

Репозиторий ВГУ

*Е.Ю. Антоньчева
Н.А. Тугнин*

Аквадель

Учебное пособие

*Допущено Министерством образования
Республики Беларусь в качестве учебного пособия
для студентов учреждений высшего образования
по специальностям «Изобразительное искусство»,
«Изобразительное искусство и компьютерная
графика», «Изобразительное искусство, черчение
и народные художественные промыслы»*

*Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2018*

УДК 75.021.32-035.676.332.066.3(075.8)
ББК 85.145.7я73
А72

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 1 от 08.10.2018 г.

Авторы: старший преподаватель кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова **Е.Ю. Антонычева**; кандидат искусствоведения, доцент **Н.А. Гугнин**

Р е ц е н з е н т ы :
заведующий кафедрой дизайна Института современных знаний
имени А.М. Широкова, доцент *Л.Е. Дягилев*;
профессор кафедры художественно-педагогического образования
УО «БГПУ имени Максима Танка» *Г.В. Лойко*

Антонычева, Е.Ю.

А72 Акварель : учебное пособие / Е.Ю. Антонычева, Н.А. Гугнин. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2018. – 128 с.
ISBN 978-985-517-677-1.

Учебное пособие является универсальным руководством по овладению теорией и практикой основ акварельной живописи. Издание включает в себя сведения об истории развития акварели, об особенностях работы в данной технике, о выразительных средствах и возможностях этого живописного материала. Особое внимание уделяется специфике акварельной живописи как учебного предмета и методике работы над живописным изображением.

УДК 75.021.32-035.676.332.066.3(075.8)
ББК 85.145.7я73

ISBN 978-985-517-677-1

© Антонычева Е.Ю., Гугнин Н.А., 2018
© ВГУ имени П.М. Машерова, 2018

Содержание

Предисловие	4
Страницы истории акварельной живописи	5
Акварельные краски. Материалы и принадлежности	13
Состав акварельных красок	14
Характеристика акварельных красок	17
Акварельные кисти	23
Бумага	30
Палитра	33
Оборудование рабочего места	35
Хранение и оформление акварельных работ	36
Способы и приемы письма в акварельной живописи	39
Акварель в системе курса обучения реалистической живописи	61
Натюрморт из гипсовых геометрических тел (гризайль)	62
Этюд овощей и фруктов	63
Натюрморт из предметов быта, контрастных по цвету	65
Натюрморт из предметов быта, близких по цвету	66
Натюрморт в светлой тональности	67
Натюрморт против света	68
Этюд чучела птицы	69
Этюд интерьера	70
Натюрморт в интерьере	71
Этюд головы натурщика	73
Этюд фигуры натурщика	75
Этюд пейзажа	77
Приложение	79
Глоссарий	116
Литература	126

Предисловие

В курсе изучения живописи на художественно-графических факультетах вузов большое место отводится освоению техники акварели. Это объясняется, прежде всего, ведущей ролью акварельной живописи на уроках изобразительного искусства в школе, в работе кружков, изостудий, художественных школ и школ искусств и обязывает будущих педагогов-художников стремиться досконально овладеть этой увлекательной и относительно несложной для организации учебного процесса живописной техникой.

Доступность и простота работы акварельными красками, их экологическая безопасность обуславливают преимущественное использование этого материала на начальном этапе обучения живописи. Учебной программой по живописи на первом-втором курсах предусмотрено выполнение акварелью большого количества работ, начиная от простых упражнений и натюрмортов до акварельных портретов и этюдов одетой фигуры. Активно используется акварель в процессе выполнения практических работ по композиции и при прохождении летней учебной практики (пенэра).

Цель настоящего издания – способствовать углубленному изучению акварели студентами дневного отделения факультета, а также помочь студентам-заочникам в самостоятельном изучении техники и технологии акварельной живописи в ходе выполнения контрольных работ. Предлагаемое учебное пособие будет интересно и тем, кто имеет желание овладеть акварелью в домашних условиях.

Помимо вышеизложенного, акварель дает прекрасные возможности сделать первые шаги в серьезной творческой работе. Не случайно в Беларуси есть немало мастеров, в творчестве которых акварель занимает ведущее место.

*Страницы истории
акварельной
живописи*



РЕПОЗИТОРИЙ

Акварель – оригинальная живописная техника, в которой используются специальные водорастворимые краски, а основной, как правило, является бумага. Помимо акварели к группе водорастворимых красок относятся также гуашь, темпера и акрил.

Акварель – один из древнейших живописных материалов, хотя в чистом виде, без примеси белил, она появилась не ранее 18 века. Акварель всегда привлекала художников яркостью и прозрачностью красок, богатейшими возможностями передачи цвета окружающего мира, относительной дешевизной, подвижностью и свободой в работе кистью.

Свое название акварель получила от латинского слова **aqua** – вода; **aquarelle** (фр.), **watercolour** (англ.), **wasserfarbe** (нем.). Это водяные краски с растительным клеем в качестве связующего вещества и живопись этими красками. Акварель отличается чрезвычайно тонкой растиркой красочного пигмента и высоким содержанием прозрачных клеящих веществ, гуммиарабика или декстрина, к клею добавляются мед, сахар, глицерин. Акварель бывает трех видов: твердая (в плитках), полумягкая (в керамических или пластмассовых кюветках) и мягкая (в тюбиках).

С течением времени менялись способы использования акварели, открывались новые приемы работы и новые ее возможности. В задачу данного учебного пособия не входит подробное освещение путей развития акварельной техники, здесь кратко приведены основные сведения из истории акварельной живописи.

Древние египтяне использовали акварель (с примесью белил) при выполнении цветных изображений на папирусе. Акварель была также известна в древнем Китае, особенно популярной она стала с изобретением бумаги – со 2 века нашей эры. Живопись на стенах римских катакомб во 2–4 веках нашей эры производилась водяными красками, близкими по своим свойствам к акварели.

В средние века акварель использовалась в Западной Европе и России для украшения орнаментом и миниатюрами рукописных книг, появились первые трактаты об акварельной технике, ее рецептуре. Выдающимся памятником позднеготической книжной миниатюры стали иллюстрации нидерландско-бургундских художников братьев Лимбургов к «Великолепному часослову герцога Беррийского», выполненные на пергаменте гуашью и акварелью.

С появлением гравюры на дереве акварель стала использоваться для раскрашивания оттисков и рисунков, прозрачность акварели позволяла гравюрам просвечивать сквозь красочный слой.

Итальянское искусство эпохи Ренессанса игнорировало акварель, поскольку она не могла конкурировать со стеной живописью.

Широкое применение получила акварель у художников Северного Возрождения. Сохранились работы немецких мастеров Альбрехта Дюрера, Ганса Гольбейна Младшего и других, раскрывающие большие возможности этой техники.

Еще большую популярность приобретает акварель в 17 веке. Происходит заметное обогащение акварельной техники, особенно ярко проявившееся в жанре пейзажа. Богатство воздушных планов привлекает в монохромно решенных ландшафтах мастера французского классицизма Клода Лоррена. Тонкость, прозрачность и воздушность отличают прекрасные акварельные пейзажи Рембрандта ван Рейна, Питера Пауля Рубенса, Антониса ван Дейка и других.

Мастера голландской школы использовали акварель в портрете, пейзаже и бытовом жанре. К акварели обращались Гендрик Аверкамп, Адриан ван Остаде, Альбер Кейп и многие другие художники.

Следует все же отметить, что в 17 веке акварель в основном выполняла вспомогательную функцию и использовалась преимущественно при разработке эскизов для последующего воплощения в масляной живописи.

В 18 веке сначала в Англии, затем во Франции и Италии акварель становится самостоятельным разделом станковой живописи, ее роль в изобразительном искусстве заметно возрастает. В этой технике выполнялись многочисленные городские пейзажи, архитектурные проекты, планы городов, парков и т.п. В Англии появились художники, которые стали работать преимущественно в акварели, во Франции неповторимые образцы в этой области создали Гюбер Робер и Жан-Онорэ Фрагонар, в Италии – Антонио Канале (Каналетто), Франческо Гварди, Бернардо Белотто, Джованни-Баттиста Пиранези и другие мастера.

Но наибольшего расцвета в 18 веке акварель достигла в Англии. Английская акварель от монохромной отмывки перешла к полихромной живописной технике. Акварельный пейзаж становится в Англии ведущим среди других жанров изобразительного искусства. Большую роль в его развитии сыграло творчество одного из создателей оригинальной системы «клякс» Александра Козенса и его сына Джона Роберта Козенса, одного из основоположников национальной школы акварели Томаса Гёртина, Джозефа Тёрнера, Ричарда Бонингтона, Джона Констебля. Английская акварель ярко продемонстрировала заключенные в ней неисчерпаемые возможности для изображения беспредельного тонально-красочного богатства окружающей природы.

Влияние английской акварельной школы благотворно отразилось на творчестве мастеров французского романтизма Теодора Жерико и Эжена Делакруа. Находясь в Англии, Жерико познакомился с опытом английских акварелистов и создал ряд живописных работ в этой тех-

нике. Эжен Делакруа, Поль Гаварни, Густав Доре, Онорэ Домье и другие мастера ввели акварель во Франции в моду, создали свою технику и свой стиль легких эскизных изображений и вывели акварельную технику из-под влияния английской школы. Широкое применение во Франции получил акварельный рисунок на слоновой кости, веерах, ширмах, шелке и т.д.

В Германии акварель развивалась под заметным влиянием французских художников. В ряду имен выдающихся немецких акварелистов следует назвать Давида Каспара Фридриха, Эдуарда Хильдебрандта и Адольфа Менцеля. Для немецкой школы 19 века были характерны рассудочность, скрупулезный натурализм в сочетании с романтической условностью. Исключением стали акварели А. Менцеля, часто выполнявшиеся с применением гуаши и привлекавшие внимание замечательной материальностью изображения.

Большого совершенства достигла акварель в работах итальянского пейзажиста 19 века Давида Соломона Корроди, сочно и ярко передававшего национальные ландшафты. Виртуозным мастерством были отмечены пейзажи и жанровые акварели выдающегося испанского художника Мариано Фортунни, творчество которого знали и очень высоко оценили русские мастера.

Большой вклад в развитие акварели был сделан французскими художниками-импрессионистами Огюстом Ренуаром, Клодом Моне, Эдгаром Дега и постимпрессионистами Винсентом Ван Гогом и Полем Сезанном.

И в 20 веке акварель сохранила свою привлекательность и популярность у художников и зрителей, поражая жанровым разнообразием и неисчерпаемым богатством технических возможностей.

В искусстве Китая традиционная национальная живопись минеральными и растительными водяными красками и черной тушью (гохуа) возникла еще до нашей эры. Произведения китайских художников были основаны на соединении живописных и графических приемов, на включении в композицию каллиграфической поэтической надписи, на ассоциативном домысливании образов; им свойственны философский характер, поэтичность, тонкое проникновение в мир природы. Мастера гохуа, применяя выработанные в древности приемы, достигают ощущения неограниченности пространства.

К середине 20 века в живописи гохуа отчетливо наметились два направления: традиционное, с привнесением ярких индивидуальных черт и значительным расширением тематики (Ци Байши, Пань Тяньшоу, Ли Кэжань, Фу Баоши), и синтезирующее, отмеченное острым интересом к современной жизни, объединяющее ассоциативный язык китайской живописи с европейскими приемами моделировки объема, линейной и воздушной перспективы (Сюй Бейхун, Цзян Чжао Хэ).

На Руси акварель с давних времен использовалась для украшения рукописных церковных и светских книг заставками, концовками, иллюстрациями с применением богатых орнаментальных композиций. По настоящему акварель в России стала развиваться с 18 века. Среди наиболее известных художников, стоявших у истоков российской акварели, был Семен Щедрин (1745–1840), работавший преимущественно в жанре пейзажа. К акварели обращались пейзажист и мастер батальных сцен Михаил Иванов (1748–1824), пейзажист Федор Алексеев (1753–1824), запечатлевший в своем творчестве особенности московской и петербургской архитектуры, архитекторы и мастера городского пейзажа Андрей Воронихин и Джакомо Кваренги.

Блестящий расцвет русской акварельной школы произошел в 19 веке. Замечательные русские художники Федор Толстой, Петр Соколов и Карл Брюллов показали широчайшие возможности акварельной техники. Акварельные портреты Соколова отличаются тонкостью характеристик, им свойственны точность рисунка, прозрачность и воздушность, легкая, подвижная манера письма. Блестяще владел акварелью и выдающийся русский живописец Александр Иванов (1806–1858). В пейзажных этюдах мастера, как и в пейзажах Брюллова, были новаторски разработаны основные принципы пленэрной живописи.

После некоторого спада в 1860–1870-е годы в конце 19 века наблюдается новый заметный подъем акварельной живописи в России. В акварели успешно работали такие признанные мастера станковой живописи, как Илья Репин (1844–1930), Василий Суриков (1848–1916), Валентин Серов (1865–1911), Михаил Врубель (1856–1910).

Значительный вклад в историю акварельной живописи внесли художники объединения «Мир искусства». Их работам присущи большая свобода технических приемов, органичное соединение живописного и графического подходов, поиски нового языка в искусстве. Художники Александр Бенуа (1870–1930), Борис Кустодиев (1878–1927), Александр Головин (1863–1930), Анна Остроумова-Лебедева (1871–1954), Виктор Борисов-Мусатов (1870–1950), Дмитрий Кардовский (1866–1943) и другие известные мастера, входившие в объединение или примыкавшие к нему, оставили богатое творческое наследие в самых разных жанрах акварельной живописи.

Советские художники получили в наследство замечательные примеры и традиции, которые обязывали развивать искусство акварельной живописи в новых условиях. Среди мастеров акварели советского периода нужно выделить Владимира Конашевича, Мстислава Добужинского, Николая Тырсу, Александра Дейнеку, Константина Рудакова, Николая Купреянова, Владимира Лебедева, Льва Бруни, Артура Фонвизина, Петра Митурича, Сергея Герасимова, Леонида Сойфертиса и многих других. Во второй половине 20 века в акварели

работал широкий круг художников: Виктор Климашин, Владимир Богаткин, Николай Волков, Николай Грицюк, Николай Жуков, Абильтхан Кастеев, Сергей Лунев, Александр Петухов и многие другие.

С середины 1960-х годов стали проводиться всесоюзные и республиканские выставки акварели, тематические акварельные пленэры. Лучшие акварелисты республик СССР вместе работали, обменивались опытом, экспонировали свои произведения. Активизировался процесс формирования национальных школ акварели. Яркие заявили о себе мастера Прибалтики Николай Петрашкевич, Лаймониса Купцис, Ромис Бем, Александр Пилар и другие, работы которых отличаются активностью колористического строя, смелостью и неутомимым поиском новых технических решений.

В Москве с 1999 года функционирует специализированная школа обучения акварели, где преподавание ведется по оригинальной авторской программе народного художника РФ С.Н. Андрияки.

Интересную страницу в историю акварельной живописи вписала белорусская акварель. Уже в 19 веке к акварели обращается целый ряд художников, среди которых нужно выделить Юзефа Пешку, Яна Дамеля, Валентия-Вильгельма Ваньковича, Иосифа Олешкевича, Наполеона Орду, Ивана Трутнева и других.

Юзеф Пешка (1767–1831) – белорусско-польский художник, значительную часть жизни проживший в Беларуси. В 1793–1812 гг. он много путешествовал, посетив Минск, Витебск, Могилев, Несвиж, и создал многочисленные пейзажи этих мест с натуры акварелью и сепией, имеющие высокую ценность как исторические документы и образцы жанра архитектурного пейзажа этой эпохи. Интересные тематические акварели, выходящие по своему значению за рамки эскизов к историческим картинам, создал Ян Дамель (1780–1840). Большое количество акварельных пейзажей Беларуси было выполнено выдающимся белорусским и польским литератором, музыкантом, художником и педагогом Наполеоном Ордой (1807–1883). Ряд акварельных портретов академического плана выполнил Юрий Пэн (1854–1937), открывший в Витебске в 1897 году школу рисования. Интересные акварели, в которых органично сочетались живописные и графические приемы, оставил Аркадий Астапович (1896–1941).

Дальнейшее развитие получила акварель в Советской Белоруссии. Особую роль в ее становлении как самостоятельного раздела станковой живописи сыграли витебские художники – преподаватели Витебского художественного техникума (училища) Валентин Волков, Лев Лейтман, Ефим Минин и его выпускники Николай Тарасиков, Евгений Красовский, Валентин Тихонович, Анатолий Волков, Надежда Головченко, Николай Чурабо и многие другие.

Заметными творческими поисками акварелистов были отмечены 1960–1970-е годы. Более свободной стала техника исполнения, заметно выросло профессиональное мастерство. Особенных успехов достигли в своих произведениях минские акварелисты Павел Любомудров, Олег Луцевич, Александра Последович, Иван Протасеня, Георгий и Наталья Поплавские, Гавриил Ващенко, Петр Драчев, Зоя Литвинова, Владимир Рынкевич, мастера из Витебска Иван Столяров, Геннадий Шутов, Феликс Гумен и другие.

Растущая популярность акварели способствовала появлению новых имен талантливых молодых акварелистов, формированию региональных акварельных школ. Большой шаг вперед в создании такой акварельной школы был сделан в 1959 году в Витебске с открытием в ВГПИ имени С.М. Кирова художественно-графического факультета, где начал совершенствовать свою авторскую систему обучения акварели талантливый акварелист и выдающийся художник-педагог Иван Михайлович Столяров.

Уже к концу 1960-х – 1970-е годы в Витебске сложилось ядро художников, в творчестве которых акварель стала определяющей: Викентий Ральцевич, Виктор Лукьянов, Валентина Ляхович, Владимир Наприенко, Людмила Воронова, Александр Шиенок и многие другие и два ярких лидера – Феликс Гумен и Геннадий Шутов. Интересный коллектив художников-акварелистов сложился из выпускников художественно-графического факультета в Могилеве: Федор Киселев, Николай Лихоненко, Николай Арасланов и другие – и Новополоцке: Виктор Лукьянов, Владимир Шаппо, Евгений Пономаренко, Георгий Танкович, Сергей Привада.

В середине 1990-х годов после подведения итогов большой областной выставки акварели витебские художники-акварелисты организовали в рамках Белорусского союза художников творческое объединение «Витебская акварель», куда вошло почти двадцать участников: И. Столяров, Ф. Гумен, Г. Шутов, В. Ральцевич, В. Ляхович, А. Карпан, М. Левкович, Е. Пономаренко, В. Иванов, Н. Драненко, В. Шаппо, Г. Танкович, И. Шкуратов, О. Костогрыз, Н. Гугнин, А. Фалей и другие.

За более чем 15 лет своего существования объединение претворило в жизнь весьма обширную программу выставочной, пропагандистской и просветительской деятельности, несколько республиканских и международных выставок, выставки членов объединения в республике и за рубежом, творческие встречи, мастер-классы, акварельные пленэры. И далеко не случайно в кругах современных белорусских искусствоведов получило убедительное обоснование определение «Витебская школа акварели». Среди наиболее интересных акций объединения – международные выставочные проекты «Акварэль-

ная сябрына» (2002, 2007), «Витебский вокзал» (2008) и многие другие.

И хотя официально объединение «Витебская акварель» прекратило к настоящему времени свое существование, акварель на Витебщине продолжает успешно развиваться. Этому во многом способствует и художественная среда города, благожелательная к творческим поискам молодых акварелистов.

Произведения современных художников-акварелистов убедительно свидетельствуют, что возможности акварели неисчерпаемы и при упорной целенаправленной работе эта техника может стать замечательным инструментом для воплощения любых самых смелых творческих замыслов.

*Акварельные краски.
Материалы
и принадлежности*

РЕПОЗИТОРИЙ ВГУ



Состав акварельных красок

Акварельные краски приготавливаются на водорастворимых связующих веществах, главным образом на клеях растительного происхождения, поэтому они называются водяными красками.

Краски для акварельной живописи должны обладать следующими *качествами*:

- ✓ Цвет по установленному эталону.
- ✓ Большая прозрачность, так как вся красота красочного тона при нанесении тонким слоем заключается в этом свойстве (достигается особенно тонким измельчением сухих пигментов).
- ✓ Должна хорошо набираться влажной кисточкой и легко размываться.
- ✓ Красочный слой должен легко смываться водой с поверхности бумаги или грунта.
- ✓ Акварельная краска, разжиженная водой, должна ровно ложиться на бумагу и не образовывать пятен и точек.
- ✓ При действии прямых солнечных лучей краска должна быть светостойкой и не изменять цвета.
- ✓ После высыхания должна давать прочный, не трескающийся слой.
- ✓ Должна не проникать на обратную сторону бумаги.
- ✓ Связующие вещества для акварельных красок должны быть высококачественными: после высыхания легко повторно растворяться в воде, обладать достаточно высокой степенью вязкости и клеящей способностью, при высыхании давать твердую, не трескающуюся и негигроскопичную пленку.

В качестве связующих веществ в производстве акварельных красок применяются гумми-смолы (камеди), гуммиарабик, вишневый, сливовый, урюковый и другие растительные клеи косточковых плодовых деревьев, а также декстрин, мед, сахар, патока и т.п.

Гуммиарабик

Относится к группе растительных веществ (коллоидов), хорошо растворимых в воде и носящих название камеди или гумми. Камедь фруктовых деревьев: вишни, черешни, сливы, урюка, миндаля и других – по клеящим свойствам не уступает гуммиарабику.

По своему составу гуммиарабик не является химически чистым веществом. Это смесь сложных органических соединений. После высыхания гуммиарабик образует прозрачную, хрупкую пленку, не склонную к растрескиванию и негигроскопичную. Гуммиарабик в отличие от масла не вызывает изменения оттенка красок, но он недостаточно предохраняет пигмент от действия света и воздуха, так как слой акварельной краски значительно тоньше масляной.

Мед

Главная составная часть пчелиного меда представляет смесь равных количеств фруктозы и глюкозы с примесью воды (16–18%), воска и небольшого количества белковых веществ.

В акварели лучше применять фруктозу, т.е. некристаллизующуюся часть меда. Мед придает акварели мягкость и способствует сохранению краски в полужидком состоянии в течение длительного времени.

Декстрин

Декстрин относится к группе углеводов-полисахаридов. Получается декстрин при нагревании крахмала до 180–200°C или до 110°C с разбавленной соляной или азотной кислотой. Желтый декстрин легко растворяется в воде и образует густую клейкую массу. После высыхания пленка декстрина мутнеет, становится гигроскопичной, поэтому декстрин применяется только в качестве добавки к основному связующему веществу. Акварельные краски на декстрине ровнее ложатся на бумагу, чем такие же краски на гуммиарабике.

Патока

Введение патоки в связующее предохраняет акварель от быстрого высыхания краски и сообщает красочному слою эластичность.

Глицерин

Густая сиропообразная жидкость с водой смешивается во всех соотношениях. Весьма гигроскопичен и вводится в связующее акварельных красок для сохранения их в полусухом состоянии. Вследствие большой гигроскопичности глицерин жадно притягивает воду из воздуха и сообщает красочному слою влажное и неустойчивое состояние; краска при избытке глицерина неровно и рыхлым слоем ложится на бумагу.

С увеличением глицерина в красочной пасте увеличивается глубина тона некоторых красок, а некоторые, например, синий кобальт, охра и сиена, теряют присущий им чистый светлый оттенок и переходят в более темные.

Глицерин сохраняет краску в состоянии полужидкой консистенции и сообщает красочному слою мягкость, ибо без смягчителей поверхность при высыхании покрывается сетью трещин. Большое, т.е. взятое сверх нормы, количество глицерина неблагоприятно отражается на светостойкости красок.

Бычья или свиная желчь

Бычья желчь уменьшает поверхностное натяжение воды, улучшает смачиваемость пигментов и способствует ровному наложению акварельных красок на бумагу.

Незначительное прибавление в акварельные краски бычьей желчи уменьшает величину поверхностного натяжения жидкостей и улучшает связь краски с грунтом и бумагой.

Желчь устраняет склонность акварели собираться в капли и способствует равномерному нанесению красок.

При избытке бычьей желчи в акварели краски проникают в глубь бумаги и окрашивают ее.

Пигменты для акварели

Акварельные краски в отличие от гуаши и темперы должны быть прозрачными, что достигается, прежде всего, тончайшим измельчением красочных пигментов. От степени дисперсности пигментов зависят основные свойства акварельных красок: прозрачность и ровность наложения красочного слоя.

Если пигмент грубый и недостаточно измельчен, то при разведении красок большим количеством воды частицы его будут оседать и при нанесении на бумагу ложиться пятнами и точками. Тонко измельченный порошок сохраняет первоначальное состояние, не выпадает в осадок и даже при смешении с пигментами различного удельного веса не расслаивается.

Для каждой краски величина частиц различна: для природных пигментов – чем тоньше они измельчены, тем они ярче и красивее, для кроющих красок принята величина в 1–5 микрон; изумрудная зеленая, кобальт синий и зеленый при крупном измельчении дают лучшие оттенки, но красочный слой имеет зернистую поверхность. В акварели прозрачность зависит от степени измельчения пигмента.

Некоторые пигменты при очень тонком измельчении теряют часть своей яркости и становятся светлее (например, киноварь), поэтому измельчение для каждого пигмента имеет свой предел, т.е. оптимальную величину зерна.

В основном пигменты для акварели должны иметь следующие качества:

- чистоту цвета;
- тонкую измельченность;
- нерастворимость в воде;
- светостойкость и прочность в смесях;
- отсутствие водорастворимых солей.

Пигменты, растворимые в воде, в производстве акварельных красок не применяются, потому что они легко проникают в бумагу, окрашивают ее и очень трудно смываются, нарушая общий колорит живописи.

Характеристика акварельных красок

По кроющей силе акварельные краски делятся на лессирувочные, полулессирувочные и корпусные.

- **Лессирувочные краски** характеризуются прозрачностью, легко смешиваются и разносятся по бумаге без осадка. Через них хорошо просвечивается светлое основание бумаги, а при повторном нанесении – и цвет предыдущей заливки. Многоцветные перекрытия легкими чистыми цветами дают эффект оптического смешения цветов. Тонкая структура цветового пигмента обеспечивает красочную силу, глубокое проникновение и закрепление в структуре бумаги. К ним принадлежат золотисто-желтая «ЖХ», алая, крапак красный, крапак фиолетовый, кармин, голубая «ФЦ», изумрудно-зеленая, желто-зеленая, травяная зеленая, кость жженая и др. Лессирувочные краски незаменимы в передаче теней, рефлексов, неба, воды, дальних планов, гляцевитых поверхностей предметов и пр.
- **Корпусные краски** характеризуются низкой степенью прозрачности и большой кроющей силой (укрывистостью), способны в тонком слое закрывать основу или другой красочный слой. Они обладают яркими оттенками, придают цвету фактуру и плотность. Корпусные краски имеют крупнозернистую структуру и слабо соединяются с бумагой. К ним относятся кадмий лимонный, кадмий желтый, кадмий оранжевый, железноокисная красная, ультрамарин, кобальт синий. Корпусные краски не выдерживают сложных многокомпонентных смесей, теряя выразительность и чистоту цвета. Их целесообразно применять в освещенных местах, на передних планах, где требуется передача яркого цвета, плотного тона, выразительной фактуры.
- **Полулессирувочные краски** имеют особенности лессирувочных в тонких слоях и корпусных при пастозном письме. Эти краски дают хорошие однородные как с лессирувочными, так и с корпусными красками. В эту группу входят охра светло-желтая, охра красная, сиена натуральная, сиена жженая, умбра натуральная, умбра жженая, марс коричневый, сепия, нейтральная черная и др.



- **Кадмий лимонный**

Специфической особенностью краски является ее матовость в любом по интенсивности слое окраски, приближающаяся к гуаши, хотя по прозрачности и цветовой насыщенности краска на гуашь не похожа. Светостойкость – 4 балла.



- **Кадмий желтый**

Краска аналогична кадмию лимонному, но более прозрачна. Светостойкость – 5 баллов.



- **Охра светлая**

Краска холодного тона, прозрачная, но несколько глуховатого оттенка. Большим достоинством охры светлой является то, что при высыхании она сливается с бумагой и становится шелковистой. Охру не рекомендуется разводить в железной посуде, это вызывает ее позеленение. Охра светлая относится к высокостойким краскам. Светостойкость – 5 баллов.



- **Сиена натуральная**

Краска желто-коричневого цвета. По своим свойствам аналогична охре светлой, но обладает большей световой насыщенностью. Светостойкость – 5 баллов.



- **Золотисто-желтая «ЖХ»**

Представляет собой органический краситель. Краска очень прозрачная, теплого тона. Хорошо разносится по бумаге. Накраска отличается шелковистостью. При добавлении к краске травяной зеленой или голубой «ФЦ» можно получить оттенок индийской желтой. Светостойкость – 4 балла.



- **Кадмий оранжевый**

Фактура краски аналогична фактуре кадмия лимонного и желтого, но более прозрачна, чем у этих красок. Специфической особенностью кадмия оранжевого является возникновение агломерации (агломерация – связывание между собой частиц пигмента) при избыточном количестве воды. Агломерация пигмента затрудняет равномерность окраски. Для предупреждения ее следует для разведения краски пользоваться незначительным количеством воды. Светостойкость – 5 баллов.



- **Охра красная**

Краска красно-коричневого цвета, отличается высокой прозрачностью; в тонких слоях дает мягкий желтовато-коричневый оттенок; легко разносится по бумаге и хорошо смывается. Светостойкость – 5 баллов.



- **Сиена жженая и железная красная**

Обе красно-коричневые интенсивные краски, отличаются друг от друга тем, что сиена жженая имеет теплый тон, а железная красная – холодный, что особенно заметно в наиболее тонких окрасках. Светостойкость – 5 баллов.



- **Алая**

Одна из очень прозрачных интенсивных красок ярко-красного цвета, имеет теплый тон с киноварным оттенком. Следует обратить внимание на то, что эта краска при разведении быстро насыщает кисть. Работать алой краской следует осторожно, так как интенсивно окрашенные поля окраски с трудом смываются с бумаги. Светостойкость – 3 балла.



- **Краплак красный**

Одна из очень интенсивных красок красно-малинового цвета. На кисть эта краска набирается быстро, по бумаге разносится ровным слоем. Нанесенную краску трудно смыть с бумаги. Работать краплагом следует осторожно. Светостойкость – 3 балла.



- **Кармин**

Очень интенсивная краска красно-малинового цвета, прозрачная, более холодного оттенка, чем краплак. По своим свойствам кармин аналогичен краплагому красному. Светостойкость – 3 балла.



- **Краплак фиолетовый**

Фиолетово-красная краска. По своим свойствам эта краска аналогична краплагому красному. Краплак фиолетовый под действием ультрафиолетовых лучей приобретает коричневый тон. Светостойкость – 2 балла.



- **Ультрамарин**

Краска из группы синих, наиболее теплого тона. Специфической особенностью ультрамарина является его склонность к агломерации при разведении небольшим количеством воды. В связи с этим при работе ультрамарином рекомендуется разводить краску дождевой или дистиллированной водой, что несколько понижает ее агломерацию и не создает точечности в окраске. Светостойкость – 3 балла.



- **Кобальт синий**

Свеженанесенная краска имеет нежный синий цвет, краска неинтенсивная, неравномерно разносится по бумаге; при сильном разведении водой склонна к незначительной коагуляции с выпадением хлопьев. Кобальт синий со временем (как на свету, так и в темном месте) склонен к позеленению и потемнению, что вызывается пожелтением бумаги.



- **Голубая «ФЦ» (фталоцианиновая)**

Очень интенсивная синяя краска холодного тона. При легком соприкосновении влажной кисти с разведенной краской последняя быстро набирается на кисть; по бумаге разносится равномерно. При нанесении насыщенных слоев рекомендуется работать осторожно, так как краска трудно смывается с бумаги. Светостойкость – 4 балла.



- **Изумрудно-зеленая и зеленая травяная**

Очень интенсивные зеленые краски, отличаются высокой прозрачностью. Краски – разные по цвету, но аналогичны по своим свойствам. Обе хорошо разносятся и размываются на бумаге. Специфическая особенность их – неполная смываемость, в связи с чем работать этими красками следует очень осторожно. Светостойкость – 4 балла.



- **Желто-зеленая (перманент зеленый)**

Очень насыщенная ярко-зеленая краска, самая теплая из группы зеленых красок. Имеет высокую прозрачность, по бумаге разносится равномерно; смывается с бумаги хорошо; на кисть краска набирается быстро. Светостойкость – 4 балла.



- **Умбра натуральная и умбра жженая**

Умбра натуральная – холодного (табачного) оттенка; умбра жженая – теплого (шоколадного) оттенка. Краски полупрозрачные; удовлетворительно насыщают кисть и удовлетворительно смываются с бумаги. По цвету и фактуре несколько глуховаты. Светостойкость – 5 баллов.



- **Марс коричневый**

Краска теплого тона, но более холодная, чем умбра жженая. Краска прозрачная и интенсивная; разносится, размывается и смывается с бумаги хорошо. Светостойкость – 5 баллов.

- **Сепия**

Специфической особенностью этой краски является некоторое ее цветовое изменение. В насыщенном слое она темно-коричневая с холодным оттенком, в тонких лессирующих слоях – коричневато-серая; размывается, разносится по бумаге хорошо. Светостойкость – 5 баллов.

- **Ганза лимонная, ганза желтая, литоль оранжевая**

Все краски имеют яркий чистый цвет, оттенки от лимонно-желтого до ярко-оранжевого. Краски отличаются интенсивностью, полупрозрачны, легко набираются на кисть; по бумаге разносятся ровным слоем. Светостойкость – 4 балла.

- **Киноварь (имитация)**

Краска очень яркая и чистая, цвет – оранжево-красный; на бумагу ложится равномерно (без полос и хлопьев), что дает возможность размывать ее с переходами от интенсивных до весьма слабо окрашенных слоев. С бумаги краска смывается хорошо, оставляя едва заметные следы. Светостойкость – 4 балла.

- **Лак розовый**

Ярко-розовая краска холодного оттенка, отличается чистотой и насыщенностью по тону. Краска интенсивная, прозрачная, легко набирается на кисть. При нанесении тонким слоем ее следует разводить большим количеством воды. На грунт и бумагу краска наносится равномерно. При смывании с бумаги оставляет след. Светостойкость – 3 балла.

- **Тиоиндиго красная**

По цвету краска близка к краплаку красному светлому, отличается от него большей теплотой тона; интенсивная; прозрачная. Светостойкость – 4 балла.

- **Лак фиолетовый**

Интенсивная краска холодного тона, полупрозрачная, легко размывается и равномерно разносится по бумаге; при смывании с бумаги оставляет слабо окрашенный след. Светостойкость – 3 балла.

- **Антрахиноновая синяя**

Прозрачная синяя интенсивная краска холодного оттенка; хорошо размывается и разносится по бумаге; смывается удовлетворительно. Светостойкость – 4 балла.

- **Индиго**

Интенсивная прозрачная краска, цвета от синевато-черного оттенка в плотных слоях окраски до голубовато-серого – в тонких. Краска легко набирается на кисть; по бумаге разносится равномерно; смывается с бумаги удовлетворительно. Светостойкость – 2 балла.

- **Лазурь железная**

Интенсивная, яркая прозрачная краска глубокого синего тона; легко размывается и равномерно разносится по бумаге. Смывается с бумаги не вполне удовлетворительно, оставляет слабо окрашенный след. Светостойкость – 2 балла.

- **Тиоиндиго коричневая**

Интенсивная краска красно-коричневого цвета; прозрачная, хорошо размывается на бумаге. В плотных слоях краска склонна к агломерации частиц пигмента, но без расслаивания. При смывании водой оставляет слабо окрашенный след. Светостойкость – 4 балла.

- **Нейтральная черная**

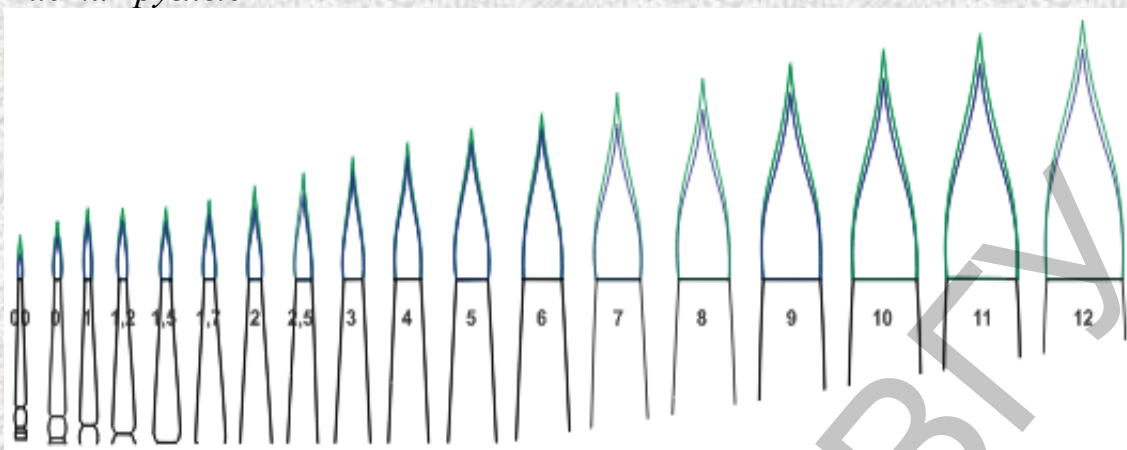
Краска отличается большой прозрачностью, но не обладает чрезмерной интенсивностью сажи газовой; имеет большую цветовую насыщенность в плотных слоях, чем кость жженая. Размывается, разносится и смывается с бумаги хорошо. Светостойкость – 3 балла.

Акварельные кисти

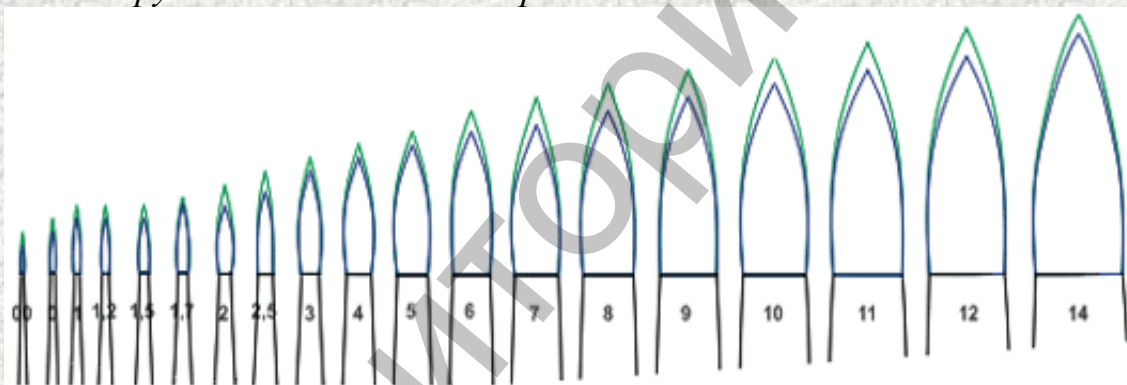
Основной инструмент каждого акварелиста – набор кистей. Размер кисти определяется номером. Чем больше размер пучка ворса, тем больше номер кисти.

Большая кисть, независимо от формата бумаги (не меньше ¼ листа), дает возможность писать широко и свободно, позволяет лучше определить пропорциональность больших тональных и цветовых отношений в натуре и на бумаге. Практически у всех начинающих укореняется привычка сосредотачивать при письме внимание на кончике кисти. Большая кисть помогает преодолеть этот недостаток. Средние кисти обычно используются для обработки деталей, внесения изменений и поправок. Малые круглые кисти используются для проработки совсем небольших деталей.

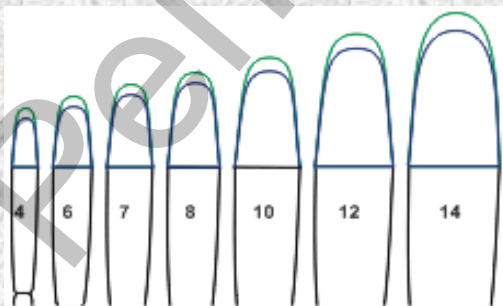
Кисти круглые



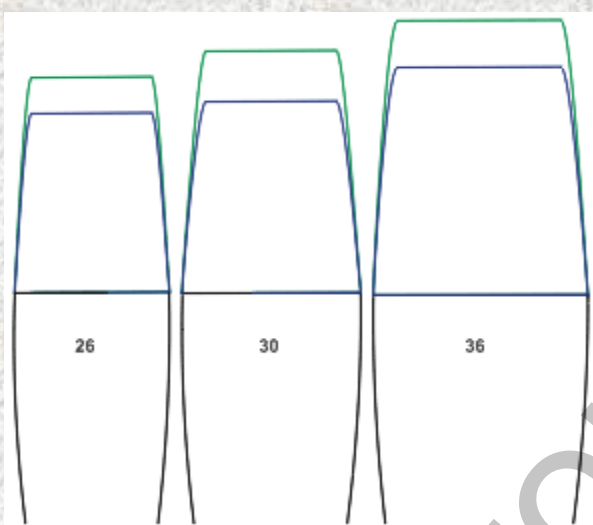
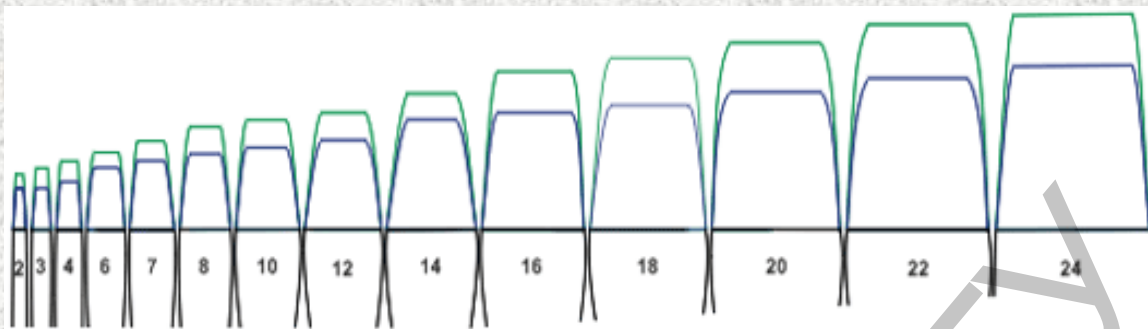
Кисти круглые с наполненной вершинкой



Кисти овальные



Кисти плоские



Меняя кисти в ходе работы над большими и малыми плоскостями или в передаче форм, легче выдержать масштабность мазка, добиться большей точности и выразительности выполнения. Не следует привыкать в работе к кисти одного размера: это может привести к однообразной и ограниченной технике.

Кроме того, ворсовый пучок кисти должен быть прочно закреплен в металлической капсуле, а ворсинки собраны в плотный пучок, чтобы каждый мазок имел четкие границы, не должны выпадать и легко выдергиваться из пучка. Пучок должен сохранять свою форму и структуру на протяжении всей работы.

В акварельной технике традиционно применяются и считаются наиболее популярными мягкие натуральные кисти, включая колонковые, беличьи и кисти из бычьего волоса. В настоящее время одинаковой популярностью пользуются мягкие синтетические кисти, которые обладают сходными характеристиками, но при этом обходятся художнику значительно дешевле.

Колонковые кисти рыжеватого цвета отличает особая упругость и эластичность. Их удобно использовать при корпусном письме, при

работе в технике «а la prima», так как они великолепно вбирают красочный пигмент и дают сочные и насыщенные мазки и заливки.

Круглая колонковая кисть – важнейший инструмент для выполнения акварельных работ. Мягкие, но эластичные и упругие волоски обладают «чешуйчатой» структурой, что придает пучку естественную способность удерживать большой объем краски. Качественно произведенные круглые кисти легко образуют хороший тонкий кончик и могут применяться для выполнения детализированной работы, а также манипуляций в более крупном масштабе.

Очень крупные кисти из чистого колонкового волоса (размером вплоть до № 14) – превосходные, но крайне дорогие инструменты; поэтому художники часто используют более дешевые кисти, изготовленные из смеси колонковых и синтетических волосков. Кисти данного вида показывают хорошие результаты в процессе нанесения заливок и работы на крупных участках.

Круглая колонковая кисть № 3



Круглая колонковая кисть № 6



Круглая смешанная колонковая/синтетическая кисть № 12



Беличьи кисти отличаются более темным ворсом, они вбирают много воды, но меньше краски. Они не такие прочные и упругие. Обладают великолепной способностью покрывать участки краской однородного тона, поскольку мягкие волоски легко скользят по поверхности бумаги. Хороши в работе при лессировочном письме, вливании цвета в цвет.

Беличья кисть № 6



Синтетические кисти вбирают несколько меньше пигмента, чем натуральные.

Беличья кисть (имитация) № 14b



Данная кисть для заливок обладает мягким пучком, напоминающим беличий волос; она очень эффективна для нанесения широких мазков краски на крупных участках.

Плоская 25-миллиметровая кисть для заливок из колонкового или синтетического волоса



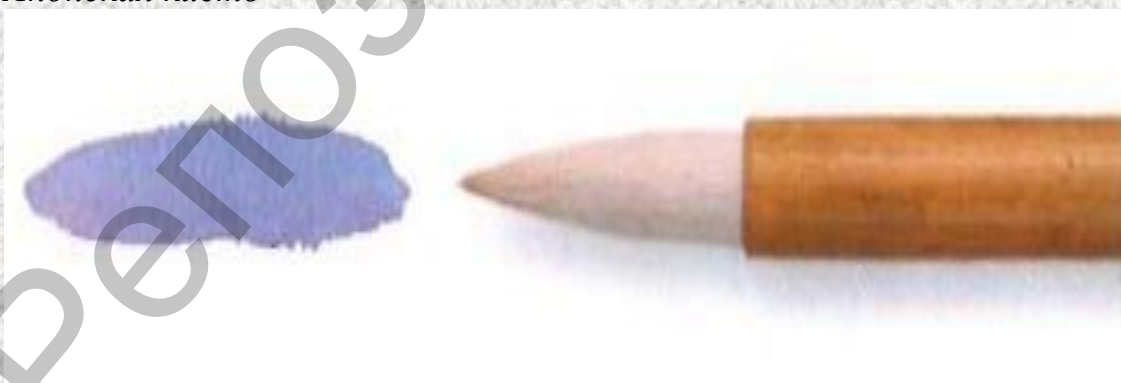
Такие кисти используются преимущественно для нанесения краски в виде полос однородного тона по всей поверхности основы, чтобы создать на ней ровную, однородную тональную заливку. Перед нанесением на бумагу кисть можно наполнить красками различных цветов (как показано на иллюстрации).

Синтетический флейц для заливок (50 мм)



Флейцы – очень эффективный инструмент для нанесения широких мазков краски и покрытия крупных пространств основы; эта «сверхширокая» кисть для заливок имеет синтетические волокна, которые хорошо держат краску и обладают отличными качествами для создания заливок и контроля текучести краски.

Японская кисть



Диапазон видов использования этой кисти достаточно широк; она применяется в работе над тонкими, деликатными деталями, а также для нанесения широких горизонтальных мазков с помощью всей длины одной стороны пучка.

Короткая плоская щетинная кисть



Кисти бывают двух основных форм – круглые и плоские. Круглые кисти наиболее универсальны. Научившись ими пользоваться, можно добиться любого желаемого эффекта. Они вбирают много краски в свой пушистый ворс, который должен заостряться при встряхивании. Плоские кисти чаще применяются в работе с большими форматами, для вырисовывания четких углов. Однако плоская кисть может оставлять не только прямоугольный след. В работе могут использоваться кончик кисти, ее боковая поверхность.

Существуют кисти с очень длинным ворсом, известные как риггеры или лайнеры, предназначенные для проведения длинных ровных линий, плотные кисти с коротким ворсом, а также веерные кисти для выполнения плавного перехода оттенков.

Кисть веерная



Кисть овальная, из волоса сибирского красного колонка



Лайнер, из волоса колонка



Для того чтобы кисти служили долго, за ними необходимо правильно ухаживать. Ни в коем случае не оставлять кисти в стакане с водой. Иначе кисть примет неправильную форму и станет попросту бесполезной в работе. Также вода размягчает деревянное основание кисти, металлическая капсула начинает шататься и выпадать.

Чистка акварельных кистей шаг за шагом:

1. Возьмите все ваши использованные кисти в руку, включите теплую воду.
2. В ладони, подставленной под струю воды, легкими, деликатными тычками и прокручиваниями ополосните кисти до тех пор, пока с них не будет стекать чистая вода.
3. Увлажните кусок мыла.
4. Возьмите каждую ополоснутую кисть и аккуратными круговыми движениями намыльте кончик кисти.
5. Налейте воды в ладонь и повторяйте постукивания и прокручивания намыленной кистью.
6. Ополосните снова и повторяйте, пока мыльная пена не станет белой и кисть не будет чистой.
7. Финишное ополаскивание, чтобы удалить все оставшееся мыло.
8. Аккуратно встряхните, выжмите или вытрите мыло, используя полотенце.
9. Придайте влажным волоскам их оригинальную форму с помощью кончиков пальцев и дайте им высохнуть на плоской поверхности, например на сухом махровом полотенце.

Бумага

Бумага в акварельной живописи имеет первостепенное значение. Рынок художественных материалов предлагает множество различных сортов бумаги, которая отличается по своим физическим характеристикам.

Степень проклейки бумаги, способность впитывать и сохранять влагу характеризуют ее гидрофильные и гидрофобные свойства. Рыхлые сорта бумаги легко вбирают воду, что позволяет создавать эффект

мягкости, размытости, влажности. На хорошо проклеенной, водостойчивой бумаге краска впитывается плохо, держится недостаточно прочно. Однако излишнюю проклеенность можно уменьшить, промыв бумагу теплой водой, слегка протирая губкой.



Качество акварельной живописи зависит и от плотности, толщины бумаги. Тонкие и рыхлые сорта быстро впитывают воду, образуя цветные пятна с жесткими краями. Тонкая, но хорошо проклеенная бумага будет больше вспучиваться и деформироваться при смачивании.

К механическим свойствам бумаги можно отнести ее прочность, сопротивление разрыву при растягивании, деформации, увлажнении.

Бумага в акварели не только «носитель» красок, но и активный участник, определяющий белый цвет и формирующий свет в акварели. Оптические характеристики бумаги: белизна, оттенок, светопрозрачность. Нужно помнить, что под воздействием солнечного света бумага со временем теряет белизну и приобретает желтоватый оттенок.

Важную роль в акварельной живописи играет фактура бумаги. Она может быть мелко- и крупнозернистой, тисненой, гладкой, глянцевой, иметь фактуру различных материалов («холст», «яичная скорлупа», «орех» и др.). Зернистость – это как бы степень гладкости бумаги:

- мелкозернистая бумага очень гладкая. Такая бумага используется для работ, предполагающих тщательную передачу деталей. На этой бумаге мазок почти не встречает препятствий;

- среднезернистая бумага. Этой бумагой пользуются чаще всего. Она пригодна для любых работ. Альбомы для акварели преимущественно изготавливаются именно из этой бумаги;
- крупнозернистая бумага имеет слегка шероховатую поверхность. Обладает отчетливой фактурой. Используется, как правило, для специальных работ. Для такой бумаги характерна большая плотность, очень часто именно эту бумагу изготавливают вручную.

Плотность бумаги определяется в граммах на м². Самая распространенная бумага для акварели имеет среднюю зернистость и плотность 250 г/м². Тонкой бумагой или бумагой без зернистости пользоваться нельзя, т.к. эта бумага плохо впитывает и коробится при намокании.

Можно использовать как отдельные листы бумаги, которые либо крепятся к мольберту, либо «натягиваются» на планшет или стиратор, так и готовые альбомы. Альбомы для акварели достаточно удобны. На обложке, как правило, указаны свойства бумаги (лучше приобретать достаточно плотную бумагу большого веса). Альбомы и блокноты можно купить самых различных форматов, соответственно поставленным задачам. Среди акварельных альбомов лучше выделить те, в которых кромки листов склеены по всем 4 сторонам: бумага в таком блоке не коробится при намокании. Для отделения одного листа от другого пользуются ножом.

Бумага ручного изготовления применяется для отдельных работ, т.к. является очень качественной и дорогой. Продается как в отдельных листах, так и в виде блоков и альбомов.

Каждый сорт бумаги требует привыкания и опыта использования, поэтому достижения на одних сортах не переносятся автоматически на другие. Переход от одного сорта к другому, пусть даже опробованному ранее, тоже задача.

Не следует выбирать какой-то один сорт бумаги. Нужно иметь в арсенале несколько сортов, различных по фактуре, степени белизны и рыхлости поверхности. Это позволит подбирать бумагу к конкретной работе, точнее решать целый комплекс задач как художественного, так и технического плана. Кроме того, следует учитывать, что у разных сторон листа тоже разные характеристики, иногда очень отличающиеся друг от друга.

Необходимо помнить:

- Акварель после высыхания теряет насыщенность, что напрямую связано с бумагой, которая, «гасит» цвет, порою и до 20% изначальной яркости. Это определяется как составом бумаги,

так и размером ее фактуры, которая дополнительно «рассеивает» отраженный свет.

- Одни и те же приемы письма могут повлечь за собой различные последствия в зависимости от выбора бумаги. Например, способы и успешность снятия наложенного красочного слоя напрямую зависят от сорта бумаги.
- Характер фактуры листа определяет форму мазка кисти. Степень прозрачности красочного слоя, форма края и особенности растекания красочного пятна различны для разных сортов бумаги. На одном, к примеру, лучше получается пушистость меха зверя, а на другом – четкость архитектурных форм.
- Степень «белизны» бумаги и работа на тонированных сортах изменяют цветосветовые соотношения акварели, что можно использовать в работе.
- Некоторые характеристики листа заметно меняются в зависимости от предлагаемой производителем «весовой» шкалы в пределах сорта. Кроме того, разные партии бумаги от некоторых производителей бывают отличны по свойствам. Поэтому, покупая знакомую марку, будьте также готовы к сюрпризам.
- Использование случайной или «специализированной» дешевой бумаги не только снижает качество акварельной живописи, но и ставит под вопрос существование ваших работ в первоначальном виде даже на относительно небольшом отрезке времени.

Палитра

Палитры для работы с акварелью бывают разных размеров, также широк выбор их форм.

Готовые палитры могут быть сделаны из белой керамики, эмалированного металла или пластмассы. Некоторые палитры имеют ячейки различной глубины, где смешивают и разбавляют краски.

Выбор палитры зависит от ваших личных предпочтений, а также размеров и стиля ваших работ.

Начинающие художники часто используют вместо палитры кусочки бумаги. И несмотря на то, что это кажется самым дешевым и доступным материалом, такие палитры имеют серьезные минусы:

- краска впитывается в бумажную палитру, что приводит к большему расходу акварели;
- при использовании бумаги вместо палитры повышается истирание кистей;

- при смешении цветов на мокрой бумаге часто образуются катышки и грязь;
- постоянный расход бумаги в качестве палитры делает такую «палитру» достаточно дорогостоящей;
- дешевая бумага содержит много клея, который, попадая в живописный слой, портит работу и не способствует ее долгой сохранности.

Пластмассовые палитры дешевые и легкие. Они идеальны для работы на натуре. Положительные стороны данной палитры в том, что ее можно везде купить, а также маленький расход краски, т.к. ее можно всегда развести водой.

Но есть у этой палитры и минусы:

- жидкая краска скатывается на такой палитре (если пройтись наждачной бумагой, можно частично решить проблему);
- со временем палитра перестает быть белой, т.к. пластик частично впитывает краску, и становится нелегко различать смешиваемые цвета.



Белая керамическая палитра (например, кафельная плитка, тарелка):

- остается белой всегда;
- можно использовать всю плоскость для смешивания;
- краска не так сильно скатывается как на пластиковой палитре.

Пожалуй, у нее есть единственный минус – при неаккуратном использовании можно уронить и разбить.

Из какого бы материала ни были сделаны палитры, их объединяет общая черта – палитра должна быть белого цвета. Белый цвет палитре необходим для того, чтобы не исказить цветовосприятие.

Мойте палитры сразу! Не оставляйте палитры после работы грязными, их значительно легче вымыть сразу, чем скрести засохшую краску на следующий день. Если процесс работы проходит на природе, то захватите с собой губку для очистки инструмента.

Оборудование рабочего места

Большое значение для организации успешной работы по овладению техникой и технологией живописи имеет правильное оборудование рабочего места. Работа в мастерской создает оптимальные условия для формирования умений и навыков, последовательного овладения широким кругом технических приемов и навыков акварельной живописи.

У каждого учащегося должны быть в наличии небольшая губка и устойчивая пластиковая емкость для воды. В случае если в мастерской нет воды, необходимо дополнительно иметь два ведра, одно для чистой воды, другое – для сбора грязной. При изучении технологии письма по сырой бумаге в мастерской необходимо иметь куски оргстекла, полистирола и т.д. прямоугольной формы, на них удобно примачивать листы бумаги.

Очень важную роль при работе красками играет освещение. Выполнять работу лучше всего при дневном свете, искусственное освещение, как правило, существенно изменяет цвета красок. В случае попадания в мастерскую прямого солнечного света окна необходимо зашторивать непрозрачной белой тканью. При необходимости работы в вечернее время постановку можно осветить софитом.

Особые требования работа в акварельной мастерской выдвигает и к мольбертам. В настоящее время существует довольно много вариантов таких мольбертов, выделим лишь основные качества, которыми они должны обладать. Акварельный мольберт должен быть устойчив, удобен в пользовании, регулироваться по высоте для работы сидя и стоя, угол наклона рабочей поверхности должен регулироваться от вертикали до горизонтали. Чертежи мольбертов для акварели разных модификаций приводятся в книге И. Столярова «Акварель. Материалы и способы письма».

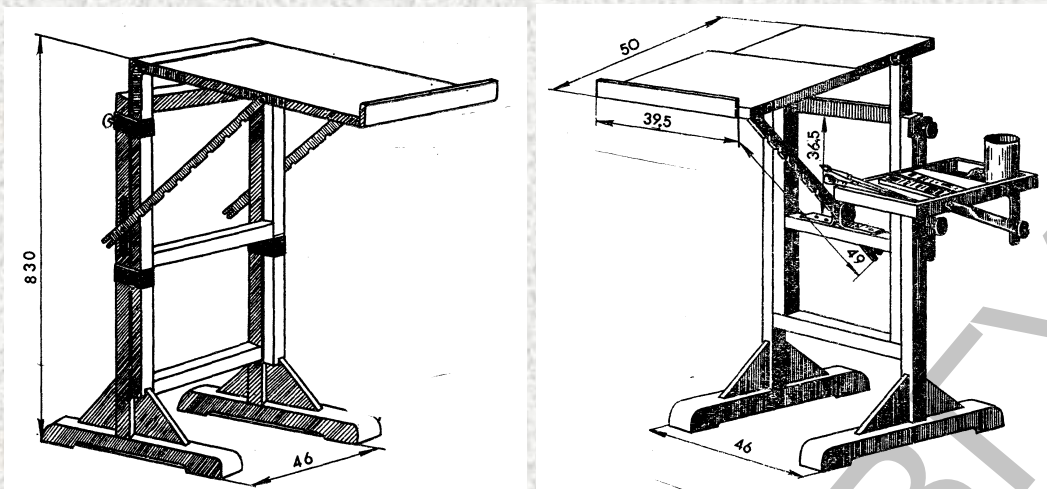


Рисунок 1 – Типы мольбертов для работы акварелью

Кроме мольберта для организации рабочего места необходима табуретка, на которой можно будет разместить инструменты и материалы для работы акварелью.

Приступая к первым краткосрочным заданиям, выполняемым на небольших листах бумаги, их можно закреплять кнопками или скотчем на рабочей поверхности мольберта. Для работы над длительными многосеансными заданиями рекомендуется наклеивать бумагу на планшет.

Хранение и оформление акварельных работ

Опыт, накопленный в преподавании живописи, приводит к однозначному заключению – выполненные учебные и творческие работы нужно по возможности хранить. Не следует доверять первому впечатлению о достоинствах или недостатках своей акварели и на его основании решать, хранить ее или нет. Лучше сделать это не спеша, по истечении некоторого времени. Нужно помнить и о том, что в каждой выполненной работе, будь это натюрморт, пейзаж, портрет или тематическая композиция, всегда может присутствовать какая-нибудь интересная композиционная, колористическая находка или удачный технический прием, которые могут быть полезны в дальнейшем.

При хранении акварельных работ в домашних условиях их следует оберегать от выцветания красок и пожелтения бумаги. Чаще всего это происходит от попадания на них света, особенно губителен для акварельной живописи прямой солнечный свет. Лучше всего хранить акварели в папках, в горизонтальном положении или плотно сжатыми,

если папка расположена вертикально, в сухом помещении, переложив их листами чистой бумаги.

Если акварельную работу предполагается экспонировать на выставке, ее необходимо правильно оформить. Акварельные листы оформляют в тонкие рамки из деревянного багета, металла или пластика. Рамки стеклят тонким бесцветным стеклом. Стекло предохраняет работу от пыли и повреждений, придает ей свежесть и глубину. Оформленная в рамку, изготовленную строго по размеру работы, акварель, как правило, воспринимается зажатой, ей «не хватает воздуха». Рамка должна быть существенно больше оформляемой работы. Для связи акварели и рамки используется паспарту.

Работу помещают на паспарту – листе белой бумаги или тонкого картона, придающем акварели законченность и большую выразительность. На обратной стороне паспарту намечают рамку на 10–20 мм по длине и ширине меньше, чем сама работа, и вырезают ее. Вырез-окошко в паспарту дает возможность уточнить и при необходимости поправить композицию, не обрезая самого этюда. Работа закрепляется на тыльной стороне паспарту тонкими полосками скотча или бумаги с использованием клея декстринового клея или ПВА. Силикатный клей, различные модификации клея Момент и т.д. применять не рекомендуется.

Светлое паспарту придает работе большую цветовую насыщенность, темное делает ее светлее, таким образом выбор тона и цвета паспарту при оформлении работы играет немаловажную роль. Подбирая паспарту, следует помнить, что совпадение цвета и тона паспарту с живописным строем оформляемой акварели снижает ее выразительность.



Самым важным в оформлении акварельной работы является определение величины полей паспарту. Есть много способов и методик решения этой задачи.

При определении полей паспарту для работы вертикального формата акварель совмещают с верхним углом паспарту (рисунок 2). Отрезок AP делят пополам и опускают вертикаль. Отрезок GN делят пополам и проводят горизонталь. Соединяют точки G и F. Правый нижний угол работы совмещают с полученной точкой I. Поля паспарту определены.

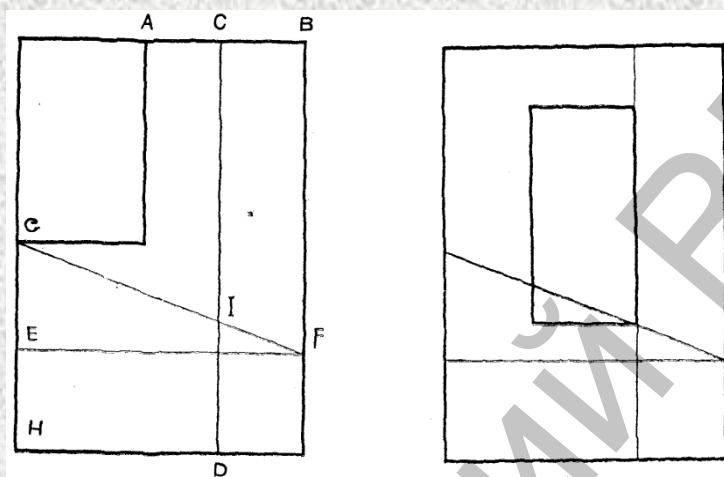


Рисунок 2 – Определение полей паспарту в работе вертикального формата

При определении полей паспарту для работы горизонтального формата (рисунок 3) поступают аналогичным способом, только работу размещают по горизонтали.

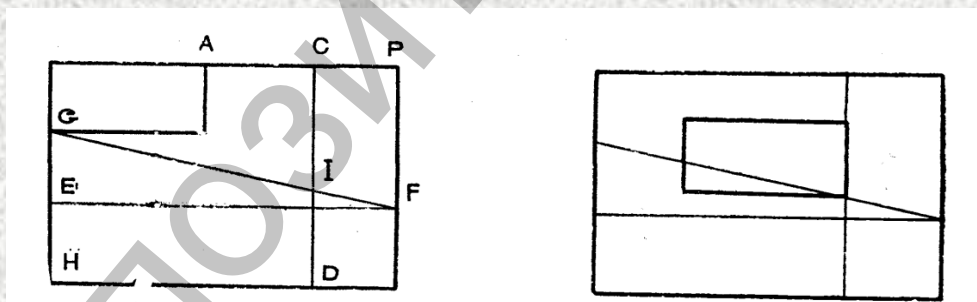
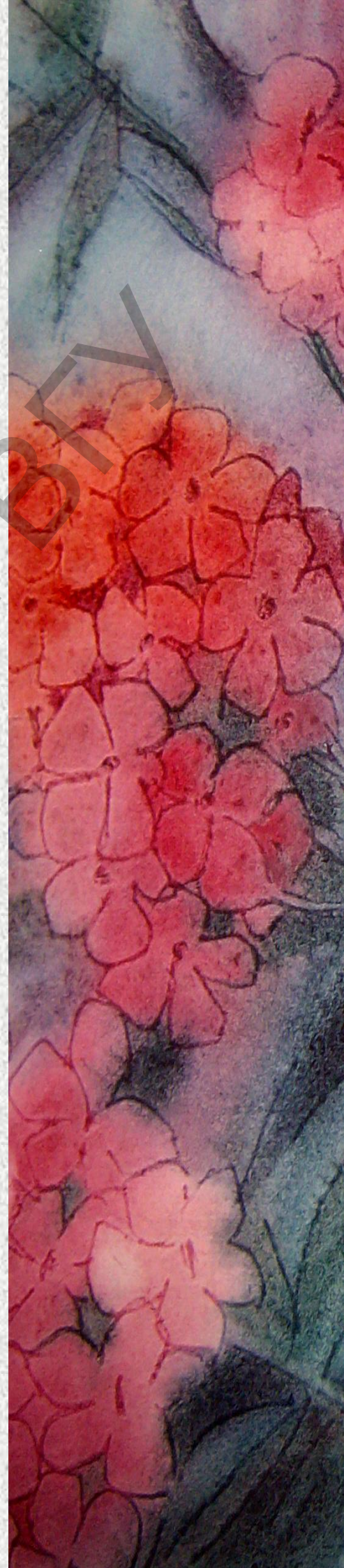


Рисунок 3 – Определение полей паспарту в работе горизонтального формата

Если нет возможности заказать раму специально для данной работы, а приходится использовать то, что есть под рукой, следует применять универсальное правило – левое и правое поля паспарту равны между собой, верхнее поле меньше нижнего примерно на 1–1,5 сантиметра.

*Способы и приемы
письма
в акварельной
живописи*

РЕПОЗИТОРИЙ ВГУ



Акварель – это водяные краски. Акварелью также называют и технику живописи, и отдельное произведение, выполненное акварельными красками.

Основное качество акварели – прозрачность и мягкость красочного слоя. В изобразительном искусстве акварель занимает особое место, потому что ею можно создавать и живописные, и графические, и декоративные произведения – в зависимости от задач, которые ставит перед собой художник. Возможности акварели очень широки: цвет то сочный и звонкий, то воздушный, едва уловимый, то плотный и напряженный.

Однако кажущиеся простота и легкость акварельной техники обманчивы. Акварельная живопись требует мастерства владения кистью, умения безошибочно положить на поверхность краску – от широкой смелой заливки до четкого завершающего мазка. Необходимо знать, как краски ведут себя на различных сортах бумаги, какой эффект дают при наложении друг на друга и так далее.

Акварель располагает прекрасными возможностями создания цветовой гармонии, организации тональной и колористической композиции, передачи иллюзии трехмерности, пространства, материальности, привлекает яркостью, чистотой и прозрачностью красок, возможностью передачи тончайших оттенков цвета.

Каждая техника обладает только ей присущими художественными достоинствами и вместе с тем ограниченными возможностями в передаче окружающей действительности.

Изобразительная специфика акварельной живописи имеет свои особенности и свойства:

- Живописная техника акварели отличается прозрачностью красочного слоя, способного пропускать, а не задерживать свет. Вследствие этого качество цвета в акварели зависит от прозрачности или относительной укрывистости красок, толщины и количества перекрытий красочного слоя. Однако многократные переписки одного и того же места, густые толстые наслоения краски ведут к потере достоинств акварели, – уменьшается светоносность, акварель становится «глухой», тяжеловесной.

- Важное значение в работе с акварелью имеют пропорции, в которых взяты краска и вода. Излишек воды на бумаге или на кисти также нежелателен, как и ее недостаток. От переизбытка воды акварель становится блеклой, невыразительной. Ненатянутая бумага от обилия воды размокает, ее поверхность становится неровной. Краска стекает во впадины неровностей, в результате чего при высыхании на этих местах образуются глухие, темные пятна. Приобретение умения пользоваться водой составляет одну из серьезных проблем в овладении данной техникой.

- Диапазон тональных возможностей акварели несколько меньше по сравнению с другими живописными техниками. В акварели не обязательно ставить задачу приблизиться к силе и плотности тона и цвета натуры, этюд может быть решен в более светлом общем тоне.

- Одной из специфических черт акварельной техники является динамичность водяной краски, ее подвижность, самоактивность. Это усложняет работу, делая ее более зависимой от случайных эффектов. Но вместе с тем данные качества хранят неиссякаемый потенциал изобразительных средств акварели, раскрывают возможности создания уникальных акварельных образов.

- Быстрое высыхание акварельной краски, ее подвижность обязывают к свободному ориентированию в работе, уверенному владению кистью, требуют особой пластичности и быстроты образного мышления непосредственно во время творческого процесса. Технические эффекты часто не могут быть предусмотрены автором заранее, некоторые не работают на первоначальный замысел, – продолжение работы представляется в использовании этих изобразительных элементов как дополнительных возможностей в разработке образа.

- Отличительной особенностью акварели является то, что она частично впитывается в бумагу, а на поверхности остается в виде тонкого красочного слоя. При высыхании акварельные краски несколько теряют силу цвета – светлеют примерно на одну треть своей первоначальной силы. Учитывая это, надо при составлении необходимых смесей делать их более насыщенными, яркими, для того чтобы избежать вялости живописи.

- Прозрачность, чистота акварельной живописи во многом определяется качеством, а также тоном и цветом бумаги, который является фоном, всегда участвующим в построении колорита всей работы. Немаловажную роль играет фактура – шероховатость, зернистость бумаги, которые придают акварели особую живописную выразительность, богатство цветовых оттенков.

- Подверженность бумаги повреждениям, необходимость сохранения прозрачности слоев акварели требуют внимательного отношения к подготовительному рисунку. Легкость и тонкость карандашного рисунка, отсутствие штриховки, по возможности, отказ от использования резинки – все это способствует качественному выполнению акварельной работы.

Освоение техники письма предполагает личную инициативу и заинтересованность студента в поиске, исследовании и запоминании как можно более широкого круга смесей. Каждый в соответствии с личными качествами и художественным вкусом находит свой осо-

бый стиль письма, в соответствии с требованиями природы выбирает тот или иной способ письма, технический прием.

❖ Способ многослойного нанесения красок – *лессировка* – широко используется при длительной много сеансной работе над этюдом с детальной проработкой формы изображаемых объектов. Простота и доступность этого способа письма позволяют широко использовать его на первоначальном этапе обучения. Управляемость тональной растяжкой, возможность наложения прозрачных слоев один на другой позволяет создавать иллюзию объема, передавать пространственную глубину, добиваться полнозвучных насыщенных цветов.



Николай Ризо. Витебск (лессировочное письмо)

Способ лессировочного письма часто употребляется в живописи теневых мест, пространственных планов. В результате последовательных перекрытий можно получить самые разнообразные, интенсивные и сложные цветовые оттенки.

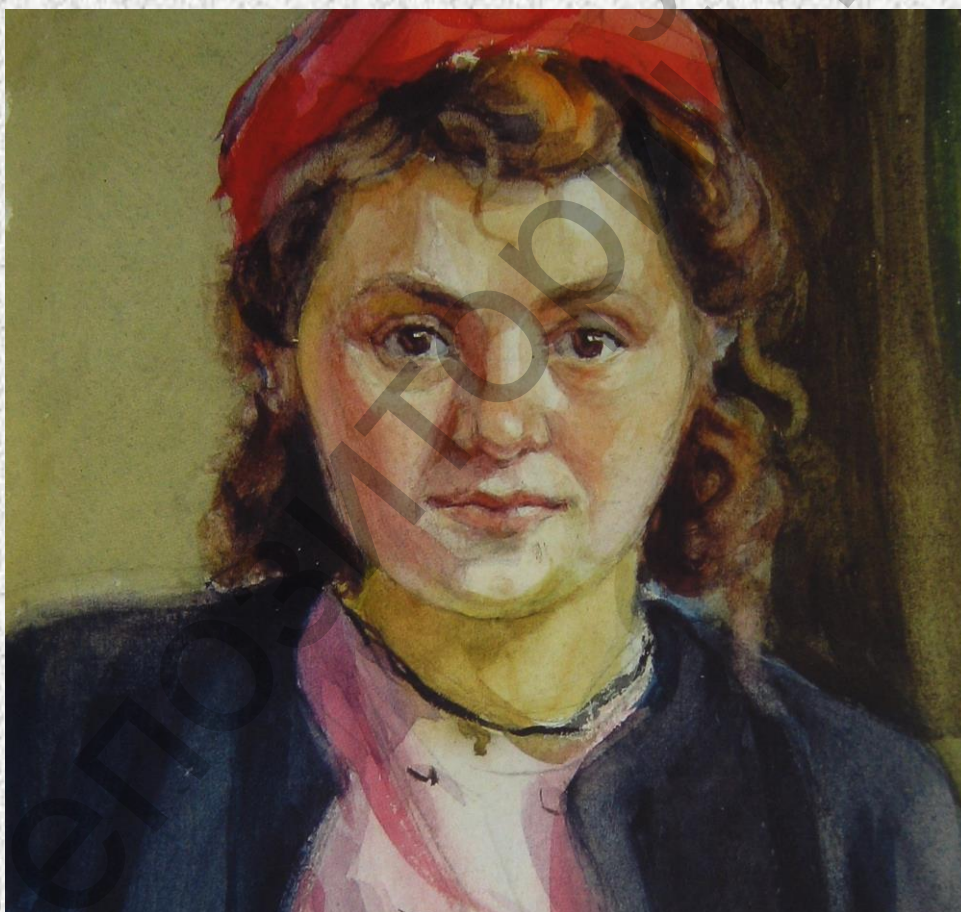
Работая лессировками, студентам следует придерживаться следующих правил:

- желательно, чтобы число цветовых перекрытий не превышало трех раз, иначе нарушается поверхностный слой бумаги, краски теряют прозрачность и цветоносность;

- лессировочный метод обязывает вести работу от светлых тонов к темным, не допускается наложение светлого тона на более темный;

- первые прописки следует начинать с наиболее прозрачных лессировочных красок, непрозрачные кроющие краски наносятся в последнюю очередь;

- малонасыщенными и холодными цветами целесообразно писать на конечных стадиях работы и преимущественно в верхних слоях, тем самым обогащая или сдерживая яркость красок в нижних слоях.



Раиса Кудревич. Женский портрет. Фрагмент (лессировочное письмо)

Лессировка – это техника насыщенных цветов, глубоких теней, наполненных красочными рефlekсами, техника мягких воздушных планов и бесконечных далей. Там, где стоит задача добиться интенсивности цвета, многослойный прием стоит на первом месте.

При письме в данной технике художник относительно независим в вопросе хронологических рамок. Работу над картиной можно разбить на несколько сеансов в зависимости от возможностей, необходимости и желания автора. Это особенно важно при создании изображений большого формата, когда можно отдельно друг от друга выполнять различные фрагменты будущей картины с их последующим финальным объединением.

Лессировка незаменима в затененных интерьерах и удаленных планах панорам. Мягкость светотени интерьера в спокойном рассеянном свете со множеством всевозможных рефлексов и сложность общего живописного состояния интерьера могут быть переданы лишь техникой лессировки. В панорамной живописи, где необходимо передать нежнейшие воздушные градации перспективных планов, нельзя пользоваться корпусными приемами; здесь можно достигнуть цели лишь при помощи лессировки.



Геннадий Шутов. Старые игрушки рождественской елки (лессировочное письмо)

Конечно, для учащегося очень важно получить навыки в технике лессировки, поскольку эта техника воспитывает выдержку, предусмотрительность и расчет, учит наиболее наглядно постигать особенности и своеобразную красоту многослойной живописи; позволяет полнее изучить палитру красок, поскольку при работе в данной технике абсолютно необходимо соблюдать последовательность перекрытия прозрачных красок непрозрачными.

❖ Способ работы «*a la prima*» используется, когда резкие смены состояний, освещения обязывают работать быстро и энергично. Этим способом выполняются кратковременные этюды, осуществляется предварительный цветовой поиск и т.п.



Валентина Ляхович. Портрет. Фрагмент (прием «*a la prima*»)

Работа ведется в полную силу тона и цвета, поправки вносятся по еще не просохшему красочному слою. Постепенный переход одного оттенка в другой, мягкая моделировка формы достигаются частичным наложением одного красочного слоя на другой. Эту работу пишут свободными широкими мазками-заливками, что способствует несколько обобщенной лепке формы, без излишней детализации.

Метод «a la prima», поскольку он не предполагает многократных прописок, позволяет сохранить, при наличии опыта, максимальную свежесть и сочность колорита, большую непосредственность и остроту выражения. В быстром по выполнению наброске с натуры, в эскизах этот метод незаменим.

Этот прямой метод живописи требует от художника уверенности, быстроты реакции, свободного владения кистью, чтобы выразить эмоциональную составляющую того, что он пишет. Разумеется, вы можете снять краску и исправить неудачные места, но опасность заключается в том, что картина при этом потеряет частицу своей свежести и спонтанности.



*Александр Карпан. Натюрморт со старым чайником
(прием «a la prima»)*

При работе способом письма «a la prima» рекомендуется:

- начинать работу с нанесения наиболее интенсивных цветов, что будет служить своеобразным камертоном в цветовом построении этюда, определении тонально-цветовых отношений;
- при создании мягких переходов одного цвета в другой желательно вводить темные оттенки в светлые, а не наоборот;
- при написании темных по тону мест лучше использовать простые смеси красок, чтобы сохранить чистоту цвета;

– сознательно использовать свойства красок, фактур, материалов. При передаче воздуха, воды, пространства, при изображении теней необходимо применять прозрачные краски. Рельеф земли, строения, тяжелые, грубые по природе предметы лучше изображать плотными, имеющими зернистую фактуру красками;

– не нужно увлекаться случайностью пятен, каждый мазок призван отвечать своему назначению – строго согласовываться с формой, рисунком.



Евгений Чисникин. Городской пейзаж (прием «a la prima»)

Работу, выполненную в технике «a la prima», практически нельзя скопировать, так как каждый мазок по мокрому листу уникален и неповторим. Сочетая различные цветовые комбинации с многообразием тональных решений, можно добиться удивительных переливов и переходов между тончайшими оттенками.

❖ Способ работы «по сырому» успешно используется в пейзажной живописи при передаче состояния туманного утра, пасмурного дня, мягкой формы облаков, отдаленных планов.

Такой способ письма позволяет акварели проявить свои наиболее ценные качества: мягкость цветовых переходов, тонкость и разнообразие оттенков. Даже законченная высохшая работа сохраняет ощущение насыщенности влагой, воздухом. Акварельное пятно ста-

новится емким, передавая игру света и тени, пространства, цветовую характеристику среды.



Михаил Левкович. Пейзаж (прием «по сырому»)



Феликс Гумен. Натюрморт с тыквой (прием «по сырому»)

Работая в данной технике, необходимо учитывать следующие ее особенности:

- возможность письма на бумаге только при определенной степени ее влажности ограничивает время работы;
- пределы и интенсивность растекания краски зависят от степени влажности бумаги и наклона ее поверхности;
- возвращение к подсохшему участку работы может нарушить целостность акварельного пятна.

Способ работы «по сырому» дает возможность использовать различные технические приемы: заливка, пастозное письмо, вливание цвета в цвет, прием «срыва».

Своеобразные эффекты в акварели можно получить, применяя приемы «*прострела*» и *выпадения пигмента*. «Прострел» получается в результате просачивания воды через структуру бумаги снизу, что приводит к появлению на живописном изображении светлых пятен в виде небольших точек и «звездочек» значительных размеров.



Олег Косторыз. Цапли (прием «прострела»)

Использование свойства некоторых акварельных красок давать в работе осадок позволяет выявить тонкость нюансных оттенков цвета, пастельную мягкость акварели, своеобразие фактуры.



Александр Карпан. Хризантемы (приемы «прострела» и выпадения пигмента)

Эффект «звездочек» можно достичь, используя *кристаллики поваренной соли*. Нанесенные поверх влажного красочного слоя кристаллы впитывают в себя часть пигмента, в результате оставляя на бумаге неповторимые разводы, движущиеся тональные переходы. С помощью соли можно получить подвижную воздушную среду в картине, украсить луг цветами, а небо звездами.

Довольно распространен в акварельной живописи прием резервирования. *Резерваж* – это часть листа, которая сохраняется белой в процессе живописи. Существует несколько основных способов.

Обходка – самый сложный и самый «чистый» прием резервирования. При таком письме художник оставляет нужные места картины не закрасненными, аккуратно «обходя» их кистью. Метод выполняется как «по сухому», так и «по мокрому».



Федор Киселев. *Зима в Дивашицах (эффект солевых «звездочек»)*

В последнем случае нужно иметь в виду, что краска, нанесенная на сырую бумагу, растекается, поэтому резерваж следует выполнять с некоторым «запасом».

Часто употребляется такой способ, как *механическое воздействие* на высохший слой краски. В нужных местах краска процарапывается острым предметом (например, бритвой) до белой поверхности листа. Однако такой прием требует определенного навыка и нарушает фактуру бумаги, что может в итоге привести к негативным последствиям.



Михаил Левкович. Портрет матери (прием резервирования)

Возможно также применение различных так называемых «маскирующих средств», которые могут использоваться практически на любой стадии развития картины, препятствуя попаданию краски на закрытые ими участки.

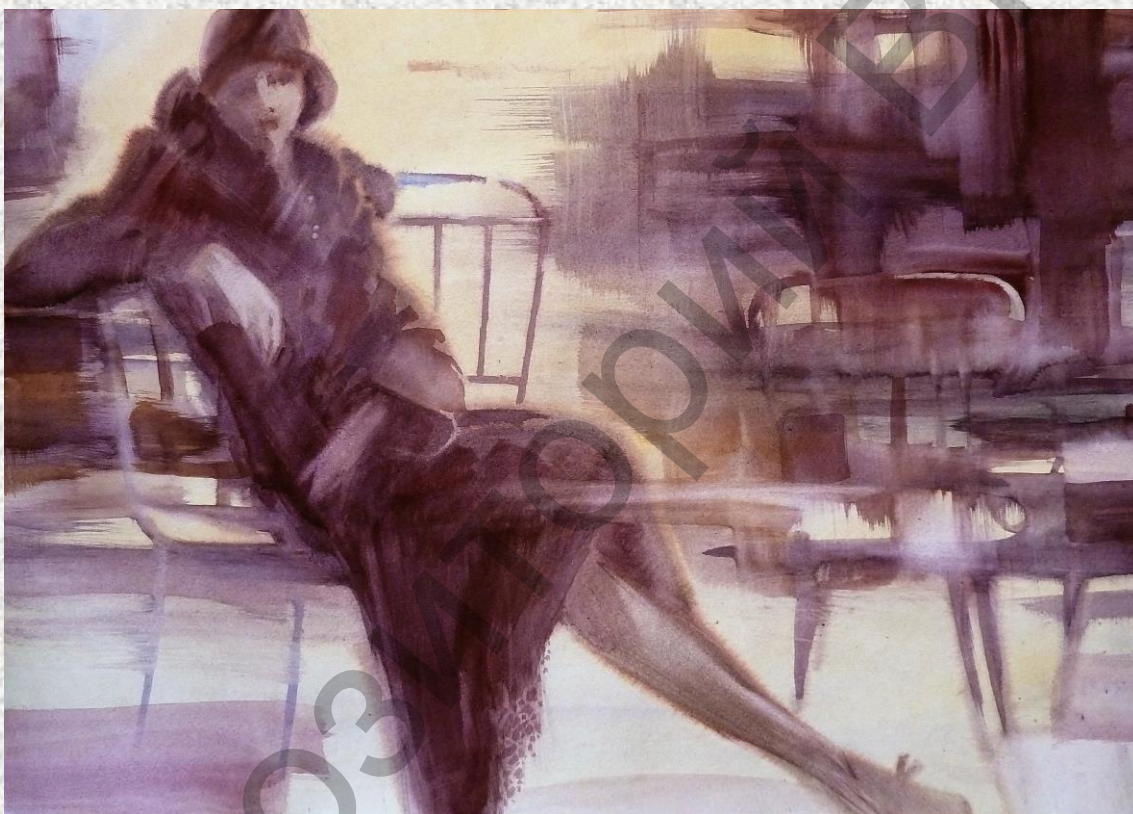
С помощью этих растворов можно сохранить белыми яркие световые акценты, блики, брызги, добиться разнообразных эффектов при методе наложения, когда маскировка применяется после того, как нанесена первая отмывка цвета, а поверх наносится второй, более темный оттенок.

Однако при таком резерваже получаются резкие и контрастные границы между красочным слоем и защищенным участком. Смягчить подобные переходы не всегда успешно удастся, поэтому лучше не злоупотреблять использованием маскировочных средств, обращая к ним лишь для создания интересных и красивых эффектов.

Довольно распространено в акварельной живописи применение водоотталкивающих веществ. Этот прием может быть повторен несколько раз на разных стадиях работы для перекрытия уже тонированных участков. Также можно создавать в нужных местах предварительный рисунок *восковыми мелками*, не закрывая больших плоско-

стей. Затем всю работу смочить водой и делать заливки красками по еще непросохшему листу. Места, первоначально покрашенные восковыми мелками, останутся не затронутыми акварелью, так как воск отталкивает воду.

Еще один способ – это *вымывание* краски влажной или отжатой кистью. Лучше всего выполняется по непросохшему слою. Однако первоначальной белизны бумаги при этом достичь уже не удастся, так как часть пигмента все равно остается в фактуре листа. Вместо кисти можно использовать сухую салфетку, аккуратно прикладывая ее к заданным местам работы.



Елена Антонычева. Воспоминание (прием вымывания)

В некоторых случаях оправдывает себя нанесение пигмента на лист путем *разбрызгивания* (например, пальцем с зубной щетки), т.к. воспроизвести множество мельчайших точек обычной кистью достаточно сложно и долго. Но при этом нужно иметь в виду, что частички раствора краски с жестких волос щетки «разлетаются» практически бесконтрольно, поэтому данный прием требует определенного навыка.



Александр Карпан. Натюрморт с тыквой (прием разбрызгивания)

Интересный эффект дает обычная *пищевая пленка (целлофан)*, плотно приложенная к еще влажной краске и затем аккуратно снятая с листа.



Асия Ганиева-Лаптева. Рыба (оттиск пищевой пленки)



Светлана Курашова. Петунии (прием смыва)

Уже написанную акварельную работу можно смыть под струей проточной воды для получения особого эффекта. Такой прием называется *смыв*. Часть пятен вымывается достаточно сильно, а часть остается нетронутой. Этот прием может испортить работу, а может создать неповторимую фактуру.

Определенный интерес представляет собой акварель, выполненная на *предварительно мятой бумаге*, благодаря чему краска особым образом скапливается в местах перегибов листа, создавая дополнительный объем.



Сергей Макеев. Зимние крыши (эффект мятой бумаги)

В практике акварельной живописи очень редко используется один технический прием. Приемы сменяются в определенной последовательности, комбинируются, составляя индивидуальную манеру письма. Использование разнообразных техник обогащает живопись, однако, вместе с тем, может приводить к излишней «переработанности» акварельного листа.

Существуют техники, когда акварель *смешивается с другими красящими материалами*, например, с белилами (гуашью), акварельными карандашами, тушью, пастелью и др. И, хотя результаты также бывают весьма впечатляющими, такие техники не являются «чистыми».

В случае сочетания акварели с *карандашами* последние дополняют полупрозрачность красок своими яркими и яркими оттенками.



Владимир Сальников. Из серии «Сто изображений женщины» (акварель, карандаш)

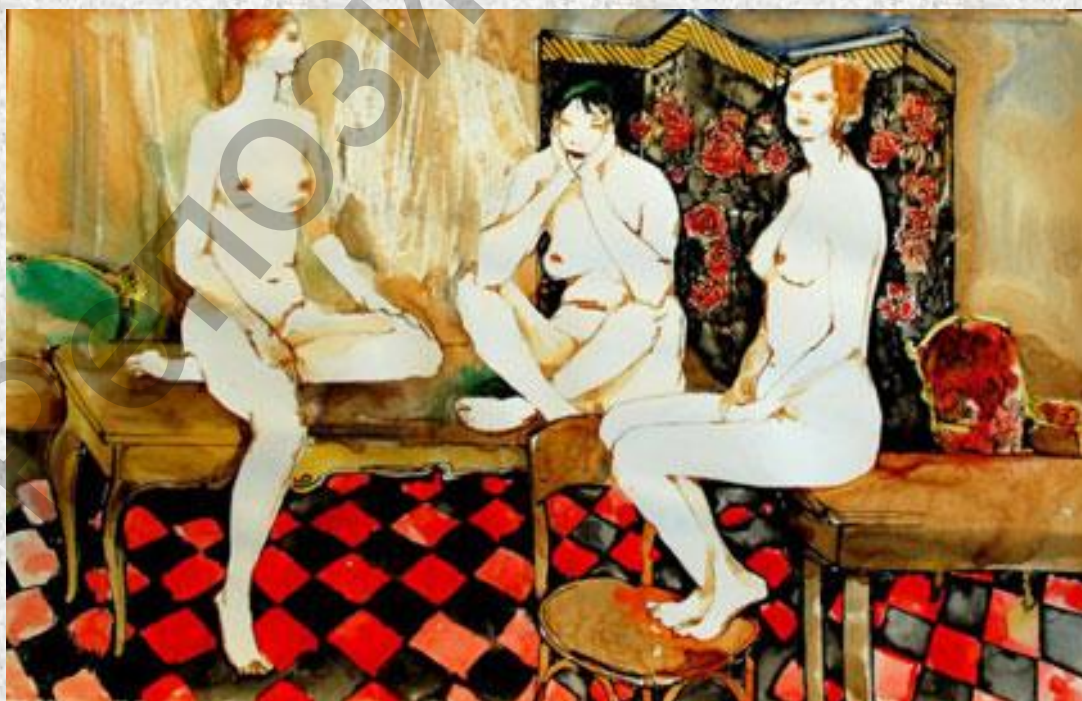
Карандашами можно или подчеркнуть некоторые детали живописного изображения, делая их четче, заостреннее, либо всю работу выполнить в смешанной технике, в которой в равной мере присутствуют линейные штрихи, мазки кисти и красочные разводы.

Пастель не так удачно соединяется с акварелью, нежели карандаш, однако порой художники используют ее, нанося пастельные штрихи поверх готовой акварельной отмывки.



Николай Гугнин. Дорога на Лучесу (акварель, пастель)

Тушь, как черная, так и цветная, может быть использована вместо акварели. Однако тушь дает новые возможности и обычно используется в отмывках кистью или рисунках пером.



Наталья Фомина. Трое (акварель, тушь)

Сочетание рисунка черной тушью и абстрактных акварельных пятен, сливающихся и пересекающих границы нарисованных тушью предметов, придает работе свежесть и выглядит оригинально.

Соединение акварели и *рисунка пером* очень удачно, например, для книжных иллюстраций.



Лиза Ермакова. Старые крыши (акварель, перо)

Как правило, *белила* (непрозрачный красящий материал, например, гуашь) в смешанной технике используются для «упрощения» процесса живописи. Порой «резерваж» отдельных мест картины представляет определенную трудность, особенно когда эти места маленькие и их много. Поэтому некоторые художники пишут без него, а затем «отбеливают» нужные места краской (например, блики на предметах, снег, стволы деревьев и т.п.).



Дарья Чачева. Просто букет (акварель, гуашь)

При создании одной работы возможно и *комбинирование различных материалов*, например, кроме акварели, в процессе живописи употребляются и белила, и тушь, и пастель, в зависимости от творческого замысла художника.

*Акварель в системе
курса обучения
реалистической
живописи*

Репозиторий ВГУ



Натюрморт из гипсовых геометрических тел (гризайль)

С этого задания начинается курс обучения акварельной живописи. Натюрморт выполняется в технике гризайль. Цель задания – одним цветом передать светотеневую характеристику объемных тел, различных по своей конструкции (куб, шар, цилиндр и т.д.). Освещение контрастное боковое.

Кроме верного построения геометрических тел и всей группы в целом, необходимо проанализировать и передать состояние светотени, провести проработку формы с учетом специфики материала. Особенностью освещенных и теневых частей является то, что они не одинаковы в различных своих частях. Освещенные поверхности воспринимаются зрителем наиболее светлыми на границе с теневыми частями в силу краевого контраста. В свою очередь, теневые поверхности – не глухие, благодаря способности белого гипса отражать большое количество света.



Натюрморт из геометрических тел (гризайль). Учебная работа

Проработанное тоном изображение должно представлять собой цельную по светотени группу, где не должно быть одинаковых светлых или темных пятен, глухих, резких теней, путанных пространственных планов.

На начальной стадии делается перспективное построение группы геометрических тел. Необходимо передать пространственное расположение тел, согласовать их основания друг с другом. Работу красками следует строго подчинить намеченному рисунку. Необходимо вначале перекрыть все теневые части, а также проложить падающие тени легкой прозрачной краской. Все освещенные части остаются не тронутыми. Прописав легко полутени и фон, уточняют отношения между фоном, тенями и светом. В дальнейшем, сохраняя эти отношения, прорабатывают светотень. В проработке рефлексов надо следить за тем, чтобы они не теряли прозрачности и не выходили за пределы теневой тональности.

В работе над общим состоянием находят самую освещенную и самую темную части натюрморта и разрабатывают светотень, соотнося каждую деталь с этими двумя тональностями. Очень важно на этой стадии подчинить все мелкие детали единому, целостному решению натюрморта.

Этюд овощей и фруктов

Этюд овощей и фруктов, расположенных на нейтральном фоне, обладающем малонасыщенной цветовой характеристикой. В таком окружении поставленные предметы будут выгодно выделяться. Освещение должно быть четко выраженным боковым. Начинать лучше с набросков отдельных предметов, внимательно анализируя их форму и цвет.



Этюд фруктов. Учебная работа

Возьмем, например, зеленое яблоко и положим на светло-серую ткань. По форме яблоко похоже на шар, только не совсем правильный. С противоположных сторон на нем углубления, в одном из которых находится плодоножка. Локальный цвет яблока – зеленый. Рассматривая яблоко при различных условиях освещения (холодное дневное или теплое искусственное освещение), мы постоянно воспринимаем его как зеленое. Такое свойство нашего зрения называется константностью восприятия.

Но при восприятии предмета приходится учитывать и характер освещения. Так, часть яблока, обращенная к окну, будет иметь холодноватый оттенок, она светлее и насыщеннее в цвете по сравнению с теневой поверхностью. Дневной рассеянный свет в помещении придает холодный оттенок освещенным поверхностям предметов.



Этюд фруктов. Учебная работа

Необходимо верно передать соотношения освещенной и теневой поверхностей яблока. Только в этом случае яблоко будет казаться объемным. Цвет в тени – не просто более плотно взятый цвет освещенной поверхности предмета. В тени цвет будет еще и более теплым.

На цвет влияют также и рефлекс, возникающие при отражении света от окружающих поверхностей. На теневую часть яблока попадает свет, отраженный от окружающей ткани. Можно увидеть, что освещенная поверхность яблока постепенно переходит в полутень, тень, а затем в рефлекс. Рефлекс всегда чуть светлее границы света и тени. Если яблоко будет лежать на оранжевом фоне, в рефлексе будут видны оранжевые оттенки.

При передаче собственной тени предмета в силу вступает закон дополнительных цветов. Для зеленого цвета дополнительным будет красновато-фиолетовый. Значит, оттенки красного и фиолетового будут присутствовать в теневой части яблока.

Выполняя живописные наброски овощей и фруктов, необходимо сочетать цвет предмета с фоном. Для этого предмет связывают с горизонтальной плоскостью падающей тенью. Цвет падающей тени также зависит от рефлекса, но теперь уже отбрасываемого предметом. В нашем примере серая поверхность в тени приобретает зеленые оттенки.

Натюрморт из предметов быта, контрастных по цвету

Составляя натюрморт из контрастных по цвету предметов, надо учитывать их взаимное влияние друг на друга. Не следует их чередовать между собой, что сделает постановку пестрой, лишенной пластической цельности. Не рекомендуется вводить в учебную постановку несколько контрастных цветов: синих и желтых, красных и зеленых. Лучше, если основу постановки будут составлять предметы однородного цвета, а в нее включены один-два контрастных цветовых пятна. Контрастную ситуацию может создать фон, состоящий из цветных драпировок.



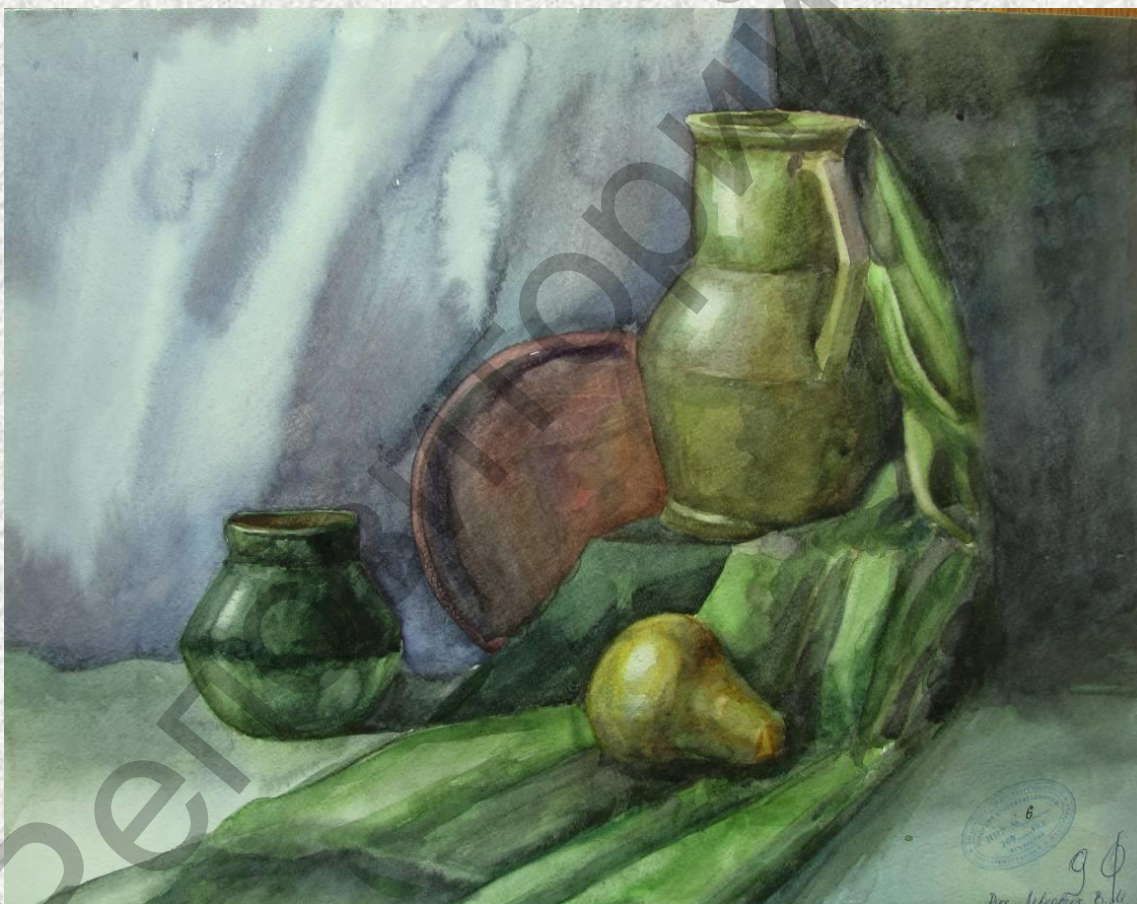
*Натюрморт из предметов быта, контрастных по цвету.
Учебная работа*

Учебные задачи данного натюрморта – установить гармоничную связь между контрастными по цветовой характеристике формами, изучить рефлексную связь между ними.

Натюрморт из предметов быта, близких по цвету

Живопись на сближенных цветовых отношениях очень трудна и доступна лишь при развитом цветовом видении.

Развитие способности восприятия цвета и его оттенков, умение находить отличие одного цвета от другого в ряду одной группы цветов (теплой или холодной) – одна из главных задач в решении этого задания.



Натюрморт из предметов быта, близких по цвету. Учебная работа

Задание в сближенном колорите требует внимания к тональным и цветовым отношениям главных масс, здесь заостряется внимание на большой форме предметов. Родственные цвета слабо влияют друг на друга с точки зрения изменения цвета, они близки к локальному. Поэтому приходится внимательно сравнивать их между собой и старать-

ся писать их цельно, сохраняя большие отношения. Работать необходимо широкими заливками, мягко и тонко моделировать форму.

Натюрморт сгармонирован родственными оттенками цвета, рефлексные связи здесь совсем иные, чем в контрастном, они носят тональный характер, проявляются тонкие и сложные цветовые градации.

Натюрморт в светлой тональности

Поверхность светлого предмета особенно чувствительна к влиянию источника света, она богата массой цветовых оттенков. Разобраться в обилии рефлексов, выделить и создать на их основе доминирующий цвет можно только подчиняя все их многообразие общему цветовому состоянию изображения, где все цвета имеют прочную тональную связь друг с другом. Достаточно нарушить эту связь, взять неверный тон по свету или в тени, как все изображение становится пестрым, рассыпается. В студенческих работах изображение светлых предметов часто моделируется лишь в теневых местах, освещенные участки остаются белой нетронутой бумагой. Другая крайность – излишняя цветистость натюрмортов.



Натюрморт в светлой тональности. Учебная работа

В процессе живописного решения натюрморта в светлой тональности следует наполнять изображение цветом, придавая ему тот или иной оттенок, искать и передавать тонкие, гармоничные отношения с учетом общего тона постановки, подчиняя ему каждый отдельный цвет.

В учебную постановку могут быть включены светлые, белые предметы различной материальности. Важно найти разницу между ними, выявить материал. Каждый из этих предметов будет иметь свой тон, свою поверхность, а следовательно, и различную цветовую характеристику.

Натюрморт против света

Предметы, поставленные против света, выявляют свою характерную форму, выраженную силуэтом на светлом фоне. Такой прием называют контражуром. Особая роль в выявлении объема принадлежит рефлексам, которые и будут в основном определять живописное решение затемненных частей предметов.



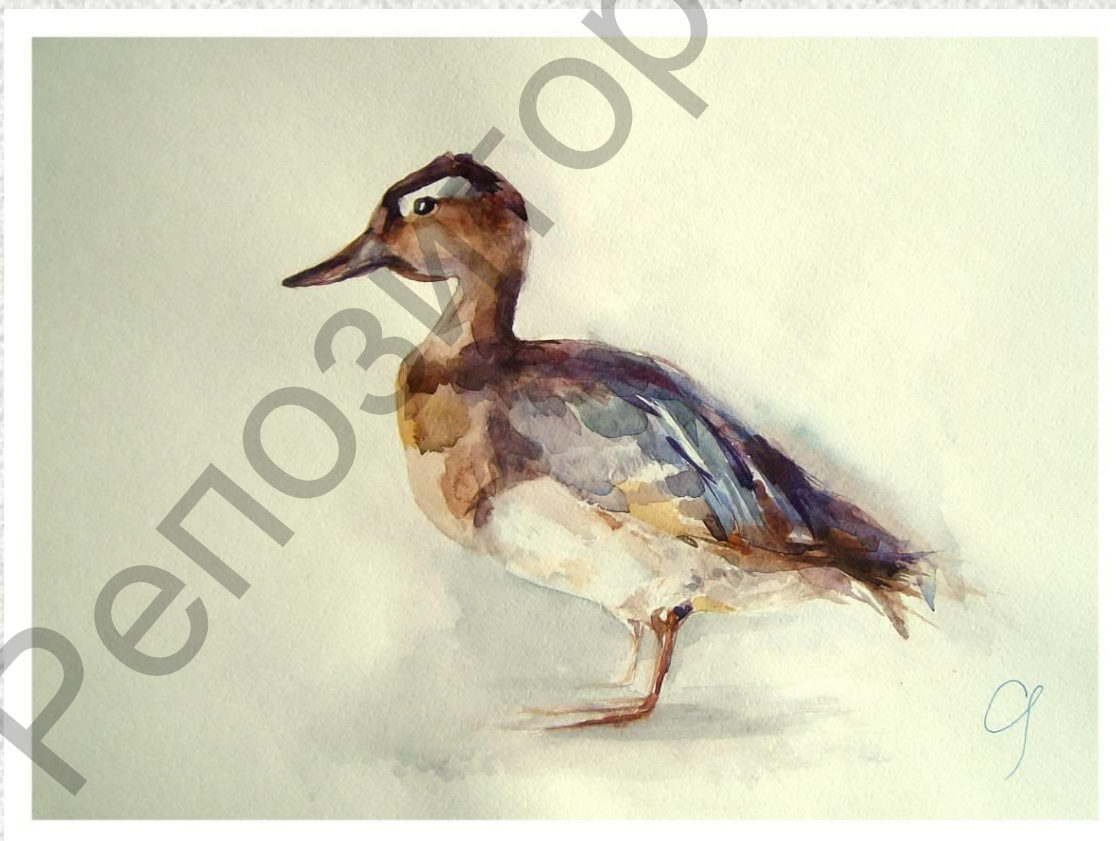
Натюрморт против света. Учебная работа

Освещенные участки на предметах и драпировках необходимо сравнить по тону с фоном, они могут быть светлее фона, бликовать – и это будут самые светлые по тону участки в работе. Их можно оставить белыми или слегка затонировать, учитывая цвет освещения. Основная задача состоит в разработке теневых участков предметов, где их собственный цвет сильно изменяется под влиянием рефлексов. Работать над теневыми местами рекомендуется в технике «*a la prima*», в полную силу цвета и тона, используя простые смеси красок, что позволит сохранить чистоту цвета в тени.

Прием контражура открывает ряд интересных композиционных возможностей, усиливается чувство пространства, глубины изображения.

Этюд чучела птицы

В задании ставится задача выявить характер, верно передать форму и пропорции, движение и пластику птицы, характер ее окраса, строение оперения. Чучело птицы пишут на нейтральном по цвету фоне.



Этюд чучела птицы. Учебная работа

В акварельных работах с неподвижной модели птицы мазки кистью прокладываются по направлению перьев, что позволяет лучше

передать их фактуру и форму. При этом важно следить, чтобы фактура и окрас оперения не мешали передаче объема и не разрушали форму. Пятна, полосы окраса должны лежать на форме, подчиняясь светотени. Если всмотреться в оперение птиц, можно заметить, что оно очень разнообразно по цвету: например, зеленоватые, лиловые, желтоватые оттенки в целом будут составлять один серый тон туловища птицы. В данных упражнениях можно легко впасть в пестроту, отчего живопись потеряет всю прелесть естественной гармонии, появятся фальшивые краски, а потому надо быть осмотрительным при изображении птиц, не упускать из виду целого впечатления.

Этюд интерьера

Выполнение этюда интерьера (внутреннего пространства здания) предъявляет повышенные требования к выбору места для работы. Резкие тени, блики на мебели, орнаментированные детали часто осложняют работу, создавая своеобразный цветной калейдоскоп, наполняющий своими рефlekсами каждый уголок помещения.



Этюд интерьера. Учебная работа

Учитывая все это, знакомство с интерьером лучше начинать в часы, когда отсутствует резкий свет и весь интерьер ровно освещен. Оптимальным для работы следует считать место, с которого художник имеет как можно большее поле обзора и его боковое зрение задействовано наилучшим образом. Опыт показывает, что в этом случае достигается наиболее полное ощущение трехмерности пространства и хорошо просматриваются основные части помещения. Приступать к овладению живописью интерьера лучше с более простого, даже с части, с фрагмента интерьера; например, угол стены с окном, с драпировкой, стулом или столом; уходящая в глубину стена с раскрытой дверью; марш лестницы с перилами и т.д.

Прежде всего, при изображении интерьера необходимы основательные знания правил перспективы. Одна из первостепенных задач работы над этюдом интерьера: правильно выбрать точку зрения, линию горизонта, точки схода. Затем наметить основные линии стен, пола, потолка. Работу необходимо вести от общего к деталям.

Цветовые отношения в натюрморте определить легче, чем в интерьере, где глубина пространства вносит свои дополнительные оттенки в цветовой ансамбль. В работе над этюдом интерьера предстоит решить задачу на пространственное изменение цвета вследствие перспективного удаления всех слагаемых. Здесь может встретиться целая гамма светлых и белых тонов, цвет которых найти чрезвычайно трудно. Очень нелегко передать и темное пространство, избегая черноты, иначе не получится глубины уходящих планов.

Основные задачи на данном этапе работы: проанализировать цветотонные отношения интерьера, большими плоскостями передать общую цветовую гамму и светотень, уточнить детали на переднем плане, передать глубину пространства, освещение, общий колорит, выявить теплые и холодные участки, передать воздушные планы.

Натюрморт в интерьере

Интерьеры обладают четко выраженной пространственной структурой. Она более глубокая, чем у натюрморта, но менее глубокая, чем у пейзажа. В этом отношении интерьер является как бы промежуточным звеном в изучении законов цвета и тона в пространстве. Как бы интерьер ни был просторен, он имеет четкие границы в глубину (длину), ширину и высоту. Его конструкция определяет пространственные отношения в работе над живописным этюдом. Выполняя изображение интерьера, его как бы заново конструируют при помощи цвета и тона.

Особенно тесная связь существует между интерьером и натюрмортом. Иногда грань, разделяющая их, становится почти неуловимой. Интерьерные постановки в аудиториях находятся на этой грани и даже часто переходят ее. Концентрация внимания на возможности «перерастания» натюрморта в интерьерную учебную постановку и затем в масштабное интерьерное пространство логично, так как интерьер почти всегда включает «натюрмортно» организованные предметы. Соединение впечатлений от восприятия натюрморта и интерьера дает необычайно объемное ощущение наполненности пространства.



Натюрморт в интерьере. Учебная работа

Этюд головы натурщика

Основными задачами в работе над этюдом головы натурщика являются ознакомление с основами анатомии, изучение приемов и способов изображения головы человека, верная передача формы и пропорций, движения, пластики, обучение технике работы акварелью.

Перед началом работы желательно выбрать такую точку зрения, с которой открываются наилучшие возможности для хорошего композиционного размещения изображения головы натурщика на листе бумаги и просматривается ритмическая ясность в распределении светотени.

Построение изображения головы натурщика начинается с определения линии горизонта и ведется исходя из законов построения объемной формы в перспективе, что позволяет избежать ошибок, связанных с перспективными построениями формы.

Для решения композиционных вопросов этюда головы натурщика целесообразно провести поиски композиционного решения на отдельных небольших листах бумаги, выполнить в цвете несколько форэскизов, а лучший вариант композиции перенести на большой формат бумаги. Размечая рисунок под акварель, надо всегда начинать с самых крупных форм, четко видеть и изображать общую форму головы, связывая ее с шей и плечевым поясом.

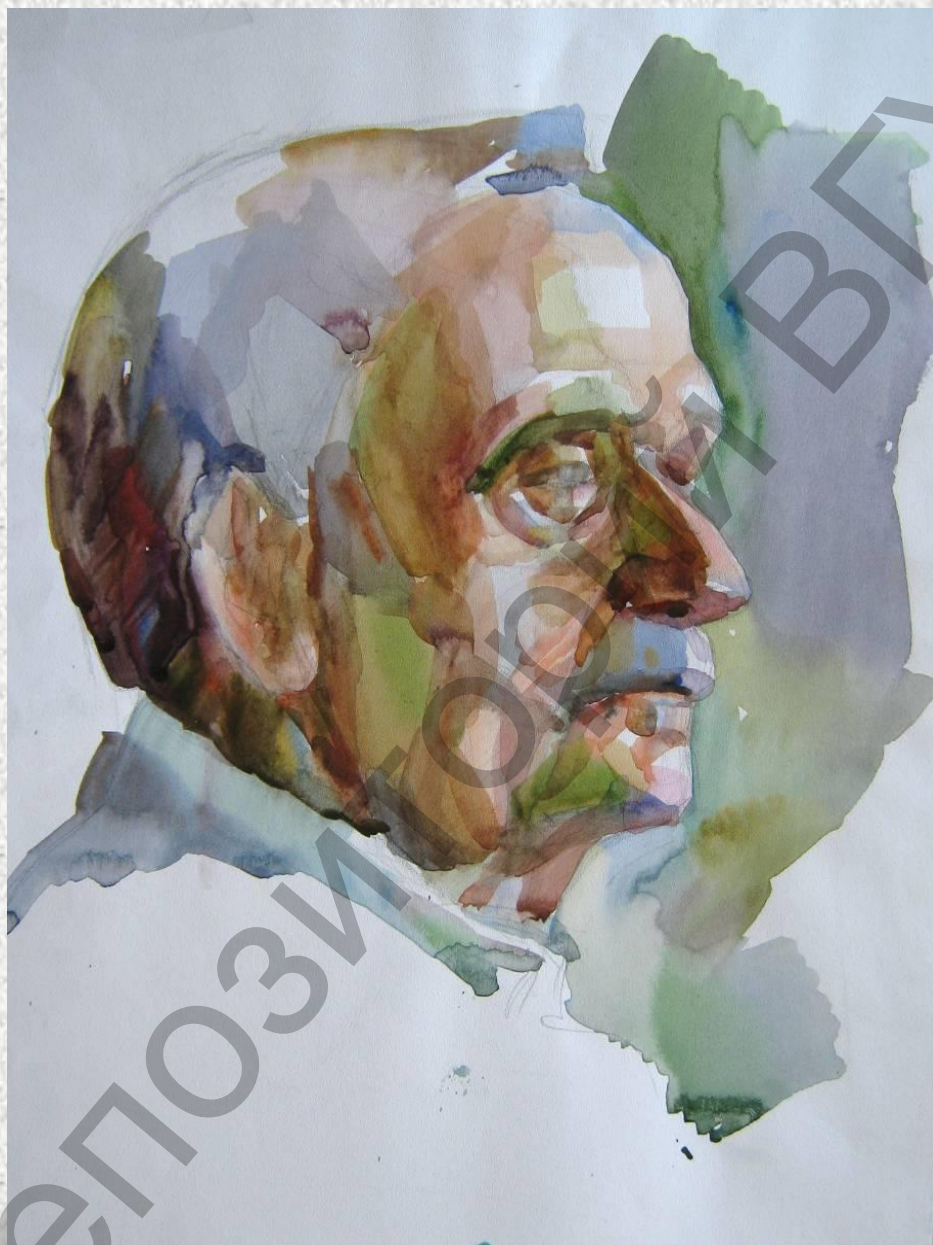
Необходимо помнить, что в натуре не существует контура, линии, а существует только граница объемной формы, пространственных плоскостей, поэтому линии карандаша в рисунке для акварели не должны быть жесткими и толстыми. Подготовительный рисунок нужно выполнять точно и внимательно, так как последующее исправление рисунка кистью часто приводит к загрязненности этюда. Тушевка и штриховка в подготовительном рисунке для акварельного этюда не допускаются.

Живописное построение этюда рекомендуется начинать с мест, которые имеют легко определяемые красочные характеристики, и в дальнейшем ориентироваться на них при создании цветовых отношений на плоскости листа.

Приступая к работе, необходимо определить общее тоновое и цветовое напряжение в натуре и решить, в какой гамме красок будет выполнен этюд, как будут строиться отношения цветов в этюде – в более светлой или темной тональности и в каких пределах насыщенности цвета.

В основе живописного изображения объемной формы головы натурщика, ее связи с пространством лежит закон светотеневых и цветовых отношений, который требует пропорциональной передачи взаимных отношений головы натурщика и пространства по светлоте и

цвету. Только в результате передачи правильных цветовых отношений между предметами и светотеневых градаций на каждой объемной форме в изображении появляются объем, пространство и материальность.



Этюд головы натуралика. Учебная работа

Продумав цветовой строй своего этюда, приходится сталкиваться с проблемой – с чего начинать писать акварелью? Можно начинать с теневых мест головы, а затем, определив ее освещенную часть, решить цвет фона со стороны света и тени. Но можно начинать писать голову натуралика и с освещенной части, если она яснее по цвету, и также путем сравнения остальных цветов с цветом освещенной части головы раскрыть пространство этюда.

Решая в цвете тени формы головы, нужно учитывать, что тени имеют свой сложный цвет, который необходимо определить. Тень может быть холоднее света, а может быть теплее. Это может подсказать только натура. Задача – определить цвет тени, света, полутонов, формы головы по отношению к фону и друг к другу, найти между ними связь, чтобы они все вместе создавали общее колористическое единство.

Выполняя живописный этюд, необходимо каждую плоскость – грань объемной формы, найденную в натуре, решить в цвете. Прописав кистью все изображение головы, нужно стараться не сбивать форму, которая найдена в рисунке. Не нужно пытаться скорее нарисовать детали (глаза, ноздри, брови, прическу), так как, не увидев деталь как часть объема, можно поспешностью испортить работу. Мелкие детали головы – это не линии, а определенные объемы, которые состоят из нескольких планов, и эти планы необходимо определить, передав тон и цвет каждой плоскости.

При выполнении кратковременных этюдов головы натурщика целесообразно использовать метод «a la prima». Это означает, что все цвета берутся сразу в полную силу. Метод не предполагает многократных переписок, позволяет сохранить максимальную свежесть и сочность красочных звучаний, большую непосредственность и остроту выражения.

Этюд фигуры натурщика

К целям и задачам этюда фигуры человека относится передача характерных особенностей фигуры, соблюдение основных пропорций, выявление взаимоотношений фигуры и среды через цветовые, тональные, ритмические и орнаментальные отношения.

Выполнение подготовительного рисунка начинается с определения композиции листа. При этом важно учесть цветовое содержание постановки и пластику фигуры. В каждом конкретном случае существует большое количество вариантов решения. Из них необходимо выбрать наиболее оптимальный, в котором основные формы фигуры и цветовые массы взаимосвязаны и создают определенные ритмические соотношения. При выполнении этюда фигуры всегда есть возможность отбора наиболее характерных качеств натуры, что выражается как в композиции (размещение основных масс, выражение движения) и рисунке (поиск взаимосвязи пятна и светотени), так и в цветовом решении.



Этюд фигуры натуралика. Учебная работа

В подготовительном рисунке определяют движение основных масс фигуры, их оси, соотношения частей, силуэт, характер основных форм и линий складок одежды.

Цветовое решение задания заключается в определении основных цветовых и тональных отношений одежды, головы, рук, ног, в проработке формы складок, нахождении связи фигуры с фоном. Необходимо также уделять внимание характеру светотени и колебаниям холодных и теплых оттенков в различных частях фигуры, что определяется особенностями освещения.

Этюд фигуры лучше начинать с мест, имеющих активные и легко определяемые цветовые пятна, от которых зависят основные живописные отношения. Первым слоем покрывают большие поверхности формы. Последующие прокладки определяют полутона, рефлексы и, наконец, наиболее сильные теневые участки. Таким

путем постепенно достигается передача формы, объема всей фигуры. Более детально прорабатываются голова, руки. Одежда может быть выполнена свободнее, с передачей лишь основных крупных складок.

Кроме длительных работ полезно делать и кратковременные этюды с натуры кистью, без помощи карандаша. Наметив кистью лишь самые основные формы, обобщенно решают освещенные и затемненные участки фигуры. Хорошо делать, например, акварельные наброски фигуры, расположенной в интерьере против света, когда обобщенно читается силуэт.

Этюд пейзажа

Существенным звеном в подготовке студента по акварельной живописи является работа над пейзажными этюдами на пленэре. При этом возникает ряд композиционных и колористических трудностей: передача больших пространств, выявление освещения, характеристика состояния погоды и т.д. Начинать следует с небольших по размеру этюдов, делая упор на передачу основных тональных и цветовых отношений (земля и небо, дальний и передний планы), с большой степенью обобщения, без детализации элементов пейзажа.



Этюд пейзажа. Учебная работа

Начинать писать этюд лучше всего с неба и дальнего плана, чтобы сразу определить их отношения, прописав затем обобщенно первый план. После общей прокладки больших участков переходят к передаче более мелких форм. Не следует сразу задерживаться на детализации одного какого-либо предмета (например, ствола дерева).

Начав с наиболее крупного и характерного элемента пейзажа и как бы опираясь на него, работают одновременно над всем этюдом, не останавливаясь долго на отдельных подробностях, переходя от одного предмета к другому, уточняя отношения холодных и теплых тонов.

Приложение



Натюрморт из геометрических тел и предметов быта (гризайль).
Учебная работа



Натюрморт из геометрических тел и предметов быта (гризайль).
Учебная работа



Натюрморт из предметов быта (гризайль). Учебная работа



Натюрморт из предметов быта (гризайль). Учебная работа



Этюд овощей. Учебная работа



Этюд овощей и фруктов. Учебная работа



Этюд овощей и фруктов. Учебная работа



Этюд овощей и фруктов. Учебная работа



Этюд фруктов. Учебная работа



Этюд овощей и фруктов. Учебная работа



Этюд фруктов. Учебная работа



Этюд овощей. Учебная работа



Этюд фруктов. Учебная работа



Натюрморт из предметов быта, контрастных по цвету. Учебная работа



Натюрморт из предметов быта, контрастных по цвету. Учебная работа



Натюрморт из предметов быта, близких по цвету. Учебная работа



Натюрморт из предметов быта, близких по цвету.
Учебная работа



Натюрморт в теплой цветовой гамме. Учебная работа



Натюрморт в теплой цветовой гамме. Учебная работа



Натюрморт в холодной цветовой гамме. Учебная работа



Натюрморт в холодной цветовой гамме. Учебная работа



Натюрморт в светлой тональности. Учебная работа



Натюрморт в светлой тональности. Учебная работа



Натюрморт в светлой тональности. Учебная работа



Натюрморт в светлой тональности. Учебная работа



Натюрморт в светлой тональности. Учебная работа



Натюрморт с гипсовой маской. *Учебная работа*



Натюрморт в светлой тональности. Учебная работа



Натюрморт с гипсовой розеткой. Учебная работа



Натюрморт против света. Учебная работа



Натюрморт против света. Учебная работа



Натюрморт против света. Учебная работа



Натюрморт против света. Учебная работа



Этюд чучела птицы. Учебная работа



Этюд чучела птицы. Учебная работа



Этюд чучела птицы. Учебная работа



Этюд чучела птицы. Учебная работа



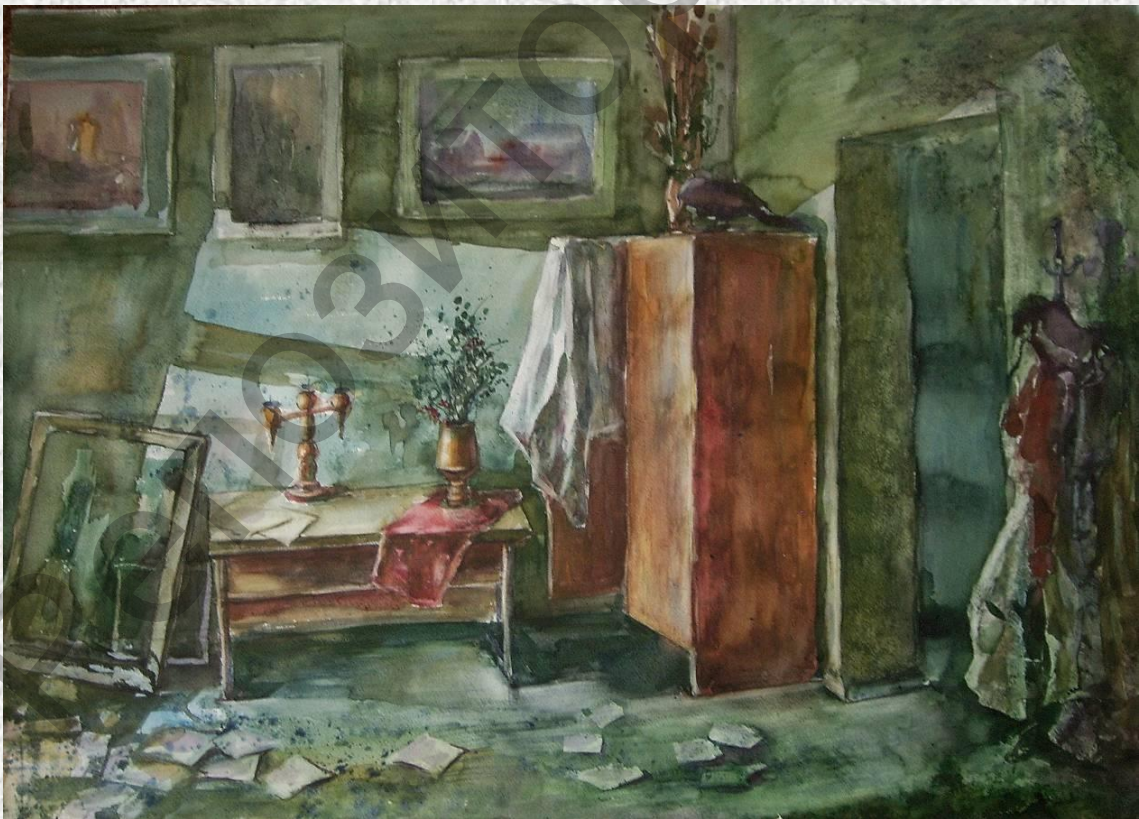
Этюд чучела птицы. Учебная работа



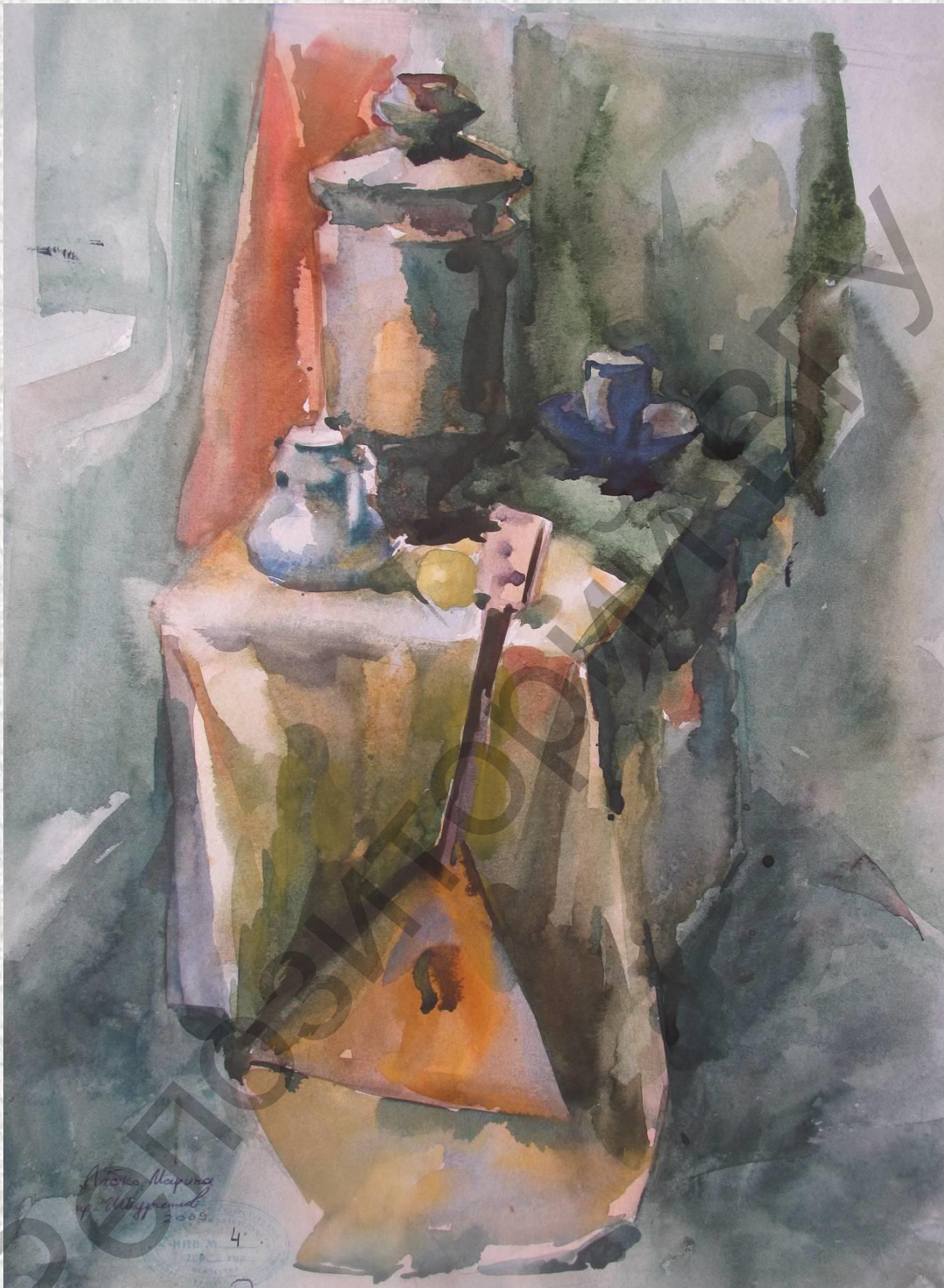
Этюд интерьера. Учебная работа



Этюд интерьера. Учебная работа



Этюд интерьера. Учебная работа



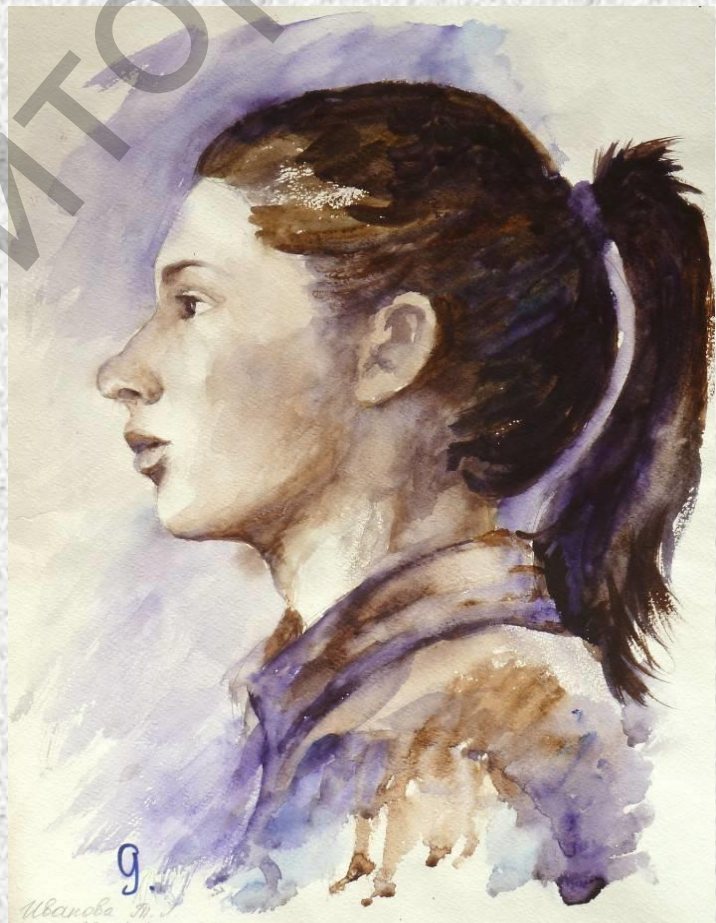
Натюрморт в интерьере. Учебная работа



Натюрморт в интерьере. Учебная работа



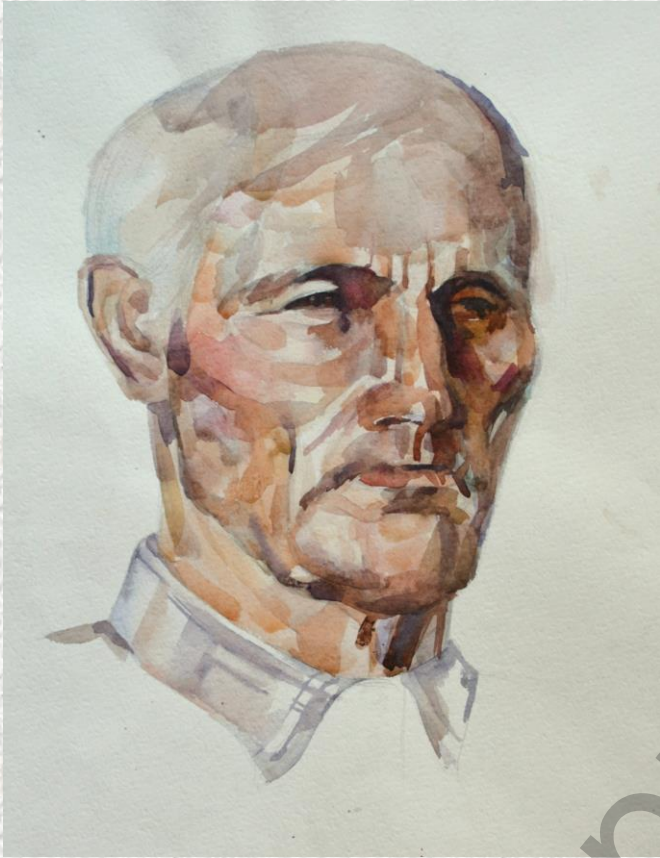
Этюд головы натурщика. Учебная работа



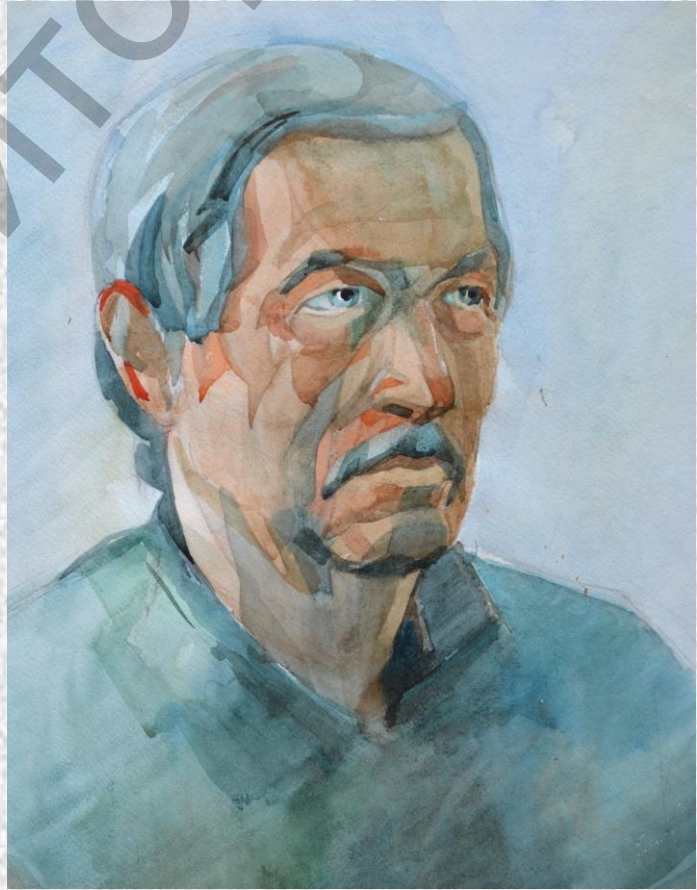
Этюд головы натурщика. Учебная работа



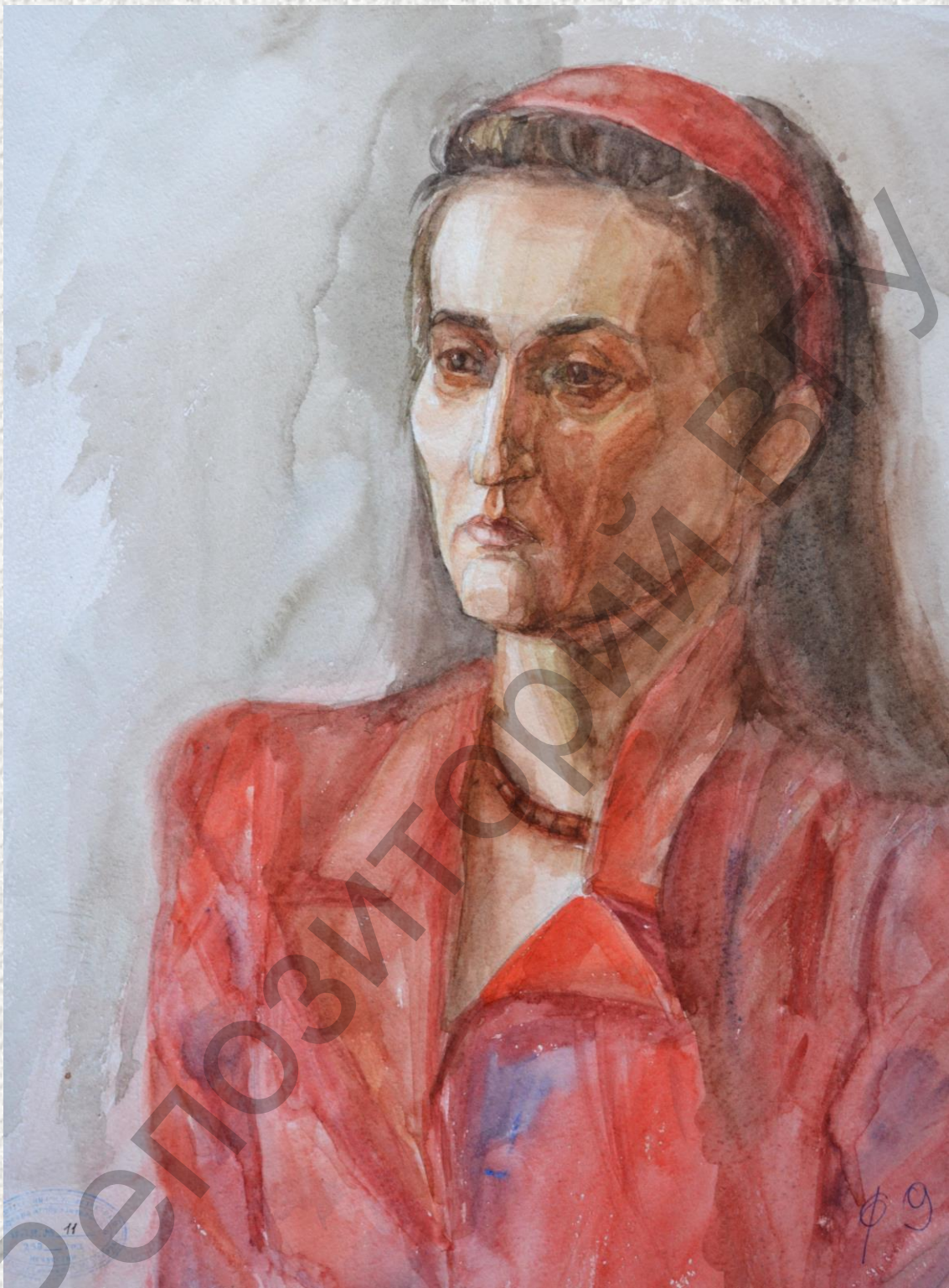
Этюд головы натурщика. Учебная работа



Этюд головы натурщика. Учебная работа



Этюд головы натурщика. Учебная работа



Этюд головы натурщика. Учебная работа



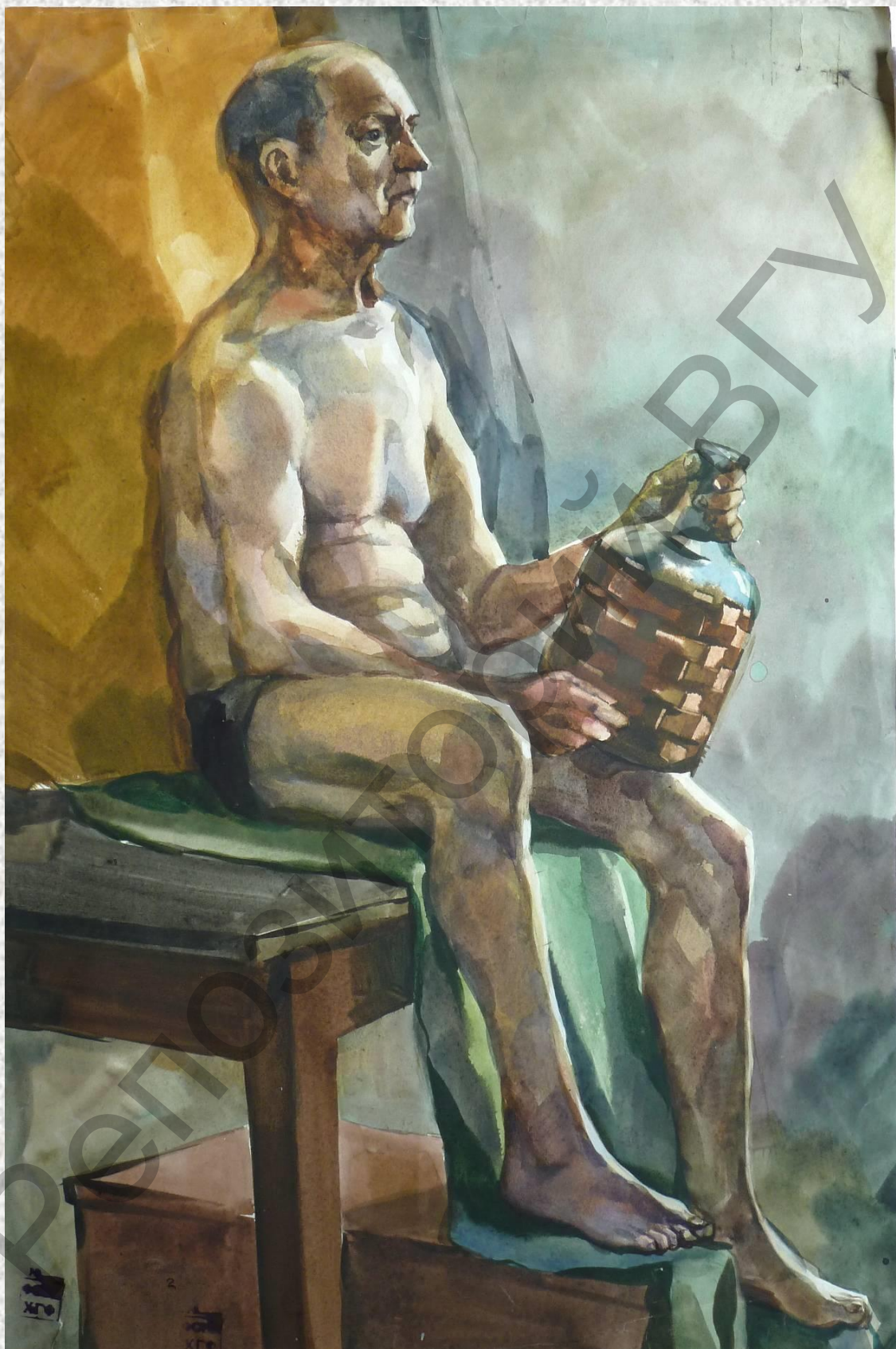
Этюд фигуры натурщика. Учебная работа



Этюд фигуры натурщика. Учебная работа



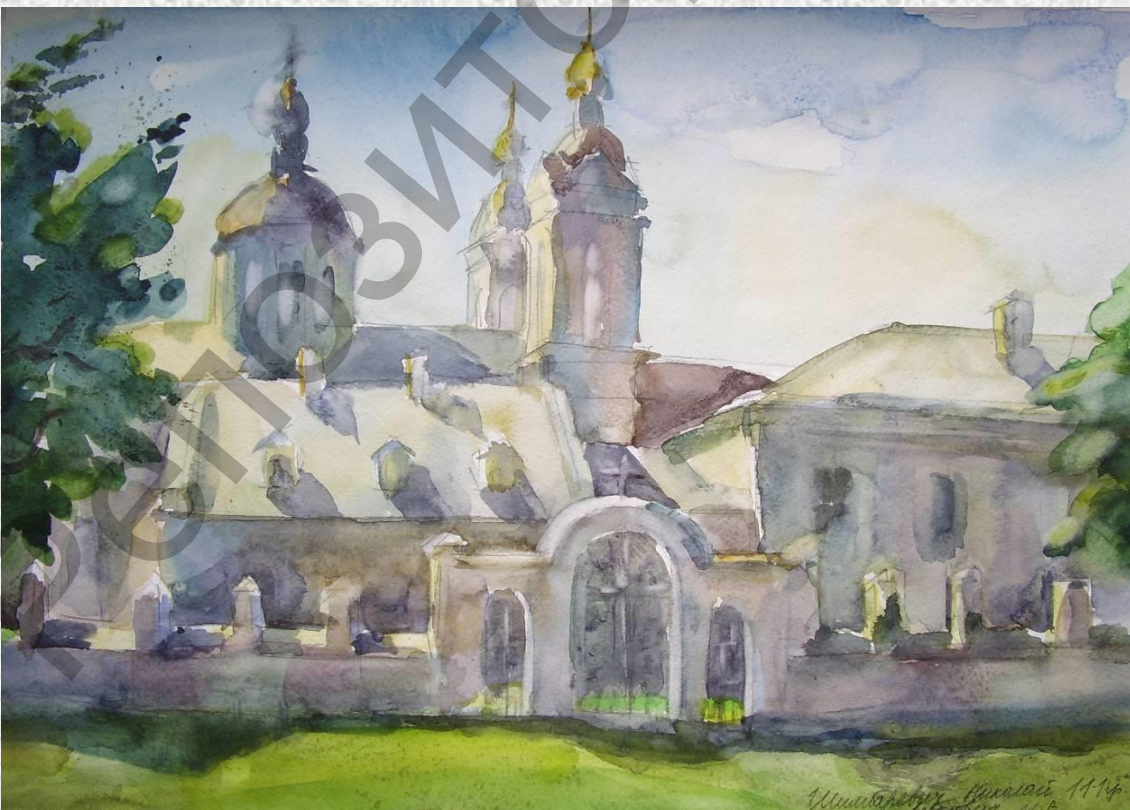
Этюд фигуры натурщика. Учебная работа



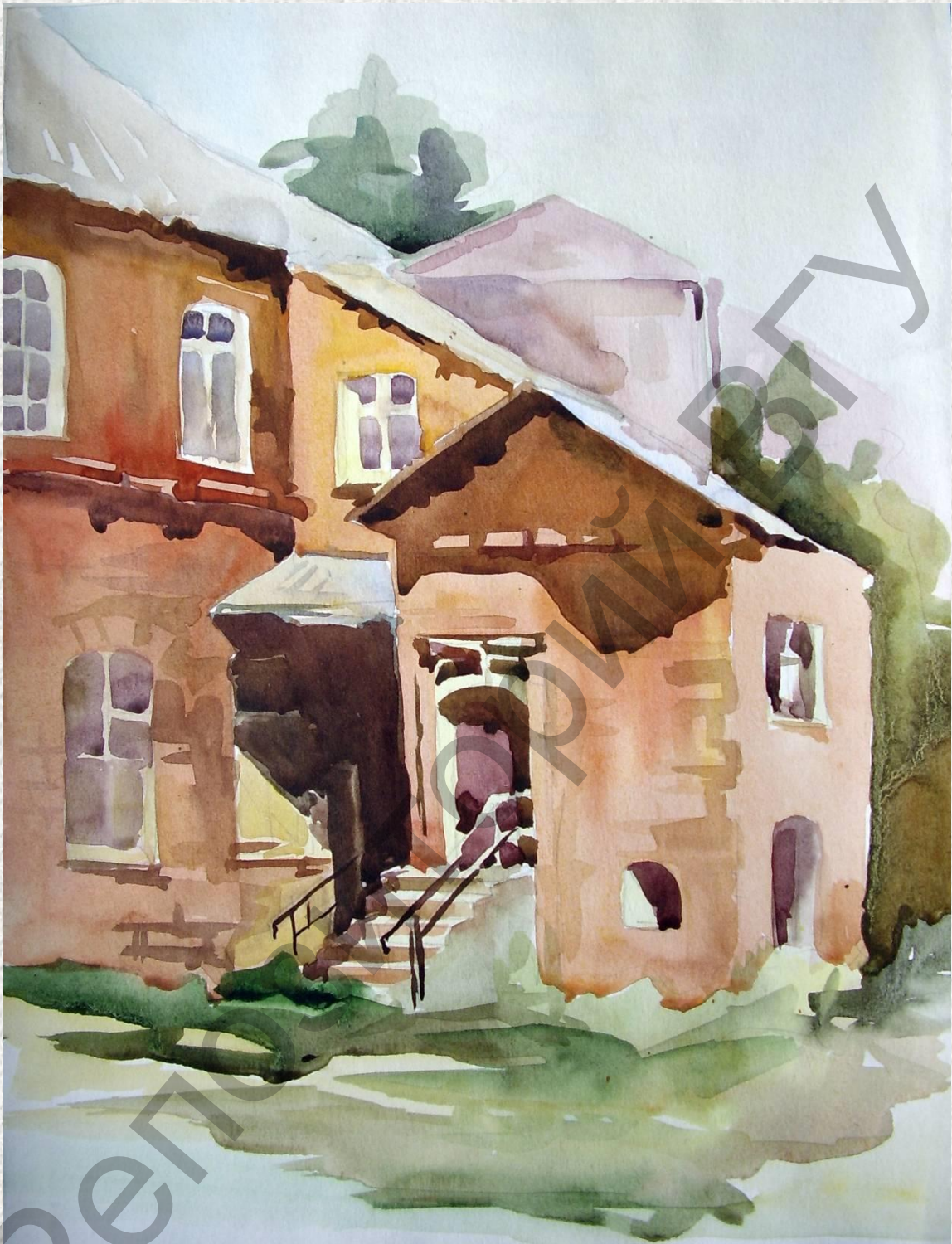
Этюд фигуры натурщика. Учебная работа



Этюд пейзажа. Учебная работа



Этюд пейзажа. Учебная работа



Этюд пейзажа. Учебная работа



Этюд пейзажа. Учебная работа



Этюд пейзажа. Учебная работа

Глоссарий

Акварель – водяные краски, краски с растительным клеем в качестве связующего вещества и живопись этими красками. Акварель отличаются чрезвычайно тонкая растирка пигмента и большой процент клеящих веществ. Акварель бывает твердая (в плитках), полумягкая (в керамических чашечках) и мягкая (в тюбиках). Служит прекрасным материалом для выполнения набросков и зарисовок.

Ахроматические цвета – белый, серый (все градации), черный – цвета, не имеющие цветового тона и отличающиеся друг от друга только по светлоте.

Ахроматический ряд – множество оттенков, составляющих шкалу от белого до черного цвета (или часть шкалы). Ахроматический ряд, в котором каждая ступень в равной степени отличается от предыдущей и последующей по светлоте, называется равноступенным. Полный ахроматический ряд подразделяется на три диапазона светлоты: темный, средне-серый и светлый.

Валер (фр. *valeur*, букв. – ценность, достоинство) – особое качество цветового тона в живописи и графике; оттенок тона, содержащий в соотношении с другими оттенками определенное количество света и тени. Система валеров в колорите создает последовательную, богатую и сложную градацию света и тени в пределах одного цвета, позволяет достигать тонкости и мягкости цветовых отношений и переходов.

Воздушная перспектива – в изобразительном искусстве метод передачи удаления предметов на основе зрительного восприятия и опыта путем смягчения очертаний, ослабления детальности изображений, уменьшения яркости цвета и других изменений, вызванных воздействием воздушной среды на предметы.

Вычитательное (или субтрактивное) смешение цветов – образование цвета, заключающееся в вычитании из светового потока какой-либо его части путем поглощения (при смешении красок, при наложении прозрачных красочных слоев (лессировка, глубокая печать), при всех видах отражения и пропускания света). Для получения всех цветов круга вычитательного смешения достаточно трех красок: красной, желтой и синей; их называют основными красками (цветами).

Гамма (греч. *гамма* – цветовая, красочная) – в изобразительном искусстве ряд взаимосвязанных цветовых тонов и оттенков (обычно с одним доминирующим цветом), создающих гармоническое целое в художественном произведении. Цвета, преобладающие в данном произведении и определяющие характер его живописного решения. Различаются темная и светлая, холодная и теплая, яркая и приглушенная гаммы и т.д.

Гармония (греч. *harmonia*) – согласованность, соразмерность, единство частей и целого, в частности в художественном произведении, обуславливающие его внутреннюю и внешнюю стройность, его художественное совершенство. Гармония является важной предпосылкой прекрасного в произведении искусства; внешне может проявляться в симметрии, ритме, пропорциональности, в согласованности и единстве цветовых соотношений, в стройности композиции и других качествах художественной формы.

Градация (лат. *gradation* – постепенное повышение, от *gradus* – ступень) – последовательное, постепенное чередование, изменение цвета, тона, светотени, согласованное следование оттенков, составляющих вместе гармоническое целое.

Гризайль (фр. *grisaille*, от *gris* – серый) – однотоновая, монохромная живопись любого цветового оттенка (не только серая).

Дополнительные цвета – цвета (пара цветов), при оптическом смешении которых возникает ахроматический цвет. Примеры дополнительных цветов: красный и голубовато-зеленый; оранжевый и голубой; желтый и синий; зеленовато-желтый и фиолетовый; зеленый и пурпурный. Дополнительные цвета нередко называют контрастными, хотя эти понятия не тождественны.

Живопись – один из главных видов изобразительного искусства, передающий многообразное многоцветие окружающего мира. По технике исполнения живопись подразделяется на масляную, темперную, фресковую, восковую, мозаичную, витражную, акварельную, гуашевую, пастельную. По жанрам различают живопись станковую, монументальную, декоративную, театрально-декоративную, миниатюрную.

Законченность – определенная стадия в работе над произведением, когда достигнута полнота воплощения творческого замысла, или в более узком смысле, когда выполнена определенная изобразительная задача.

Зрительное восприятие – отражение окружающей среды, явлений действительности во всем их многообразии, непосредственно воздействующих на органы зрения. Вместе со зрительными ощущениями в зрительном восприятии принимают участие знания, прошлый опыт и представления о различных предметах и явлениях.

Зрительное ощущение – физиологический результат воздействия прямого или отраженного света на органы зрения и восприятие его сознанием. Как итог этого отражения объективного мира в сознании человек получает разнообразные ощущения света и цвета, характеризующие явления природы и форму предметов в разнообразных условиях освещенности, среды и пространства. Зрительное ощущение создает возможность зрительного восприятия.

Канон (греч. – правило, мерило) – совокупность твердо установленных правил, определяющих нормы иконографии, пропорций, композиции, рисунка, колорита для данного типа произведений.

Колорит (ит. *colorito*, от лат. *color* – краска, цвет) – система цветовых тонов, их сочетаний и взаимоотношений в произведении искусства, образующая эстетическое единство. Характер колорита является своеобразным истолкованием цветового богатства мира и определяется эпохой, стилем, индивидуальностью художника, особенностями его цветового видения, общим замыслом произведения. Колорит может быть теплым (в основном красные, желтые, оранжевые тона) и холодным (в основном синие, зеленые, фиолетовые тона), спокойным и напряженным, ярким и блеклым. Есть системы колорита, основанные на локальном цвете, его самоценном, зачастую символическом значении, и системы, основанные на стремлении передать всю полноту цветовой картины мира.

Композиция (лат. *composition* – составление, сочинение) – составление, соединение, сочетание различных частей в единое целое в соответствии с какой-либо идеей. В изобразительном искусстве композиция – это построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением, необходимостью передать основной замысел, идею произведения наиболее ясно и убедительно. Главное в композиции – создание художественного образа. Основные закономерности построения художественного произведения, которые можно назвать правилами, приемами и средствами композиции, следующие: *передача движения (динамики), покоя (статики), учет пропорций золотого сечения, передача ритма, симметрии и асимметрии, равновесия частей композиции и выделение сюжетно-композиционного центра.*

Контражур (фр. *contrejour* – против света) – вид освещения в изобразительном искусстве, при котором источник света расположен позади изображенного на картине объекта, а потому ярко высвечивает его контуры.

Контраст (фр. *contraste* – резкое различие, противоположность) – противопоставление двух свойств; в цветоведении контрасты разделяют на два вида: ахроматические (светлотные) и хроматические (цветовые); в каждом из названных видов выделяют, в свою очередь, одновременный, последовательный и пограничный (или краевой) контрасты.

Контур (фр. *contour* – очертание) – изобразительное средство в виде ограничивающей форму линии. В пространственном смысле контур – это видимая поверхность края объемной формы.

Корпусная живопись (от лат. *corpus* – тело), пастозная живопись – письмо плотным, непрозрачным, сравнительно толстым слоем краски, имеющим рельефную фактуру.

Кроки – легкий, суммарный набросок – быстрая зарисовка, чаще всего с натуры, фиксация композиционного замысла средствами рисунка. Кроки иногда предваряют эскизы или играют роль эскиза.

Лессировка (нем. *lasierung*, букв. – покрытие глазурью) – прием живописной техники: нанесение тонких слоев прозрачных и полупрозрачных красок поверх просохшего плотного слоя. Лессировка позволяет изменить, усилить или ослабить цветовые тона, достигнуть легкости и звучности тона, обогатить колорит, придать ему большее единство и гармонию.

Локальный цвет (от фр. *local* – местный) – в живописи основной и неизменный цвет, характеризующий окраску самого предмета. Окраска предмета может быть передана однородными цветовыми пятнами, которые варьируются по светосиле, но лишены цветовых оттенков, возникающих под воздействием освещения, воздушной среды, рефлексов от окружающих предметов.

Мазок – след кисти с краской, оставляемый на основе (холсте, картоне, бумаге и т.д.). Техника живописи мазками очень разнообразна и зависит от индивидуальной манеры художника и задач, которые он перед собой ставит, от особенностей и свойств материала, в котором он работает.

Материальность – передача материальных качеств предмета его тональными и цветовыми отношениями, характером светотени, бликами и рефlekсами.

Моделировка – передача рефlekса формы изображаемых предметов и фигур в условиях того или иного освещения. В рисунке моделировка осуществляется тоном (светотенью), при этом учитывается и перспективное изменение форм. В живописи форма моделируется цветом, так как здесь тональная и цветовая стороны неразрывно связаны между собой. Степень моделировки обусловлена содержанием произведения и замыслом художника.

Монотипия (от греч. *monos* – один и *typos* – отпечаток) – вид печатной графики, в которой краски наносятся от руки на совершенно гладкую поверхность металлической доски, кафельной плитки или стекла; единственный отпечаток получается под давлением.

Мотив – объект натуры, выбранный художником для изображения, чаще всего пейзаж. Мотив – завязка, определяющий момент цветового и живописно-пластического решения картины или этюда, в декоративно-прикладном искусстве – основной элемент орнаментальной композиции, который может многократно повторяться.

Набросок – изображение, быстро исполненное художником каким-либо материалом или техникой (*рисунок, живопись, небольшая скульптура*). В набросках художники фиксируют свой замысел, возникший в ходе работы, или отдельные наблюдения. Наброски выполняются с натуры, по памяти и представлению разнообразными художественными материалами: графитным карандашом, углем, фломастером, тушью (*кистью и пером*) и др. В набросках важно передать главные качества натуры, ее характерные пропорции, форму, уловить движение и отбросить лишние детали. Вместе с тем именно лаконичные наброски порой обладают большой образной выразительностью и художественной ценностью, особенно если их выполняли выдающиеся мастера искусства.

Насыщенность – степень отличия хроматического цвета от равного по светлоте ахроматического. Под насыщенностью понимается наличие в цвете того или иного количества цветового пигмента (смеси пигментов), обуславливающего данный цветовой тон.

Натура (в изобразительном искусстве) – объекты действительности (человек, предметы, ландшафт и т.д.), которые художник непосредственно наблюдает при их изображении. В выборе натуры и ее интерпретации проявляются мироощущение художника, его творческая задача. Непосредственно с натуры выполняются этюды, наброски, зарисовки, часто – портрет, пейзаж, натюрморт.

Натюрморт – жанр изобразительного искусства (главным образом станковой живописи), который посвящен изображению окружающего человека мира вещей, композиционно организованных в одну группу. Кроме неодушевленных предметов, в натюрморте могут изображаться объекты природы, изолированные от естественных связей и тем самым обращенные в вещи (рыба на столе, цветы в вазе и т.д.).

Нюанс (фр. *nuance*) – оттенок, градация одного и того же цвета или тонкий переход от одного цветового тона (хроматического или ахроматического) к другому. Категория, противоположная нюансу, – контраст.

Образ – форма отражения явлений действительности в искусстве, форма художественного воспроизведения действительности. В изобразительном искусстве образ является чувственно-конкретным, наглядным выражением идеи.

Одновременный контраст цветов – изменение светлоты или цветового тона в зависимости от окружения (например, светлое пятно на темном фоне кажется больше, чем оно есть на самом деле, и наоборот). Одновременный контраст зависит от размера площадей взаимодействующих цветов, их конфигурации, а также от освещенности.

Основные цвета – 1) три цвета, оптическое смешение которых позволяет получить любой другой цвет (красный, синий и зеленый); 2) цвета (краски), лежащие в основе построения различных цветовых систем (трехступенный цветовой круг: желтый, красный и синий или желтый, фуксиновый и голубой; четырехступенный цветовой круг: желтый, красный, синий и зеленый).

Отмывка – акварельная техника с использованием очень жидкой краски или туши, прием осветления краски или удаления ее с бумаги при помощи кисточки, смоченной в чистой воде, и сбор отмоченной краски промокательной бумагой.

Отношения цветовые и световые – взаимосвязи каждого светотеневого и цветового тона с другими (преимущественно соседними) тонами. Диапазон светотени, доступный живописи или графике, по физическим свойствам художественных материалов намного уже природного диапазона, поэтому тоновые переходы художник может воспроизводить только путем пропорционального соответствия. Посредством взаимосвязанных светотеневых и цветовых отношений достигается точная моделировка объемной формы, передаются освещенность, материальность, пространственная глубина и другие качества предметного мира.

Оттенок – изменение цвета природы под воздействием окружающей среды, небольшое различие в красках по светосиле, насыщенности, цветовому фону, различие в каком-либо цвете при его переходе от холодного к теплomu и наоборот.

Пастель (фр. *pastel*, от лат. *pasta* – тесто) – материал художника и техника изобразительного искусства. Пастель – это мягкие цветные палочки-карандаши из пигментов мела и связующих веществ. В процессе изготовления пастельных карандашей их незасохшая масса выглядит как тесто, паста – отсюда и название. Пастель имеет много нежных оттенков каждого цвета. Пастелью пишут и рисуют по шероховатой поверхности бумаги, картона, по грунтованному холсту и др.

Планы пространственные – при наблюдении природы условно разделенные участки пространства, находящиеся на разном расстоянии от наблюдателя, части картины, различные по степени удаленности в глубину изображаемого в ней пространства. Обычно различают несколько планов: первый, второй, третий или передний, средний и дальний. Их количество может быть различным и зависит от объекта, который изображают, и от творческого замысла.

Пограничный контраст – изменение светлоты и цветового тона в зависимости от расположенного рядом цвета; возникает на границе двух смежных цветовых тонов. Например, желтый цвет на границе

соприкосновения с красным приобретает зеленоватый оттенок, а в отдалении от красного цвета эффект ослабевает.

Полутон – светотеневой или цветовой тон, имеющий значение промежуточного, переходного между двумя близко расположенными соседними тонами.

Последовательный контраст основан на свойстве глаза компенсировать внешнее воздействие. Если пристально взглянуть в цветную фигуру (круг, квадрат, звезда и т.д.), а затем быстро перевести взгляд на белую (или светлую ахроматическую) поверхность – то на последней возникнет на непродолжительное время фигура той же формы и величины, но дополнительного к первоначальному цвету. Это объясняется тем, что, стремясь компенсировать воздействие внешнего раздражителя (цвета), на глазном дне вырабатывается дополнительный к исходному цвет, приводя систему в равновесие; при переводе взгляда внешнее воздействие раздражителя прекращается, а на глазном дне еще некоторое время продолжает вырабатываться дополнительный цвет. Малонасыщенные цвета не создают последовательного контраста. При последовательном рассматривании двух цветов ощущение, вызываемое вторым цветом, зависит от того, каким был первый цвет (например, второй цвет может казаться светлее, если первый был темным, и наоборот).

Ракурс – перспективно сокращение живых предметов и предметных форм, значительно изменяющих их внешний вид. Ракурс обусловлен точкой зрения на натуру (вид сверху, снизу, на близком расстоянии и т.п.), а также самим положением натуры в пространстве.

Рефлекс – в живописи – оттенок цвета более сильно освещенного предмета на поверхности, соседней с ним. Цветовые рефлекс возникают в результате отражения лучей света от окружающих предметов; в рисунке – отражение света от поверхности одного предмета в затененной части другого.

Сангина (фр. *sanguine*, от лат. *sanguis* – кровь) – мягкий материал и инструмент для рисования в виде палочек-карандашей, дающий матовый красно-коричневый тон. Она бывает различных оттенков. Сангина готовится из глины, окислов железа и связующих веществ. Материал очень красивый, дающий богатые выразительные возможности использования линий, штрихов, пятен.

Свет – электромагнитное оптическое излучение, включающее ультрафиолетовую и инфракрасную области спектра вместе с видимым излучением – собственно светом. В диапазоне видимого излучения электромагнитные волны вызывают зрительное ощущение, улавливаются светочувствительными клетками сетчатки глаза; зрительный нерв передает возбуждение в зрительные центры головного мозга, где возникает также ощущение цвета.

Светлота – степень отличия данного цвета (хроматического или ахроматического) от черного. Применительно к хроматическим цветам под светлотой понимается наличие в цвете того или иного количества черного или белого пигмента.

Светотень – градация светлого и темного, соотношение света на форме. Светотень является одним из средств композиционного построения и выражения замысла произведения. Благодаря светотени зрительно воспринимаются и передаются в произведении пластические особенности природы. В природе характер светотени зависит от особенностей формы и материала предмета. В произведениях искусства светотень подчиняется общему тональному решению. Градация светотени: свет, тень, полутень, рефлекс, блик.

Слагательное (или аддитивное) смешение цветов – образование цвета путем суммирования (сложения) световых потоков тем или иным способом. Виды слагательного смешения: 1) пространственное – совмещение в одном пространстве различно окрашенных световых лучей (освещение цирковое, театральное, декоративное); 2) оптическое – образование суммарного цвета в органе зрения, тогда как в пространстве слагаемые цвета разделены (пуантилистическая живопись); 3) временное – вид оптического смешения (смешение цветов на приборе (вертушке) Максвелла); 4) бинокулярное – смешение, наблюдаемое через разноцветные очки (сумма цветов двух стекол). Для получения всех цветов круга слагательного смешения достаточно трех исходных: красного, зеленого и синего; смешанные попарно в разных пропорциях, они дают все остальные спектральные цвета. Сумма трех исходных цветов составляет белый (ахроматический) цвет. Красный, зеленый и синий называются основными цветами.

Соус (фр. *sause* – соус, подливка; от лат. *salsus* – подсоленная похлебка) – материал для рисования в виде толстых палочек-карандашей из прессованных красителей с клеем, обернутых в фольгу. Он дает богатую возможность в тональном рисунке, имеет глубокий бархатисто-черный цвет (иногда в серый или коричневый), наносится на бумагу штрихом, растушевкой (сухой соус) или размывается кистью с водой, аналогично акварели (мокрый соус). Применяется как в длительных рисунках, так и в набросках и зарисовках.

Спектральные цвета – семь цветов солнечного спектра, составляющие вместе при оптическом смешении видимый глазом естественный дневной свет: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Каждый спектральный цвет через многочисленные оттенки переходит в соседние цвета; фиолетовый и красный – в невидимые глазом ультрафиолетовые и инфракрасные зоны.

Сфумато (ит. *sfumato* – затуманенный, дымчатый) – в живописи и графике итальянского Возрождения (от Леонардо да Винчи, разра-

ботавшего этот прием) мягкость моделировки, неуловимость предметных очертаний, ощущение воздушной среды как результат богатства и тонкости градаций светотени.

Сравнение – метод определения пропорций, тональных и цветовых отношений и др. Свойства и качества познаются нашим сознанием путем сравнения. Понять характер формы предмета, определить тон и цвет можно в сравнении его с другими предметами, передавая их на холсте или бумаге. Чтобы изобразить натуру правдиво, художник должен создать в этюде пропорциональные натуре различия предметов по размеру, тону и цвету.

Теневой ряд цвета (монохромная или однотоновая гамма) представляет собой множество оттенков, полученное при смешивании данного цветового тона с белым, черным и всеми градациями серого цвета.

Тон (фр. *ton*, от греч. *tonos* – ударение, напряжение) – 1) исходный, простейший элемент светотени как в натуре, так и в художественном произведении (степень светлоты); 2) исходный, простейший элемент как цвета в действительности, так и колорита в произведении искусства (качество цветового оттенка); 3) общий светотеневой строй художественного произведения; 4) общий тон – цветовой строй художественного произведения, основной оттенок, обобщающий и подчиняющий себе все цвета картины и сообщающий единство колориту.

Тушь – черная или цветная краска. Черную тушь изготавливают из сажи, копоти, клеящих и других веществ. Существует жидкая и сухая тушь в виде плиток и палочек. Тушь используется для написания шрифтов, для черчения и рисования пером и кистью с применением штриховки, заливки, отмывки.

Фломастер – инструмент в виде ручки для рисования на бумаге, стекле, картоне, дереве и т.п. Фломастеры бывают разнообразной формы, толщины и назначения. Пишущим узлом фломастера является волокнистый стержень из фетра, лавсана или другого пористого материала, вставленный в пластмассовый корпус. Стержень пропитывается специальными красителями разных цветов.

Чернила – материал для письма и работы художника. Они предназначены для авторучек. Но пригодны и для рисования обычными перьями и кистью.

Хроматизм (греч. – окраска) – в истории цвета присутствие в окраске предмета какого-либо цветового тона (пигмента, краски, красителя), определяющего оттенок цвета, его сущность.

Хроматические цвета – цвета, различающиеся степенью цветности (красный, желтый, зеленый, синий). У одних цветов (например, спектральных) цветовой тон выражен очень резко, у других – едва заметно.

Цвет (англ. *colour*) – свойство любых материальных объектов излучать и отражать световые волны определенной части спектра. В узком смысле под цветом понимают цветовой тон (желтый, красный, синий и т.д.), определяющий своеобразие и природу каждого данного цветового оттенка вместе со светлотой и насыщенностью.

Цветовой круг – цветовая система (плоская), организованная по определенному принципу. В основе построения трехступенного цветового круга лежат три базовых цвета. Широко используется цветовой круг, где основными цветами являются желтый, красный и синий. Известна цветовая система, построенная на желтом, фиолетовом и голубом цветах. Четырехступенный цветовой круг держится на четырех основных цветах – желтом, красном, синем и зеленом (желтый и синий, красный и зеленый располагаются на концах двух перпендикулярных диаметров); к достоинствам круга следует отнести то, что в этой системе цвета четко подразделяются на теплые и холодные, где желтый является полюсом теплых, а синий – холодных цветовых тонов, при этом все цвета из одной половины цветового круга принято считать теплыми, а из другой – холодными.

Цветовой тон – качественная характеристика цвета, позволяющая дать ему название (красный, желтый, синий и т.д.), указывающая на отличие данного хроматического цвета от других.

Эскиз – художественное произведение вспомогательного характера, являющееся подготовительным для более крупной работы и обозначающее ее замысел, основные композиционные средства. На разных этапах работы над будущей композицией эскизы могут иметь различную психологическую, эмоциональную, сюжетную установку, разное соотношение творческого воображения и характера восприятия природы, разную степень законченности – от набросков до тщательно выполненных композиций.

Литература

1. Айзенбарт, Б. Полный курс акварели / Б. Айзенбарт. – М.: Внешсигма, 1999. – 64 с.
2. Беда, Г.В. Основы изобразительной грамоты / Г.В. Беда. – М.: Просвещение, 1981. – 240 с.
3. Беда, Г.В. Живопись / Г.В. Беда. – М.: Просвещение, 1986. – 192 с.
4. Беспалый, А.А. Белорусская акварель / А.А. Беспалый. – Минск: Наука и техника, 1989. – 132 с.
5. Бурчик, А.И. Основы акварельной живописи: учеб. пособие / А.И. Бурчик. – Гродно: ГрГУ, 2009. – 147 с.
6. Виннер, А.В. Как пользоваться акварелью и гуашью / А.В. Виннер. – М.: Искусство, 1954. – 55 с.
7. Герчук, Ю.Я. Основы художественной грамоты / Ю.Я. Герчук. – М.: Учебная литература, 1998. – 204 с.
8. Горощенко, Г.Т. Акварель: учеб. пособие / Г.Т. Горощенко. – М.: Просвещение, 1966. – 61 с.
9. Зайцев, А.С. Лессировки / А.С. Зайцев // Художник. – 1985. – № 12. – С. 62–63.
10. Зайцев, А.С. Наука о цвете и живописи / А.С. Зайцев. – М.: Искусство, 1986. – 158 с.
11. Кальнинг, А.К. Акварельная живопись. Краткое руководство / А.К. Кальнинг. – М.: Искусство, 1968. – 74 с.
12. Киплик, Д.И. Техника живописи / Д.И. Киплик. – М.: Искусство, 1948. – 118 с.
13. Михайлов, А.М. Английская классическая акварель / А.М. Михайлов // Юный художник. – 1983. – № 5. – С. 15–19.
14. Одноралов, Н.В. Материалы в изобразительном искусстве / Н.В. Одноралов. – М.: Просвещение, 1983. – 144 с.
15. Паррамон, Х.М. Как писать акварелью / Х.М. Паррамон, Г. Фрескет. – СПб.: Аврора, 1995. – 110 с.
16. Ревякин, П.П. Техника акварельной живописи / П.П. Ревякин. – М.: Госстройиздат, 1959. – 223 с.
17. Рынкевіч, У.І. Акварэль. Гісторыя і сучасны стан / У.І. Рынкевіч // Мастацтва. – 1993. – № 5. – С. 32–35.
18. Рынкевіч, У.І. Віцебская акварэль / У.І. Рынкевіч // Мастацтва. – 1995. – № 10. – С. 37–40.
19. Рынкевіч, У.І. Мастацтва акварэлі: вучэб. дапаможнік / У.І. Рынкевіч. – Мінск, 1998. – 54 с.
20. Смирнов, Г.Б. Живопись / Г.Б. Смирнов. – М.: Просвещение, 1975. – 143 с.

21. Смирнов, Г.Б. Акварель / Г.Б. Смирнов, А.А. Унковский. – М.: Просвещение, 1976. – 36 с.
22. Столяров, И.М. Акварель: материалы и способы письма / И.М. Столяров. – Минск: Выш. шк., 1980. – 112 с.
23. Унковский, А.А. Живопись. Вопросы колорита / А.А. Унковский. – М.: Просвещение, 1980. – 127 с.
24. Фельдман, В.А. Искусство акварельной живописи / В.А. Фельдман. – К.: Мистецтво, 1967. – 52 с.
25. Шорохов, Е.В. Композиция / Е.В. Шорохов. – М.: Просвещение, 1986. – 288 с.
26. Яшухин, А.Г. Живопись / А.Г. Яшухин. – М.: Просвещение, 1986. – 287 с.
27. Яшухин, А.П. Техника акварельной живописи в наглядных пособиях / А.П. Яшухин // Вопросы теории, истории и методики преподавания изобразительного искусства: сб. науч. тр. – Карачаевск: Карач.-Черкес. гос. пед. ин-т, 1970. – С. 68–86.

Учебное издание

АНТОНЫЧЕВА Елена Юрьевна
ГУГНИН Николай Александрович

АКВАРЕЛЬ

Учебное пособие

Технический редактор
Компьютерный дизайн

Г.В. Разбоева

Е.А. Барышева

Подписано в печать 13.11.2018. Формат 60x84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 14,88. Уч.-изд. л. 8,32. Тираж 85 экз. Заказ 158.

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№1/255 от 31.03.2014 г.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.