Г. Б. СМИРНОВ
А. А. УНКОВСКИЙ

Акварель



ПРОСВЕЩЕНИЕ

ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ ВЫСШИХ И СРЕДНИХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ
МИНИСТЕРСТВА ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР
МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЗАОЧНЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Г. Б. СМИРНОВ, А. А. УНКОВСКИЙ

АКВАРЕЛЬ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ СТУДЕНТОВ-ЗАОЧНИКОВ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКИХ ФАКУЛЬТЕТОВ
ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИНСТИТУТОВ

Под редакцией *Ю. К. Вахтина*

Издание второе

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ПРОСВЕЩЕНИЕ"
МОСКВА—ЛЕНИНГРАД · 1964

ОТ РЕДАКТОРА

В заочной подготовке учителей рисования акварельной живописи отводится значительное место. Объясняется это тем, что учитель должен руководить работой учеников акварельными красками на уроках рисования с натуры, а также при декоративном и тематическом рисовании. Многие оформительские работы в школе выполняются учениками также акварелью. Учитель рисования руководит и более углубленным изучением акварельной живописи на кружковых занятиях в школе.

Все это обязывает будущего художника-педагога хорошо знать специфические особенности акварельной живописи, чтобы умело использовать эти знания в своей практической работе.

Программа обучения живописи строится так, что большинство работ студенты выполняют акварелью, начиная с простейших натюрмортов и кончая портретными постановками и этюдами одетой фигуры. Широко применяется акварель и при выполнении композиционных эскизов, а также в дальнейшем, в самостоятельных творческих работах.

В технике акварели проводятся первоначальные этапы практического изучения законов живописи.

В условиях заочного педагогического института многие работы по живописи студенты выполняют самостоятельно, не пользуясь длительное время, в период между сессиями, непосредственным руководством преподавателя.

Такой вид учебного процесса может принести пользу лишь в том случае, если студент усвоил сообщенные ему преподавателем при личном общении теоретические сведения и приобрел под его наблю-

дением первоначальные практические навыки в области рисунка и живописи.

Однако даже при наличии этих первоначальных знаний специфические условия работы студента-заочника требуют обеспечения его такими пособиями, в которых он может повседневно находить ответы на многие вопросы, возникающие в процессе заочной учебы.

Именно такую цель преследует составленное доцентом Г. Б. Смирновым и старшим преподавателем А. А. Унковским, утвержденное кафедрой изобразительного искусства МЗГПИ пособие по акварели для студентов-заочников художественно-графических факультетов педагогических институтов.

В этом пособии дается систематическое изложение основных сведений о работе над акварельным этюдом, что поможет усвоить методическую последовательность этой работы и получить практические советы для выполнения очередных заданий.

Все замечания по данному пособию просим направлять по адресу: Москва, К-25, пл. Революции, д. 3/1, Московский государственный заочный педагогический институт, кафедра изобразительного искусства.

Ю. К. Вахтин

АКВАРЕЛЬ В ИСКУССТВЕ РАЗНЫХ ЭПОХ

Акварель всегда привлекала к себе живописцев чистотой, прозрачностью и яркостью красок, возможностью передавать тончайшие нюансы цвета, подвижностью и свободой в работе кистью, влажностью кладки мазка.

Эти качества, а также способность акварели к тонкой валерной передаче воздушной среды определяют ее специфические особенности в ряду других видов живописи.

На протяжении всей истории изобразительного искусства способы использования акварели во многом менялись. Открывались новые возможности акварели и новые приемы работы ею. Подробно анализировать пути развития акварели можно только в специальном исследовании; здесь же будут приведены лишь отдельные примеры.

Еще в глубокой древности египтяне выполняли изображения на папирусе. В средневековье акварельными рисунками украшали рукописные книги. Часто акварель употреблялась вместе с гуашью.

В эпоху Возрождения широко пользовался акварелью немецкий художник Альбрехт Дюрер.

Очень распространенной акварель становится в XVII веке, особенно в Голландии и Фландрии. В период развития и расцвета голландской пейзажной живописи были раскрыты возможности акварели в работе над пленером. Наряду с пейзажем, акварель охватывает также портрет и бытовой жанр. Глубиной и чистотой цвета отличаются акварельные работы Якоба Иорданса, применявшего смешанную технику акварели, сангины и гуаши.

В различных странах широкое распространение получает применение акварели при оформлении архитектурных проектов, планов городов, парков и т. п.

Неповторимые образцы акварелей создает в XVIII веке во Франции Гюбер Робер, отличавшийся тонким вкусом и мастерством рисунка.

Блестящее применение в архитектурном пейзаже находит акварель у художников Италии этой эпохи.

Раскрытие новых возможностей акварели, особенно в области пейзажа, характеризует работу художников разных стран в XIX веке. Художники Англии организовали первые в истории выставки акварелей. Задачи воздушной перспективы, передачи состояния природы, связи природы и человека в пленере мастерски решали представители английской акварельной школы Констебль и Тернер.

Мастерами английской школы широко применялся прием отмывки, который давал бархатистую матовость цвета и объединял нюансы колорита.

Широко используя все возможности цвета, разнообразие и виртуозность техники акварели, создают свои произведения французские мастера XIX века: Шарле, Домье, Гаварни и другие.

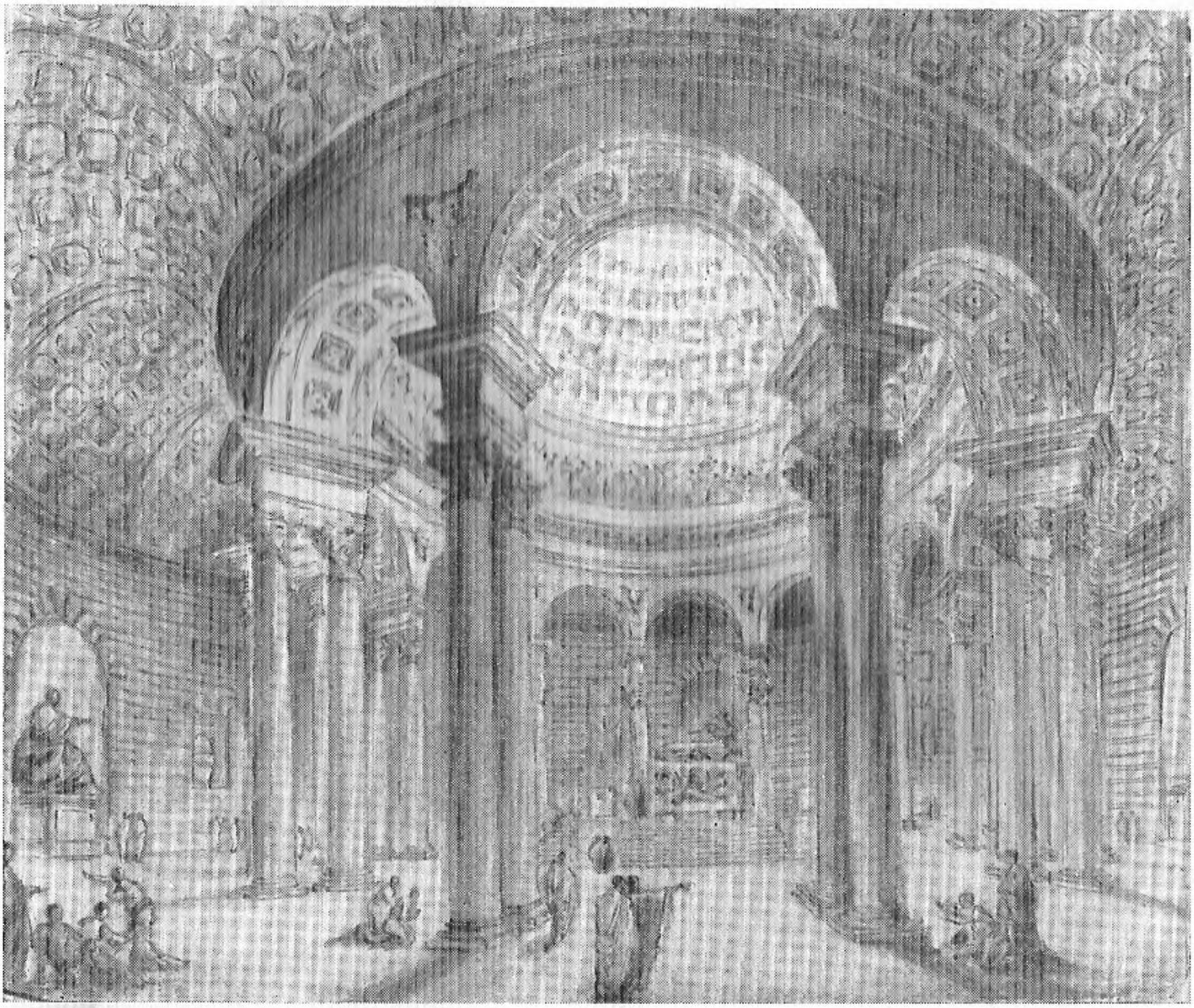
Среди немецких художников первое место занимает в это время Менцель, акварели которого, часто с применением гуаши, отличаются хорошо выраженной материальностью изображения. Акварелисты Италии создают солнечные пейзажи, отличающиеся чистотой цвета и яркостью колорита. Мастерство исполнения, использование особых свойств акварели, остроту наблюдательности демонстрирует в середине XIX века ведущий художник испанской школы Фортуни.

На Руси с давних времен акварелью украшали рукописные книги. Сохранившиеся образцы представляют интереснейшие декоративные решения в виде заставок, концовок, иллюстраций с применением богатых орнаментальных композиций.

Новые задачи акварельной живописи ставили мастера русского искусства XVIII века. Большого мастерства в акварели достигли А. Н. Воронихин, Джакомо Кваренги, Ф. Я. Алексеев, создавшие ряд пейзажей с архитектурными мотивами. Воспроизведенный в книге архитектурный мотив Д. Кваренги выполнен в технике черной акварели, работа кистью соединена с прорисовкой деталей пером.

В эту эпоху развивается миниатюрная портретная живопись акварелью.

Блестящее развитие русской акварельной школы как самостоятельного вида живописного искусства относится к XIX веку. Русские художники П. Ф. Соколов, Ф. П. Толстой, К. П. Брюллов показывают широкие возможности акварельной техники. Небольшие акварельные портреты в XVIII и XIX веках писали маленькими кисточками, нанося миниатюрные мазочки так, что в целом они мягко и тонко моделировали форму. Высокое мастерство этих портретов достигнуто путем внимательно-



Д. Кваренги. Архитектурный мотив



П. Ф. Соколов. Портрет девочки

ного изучения натуры. Как пример применения этой акварельной техники в нашей книге воспроизведен „Портрет девочки" П. Ф. Соколова.

Непревзойденные шедевры создает в акварели А. А. Иванов.

Все более расширяется круг тем, разнообразятся технические приемы акварельной живописи. Замечательные образцы акварели оставили многие русские художники: И. Н. Крамской, И. Е. Репин, В. И. Суриков, М. А. Врубель, И. И. Левитан, В. А. Серов, В. Е. Маковский и другие.

В акварельных работах этих художников переданы характеристики людей в различных психологических состояниях, убедительно изображены самые разнообразные сюжеты, а также созданы серии замечательных иллюстраций к литературным произведениям.

В советском искусстве больших успехов в акварельной живописи достигли такие выдающиеся мастера, как Д. Н. Кардовский, Е. Е. Лансере, А. П. Остроумова-Лебедева, С. В. Герасимов, Д. А. Шмаринов, Кукрыниксы и многие другие.

УЧЕБНЫЕ ЗАДАЧИ АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Акварельная техника дает возможность изучать живопись в длительных многосеансных постановках с детальной проработкой и в кратковременных этюдах. Но овладение техническими приемами должно быть не самоцелью, а средством реалистического отображения окружающей действительности.

Изучение акварельной живописи ведется, главным образом, в процессе работы с натуры. Полезно повторять по памяти те же постановки и делать небольшие эскизы по представлению, стараясь передать наиболее интересное из увиденного. Изучение акварели дает профессиональное понимание изобразительного искусства, которое необходимо будущим учителям.

Особенности работы акварелью в школьной практике студенты художественно-графического факультета изучают на занятиях по методике преподавания рисования.

При овладении акварельной живописью нужно уделять много внимания изучению законов реалистического изображения натуры и правильной последовательности в работе, с тем чтобы приобрести необходимые знания. Учитель должен не только уметь пояснить условия задания, но и личным примером дать нужную ориентировку в практике работы кистью, исправляя допущенные учениками ошибки.

Это обязывает профессионально грамотно владеть техникой акварельной живописи.

ЗНАЧЕНИЕ РИСУНКА В ЖИВОПИСИ

Всякий этюд акварельными красками должен быть хорошо размещен на листе бумаги и нарисован. Если в учебных целях изображают отдельный объект, то его помещают посередине листа. Изображение на одном листе многих объектов и наличие фона требуют применения различных композиционных построений, о которых сказано далее, при разборе разных по тематике заданий. В отличие от масляной живописи в акварели фон иногда делают только вокруг изображаемого предмета, не доводя его до краев листа и оставляя белые поля. От композиционного размещения во многом зависит успех работы, и поэтому необходимо внимательно продумать масштаб и положение изображения на листе. Карандашный рисунок просвечивает сквозь прозрачный слой акварельной краски, поэтому надо наносить только самые необходимые, притом легкие штрихи. Пользоваться резинкой не рекомендуется, так как стирание разрушает поверхность бумаги и на нее плохо ложится краска; потому разметка рисунка требует большой осторожности. Учитывая это, рекомендуется выявить композицию в небольшом вспомогательном наброске и перенести затем найденное решение на основной лист. Полезно до начала выполнения акварельного этюда сделать несколько вариантов композиционного размещения, добиваясь наиболее выразительного и удачного расположения изображения.

Перед началом работы следует осмотреть натуру с разных сторон и выбрать такую точку зрения, с которой открываются наилучшие возможности для хорошего композиционного размещения и распределения светотени. Начиная всякое изображение, надо продумать, где располагается линия горизонта (она всегда находится на уровне точки зрения рисующего). Не следует думать, что линию горизонта надо учитывать только в пейзажах, где она видна. Наметив ее уровень в натюрморте, в портрете или в интерьере, можно избежать многих перспективных ошибок. Линию горизонта можно наметить едва заметными касаниями карандаша.

Если у вас еще мало опыта в рисовании, то при работе с натуры следует выполнить подробное изображение всей постановки на отдельном листе и затем перевести рисунок легкими линиями на бумагу, подготовленную для акварельного этюда. При выполнении классных заданий, где это возможно, полезно делать постановки одной натуры и для рисунка и для живописи.

В рисунке для акварели большое внимание уделяется конструктивному построению и правильному перспективному изображению натуры. Размечая рисунок, надо всегда начинать с самых крупных величин. Важно работать отношениями (высота определяется соразмерно длине, наклоны и пропорции всех частей натуры сравниваются друг с другом

и с целым, переход к деталям осуществляется постепенно). Тушевку или штриховку в подготовительном рисунке для акварельного этюда допускать нельзя. До начала писания этюда красками необходимо решить задачи композиционного размещения и перспективного построения. В натуре нет условных контуров, а есть только границы формы, и потому в акварельной живописи карандашные линии не должны быть заметны через слой краски. Нанесенный легкими штрихами рисунок для акварельного этюда носит только вспомогательный характер. Его надо выполнять остро отточенным карандашом тонкими линиями, без нажимов. Карандаш желательно выбрать средней твердости, чтобы он не царапал и не пачкал бумагу. Очень досадно, когда в рисунке допущены ошибки, которые потом приходится поправлять кистью. Поэтому подготовительный рисунок нельзя делать торопливо или невнимательно.

ПЕРЕДАЧА ОБЪЕМА И ПРОСТРАНСТВА В ЖИВОПИСИ

Трехмерность предметов на плоскости выявляют при помощи перспективы и лепки объема средствами светотени. Большое значение в живописи имеет тональное решение.

Если гипсовый шар осветить несколькими источниками света так, что на нем не будет теней, то он будет зрительно восприниматься плоским. Если этот же шар освещен сбоку одной лампой, то часть его находится в тени, и объемность формы резко выявлена.

Те поверхности, которые повернуты к источнику света под прямым углом, получают наибольшее количество световых лучей. Они наиболее яркие. Другие поверхности, повернутые по отношению к источнику света под косыми углами, получают меньшее количество световых лучей и освещены менее ярко. Освещенные скользящими лучами поверхности находятся в полутени. Противолежащие к источнику света поверхности находятся в тени, называемой корпусной или собственной тенью предмета. От предмета ложится падающая тень на другие тела или поверхности. Границу, разделяющую освещенную и теневую части предмета, называют линией тени; около нее мы видим наиболее темные тона. На теневой стороне предмета заметны рефлексы, то есть посветления, происходящие благодаря наличию отраженных от освещенных поверхностей световых лучей. Рефлексы всегда темнее, чем легкие полутени на освещенной стороне предмета. С освещенной стороны на изломах или выпуклых и вогнутых местах у гладких полированных поверхностей видны блики, то есть отражения источника света. При работе акварелью для передачи объемности предметов необходимо внимательно следить за разницей силы света на повернутых под различными углами поверхностях. Если не учитывать перспективные повороты и различные условия

освещения поверхностей, то тени будут изображены невыразительными темными пятнами. На предметах, имеющих форму, ограниченную плоскостями, надо четко сопоставлять разные по освещенности плоскости, тогда как на округлых и цилиндрических формах следует показывать мягкие и постепенные усиления теней.

При искусственном источнике света падающие тени расположены по радиусам от светящейся точки. При солнечном освещении тени имеют условно параллельные направления и их изображают по законам построения перспективы параллельных линий. Одна и та же постановка при разном освещении выглядит по-разному. Контрастное освещение четко выявляет форму, а рассеянный свет создает мягкие, малоуловимые тональные переходы.

Когда солнце скрыто облаками, источником света является все небо.

В комнате по мере удаления от окна освещение слабеет. Когда лучи солнца прямо не попадают в комнату, то источником света является вся площадь окна. В тени менее четко выявляется моделировка рельефа. По словам художника-педагога Д. Н. Кардовского, «тон поглощает форму». Это видно на многих портретах Рембрандта, где четко и резко вылеплена каждая складка кожи на свету и в полутенях, а моделировка формы в тени дана более обобщенно и мягко. Все эти требования реалистического изображения полностью соблюдаются при работе акварельными красками.

По мере удаления от глаза наблюдателя предметы не только уменьшаются по размерам, но и кажутся более плоскими, а контрасты светотени и различных тонов смягчаются. Так, например, на близком расстоянии мы четко видим рельефность скал, ярко освещенных солнцем, с глубокими тенями во впадинах, а вдали такие же скалы как бы окутаны мягкой дымкой. Темные сосны на скалах при очень большом удалении сольются по тонам с ярко освещенными плитами белого известняка. Это явления так называемой воздушной перспективы. С воздушной перспективой необходимо считаться не только в пейзаже. Изображая группу предметов на столе, надо стремиться передать их пространственное размещение.

Художники, решая пространственное построение портретов, последовательно «лепили» контрастнее те части натуры, которые находились ближе к картинной плоскости. Так, в портрете Ф. М. Достоевского работы В. Г. Перова рельефно проработана форма более близкой скулы и очень смягченно, без выявления формы, написана другая скула, которая находится несколько дальше от зрителя. Таков же принцип лепки барельефов, где далекие фигуры делают более плоскими. Когда художник пишет фон или находящиеся вдали предметы, он обязательно сравнивает их с ближайшими и изображает обобщенно, сближенными тонами.

Следует также учитывать, что предметы, расположенные на первом

плане, находятся на некоторой глубине от картинной плоскости, а потому при их изображении необходимо передать воздушную среду, отделяющую их от плоскости картины.

ЖИВОПИСНЫЕ ЗАДАЧИ ПРИ РАБОТЕ АКВАРЕЛЬЮ

Огромное значение при работе красками имеет развитое чувство цвета, умение видеть не только тональные, но и цветовые отношения.

В тональном рисунке все различия окраски можно показывать только в отношениях их светлоты по ахроматической (черно-серо-белой) шкале, изображая, например, лимон или яблоко светлее темного бархата.

В живописи мы передаем все цветовые различия, учитывая и разницу цветов по светлоте. Переходы от насыщенного цвета к белому имеют множество промежуточных оттенков. Так, красный цвет имеет при осветлении большое количество темно-розовых, розовых и светло-розовых оттенков.

Прежде всего надо научиться различать разницу в локальной окраске предметов. Сравнивая, например, несколько положенных рядом яблок, мы замечаем, что одно из них желтее, другое — зеленее. Мы видим также, что с одной стороны яблоко краснее, чем с другой.

Черная, серая или белая окраска может быть различных цветовых оттенков. Черный бархат, черный рояль, черная классная доска, черное сукно, черная шерсть кошки, черные крылья вороны и другие, имеющие черную окраску поверхности при их сопоставлении и в разных условиях освещения надо писать различными по цвету. В одном случае черный цвет ближе к коричневому, в другом — имеет синеватый оттенок и т. д.

Цвет предмета может восприниматься по-разному в зависимости от соседства с другими.

Красный, синий и желтый являются основными цветами. Смешивая их, можно получить другие цвета.

Спектральный цветовой круг, по которому, начиная с красного, размещены оранжевые, желтые, зеленые, голубые, синие и фиолетовые цвета, замыкающие круг переходом к красному, принято делить на теплые и холодные цвета. В пределах одного цвета (например, зеленого) могут быть более теплые и холодные оттенки. К холодным цветам относятся зелено-синие, синие и фиолетовые, а к теплым — красные, оранжевые, желтые и желто-зеленые. В спектральном круге противолежащие цвета называют дополнительными. К красному цвету дополнительным будет зеленый, т. е. соединение желтого и синего, а к синему оранжевый и т. д. (Эти цвета занимают противоположные места в спектральном

диске и являются контрастными). Замечено, что, поместив рядом поверхности, окрашенные в дополнительные цвета, мы зрительно делаем их более яркими. Рядом со светлой поверхностью поверхность с темной окраской кажется еще более темной. Край темной поверхности от соседства со светлой будет казаться еще темнее.

Один и тот же красный цвет кажется ярким на фоне зеленого и более тусклым, если его поместить рядом с другим красным, но более интенсивным по цвету. В живописи учитывают изменение восприятия цветов в зависимости от их цветового окружения, что обязывает изображать их «в отношениях», то есть сравнивая один цвет с другим.

В живописи учитывают и световые рефлексы. Мы уже упоминали об отраженных лучах света, которые осветляют теневые поверхности. Рефлексы изменяют локальную окраску предмета в зависимости от цвета освещенных поверхностей, от которых падает отраженный свет. Значение цветовых рефлексов легко понять, если к белой фарфоровой чашке или к гипсовой модели с теневой стороны подносить куски ткани или бумаги различной окраски: на чашке последовательно виден красный, зеленый или желтый рефлекс (в зависимости от окраски подносимых к ней освещенных поверхностей). Рефлекс будет тем заметнее, чем больше, ярче по цвету и сильнее освещена рефлектирующая поверхность. Рефлексы резче видны на гладких глянцевых поверхностях и мало заметны на шероховатых. Объясняется это тем, что угол отражения световых лучей равен углу их падения, а от неровной поверхности лучи отражаются в разные стороны. Все освещенные предметы отбрасывают рефлексы, и благодаря им в тени мы различаем рельефность, а сами тени видим не черными, а «прозрачными».

Работая акварелью, надо учитывать, что лучи света сами имеют цветовую характеристику, добавляющую свою окрашенность к локальному цвету предмета. Так, все знают, что при закате солнца белое платье или покрытая известью стена принимают оранжевый цвет, а при свете костра они кажутся красными. При луне предметы кажутся холодными по краскам, при восходе солнца имеют розоватые оттенки.

В яркие солнечные дни окраска освещенных поверхностей предметов высветляется. Тени при этом насыщены рефлексами. При менее ярком прямом и при рассеянном свете отношения света и тени сближены; лепка формы мягче и больше насыщенности цвета на освещенных поверхностях. Рефлексы в тени заметнее и ближе к краю предмета. В живописи требуется, чтобы цветовые нюансы в своей совокупности передавали основную окраску предметов. Так, например, на картине В. И. Сурикова «Боярыня Морозова» снег написан красками, обогащенными множеством разнообразных оттенков, но в совокупности они передают его белый цвет.

Работая в помещении, приходится учитывать рефлексы от потолка, стен, пола и предметов меблировки. Если окраска стен и мебели имеет теплые тона, то это определяет теплые по цветам рефлексы на теневых местах натуры. Если же стены окрашены в холодный (синий, зеленый) цвет, то рефлекс будет холодным.

Часто предметы освещены несколькими источниками света. Один из них, наиболее яркий, называют основным. Так могут быть освещены вечером фигуры, когда в комнате горит лампа, а из окна падает свет луны. В этом случае наблюдается борьба теплых желтоватых лучей искусственного света и холодных по тонам лунных лучей.

Большой опыт работы красками с натуры дает возможность находить малейшие оттенки, изменяющие локальную окраску предметов, учитывать взаимное цветовое воздействие поверхностей. Это создает сложность в решении живописных задач, когда особенности восприятия цветовых отношений надо определять, соблюдая требования рисунка. Если при поисках цветовых нюансов забывать о требованиях рисунка, то это поведет к формализму. С другой стороны, если не учитывать обогащающие колористическое решение цветовые рефлексы, а также объединяющее действие окрашенных лучей света, то получится обедненное изображение, условная раскраска предметов.

Колоритом называют общую характеристику всего цветового строя живописного произведения, взаимную связь всех элементов красочного решения. Колорит является одним из главных средств реалистической передачи натуры, и его нельзя отделять от других средств передачи действительности.

Для того чтобы выдержать задуманный колористический строй этюда, краски необходимо брать не каждую отдельно, а в отношениях. Под цветовыми отношениями понимают такую взаимосвязь красок, где цвет правдив и соответствует натуре не сам по себе, но взятый по сравнению с другими.

Цветовая характеристика натуры является одним из средств выявления эмоциональной выразительности замысла.

Говоря о задачах и технике выполнения учебных этюдов, мы не выделяем отдельно требование характера натуры, так как его необходимо выявлять не в какие-то определенные моменты, а всю работу надо направить на достижение этой цели.

Разумеется, нельзя сразу решить все задачи, которые стоят перед художником, когда он начинает овладевать искусством живописи. В начале обучения надо предъявлять себе требования возможно более простые, добиваясь их верного решения. Только при этом условии будет достигнуто планомерное освоение изобразительной грамоты и развитие художественного вкуса, умение применять полученные знания в педагогической деятельности и самостоятельной творческой работе.

МАТЕРИАЛЫ АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Акварельные краски прозрачны, поэтому белый цвет бумаги и ее качество имеют весьма важное значение. Работать акварелью надо на плотной и несколько шероховатой бумаге. На многих сортах глянцевой бумаги акварельные краски плохо ложатся. Бумага рыхлая, быстро намокающая и при этом темнеющая совсем не годится для акварели. Лучше всего писать акварельными красками на ватманской бумаге. Она от времени почти не желтеет, краска на нее ложится хорошо. При покрытии краской зернистая поверхность ватманской бумаги благодаря чередованию мельчайших впадин и выпуклостей даст зрительное разнообразие окрашенной поверхности, не нарушая ее основной цветовой характеристики, цвета при этом получаются более интенсивными. Можно взять для акварели и чертежную бумагу. Плотная бумага позволяет применять смывание. Бумагу для акварели надо наклеить на доску или планшет, для чего ее предварительно смачивают. Если бумага не будет наклеена, то при работе акварелью она покоробится, что помешает наложению краски, и после высыхания эта неровность останется. При наклеивании бумаги необходимо учитывать, что после окончания работы ее надо будет срезать, поэтому нужно оставить поля. Бумагу перед натягиванием надо немного смочить с двух сторон. Не следует мочить только те края листа, где будет нанесен слой клея. При наклеивании на доску края бумаги загибают и укрепляют на боковых сторонах доски. Хорошо иметь так называемый стиратор, то есть две плотно вставляющиеся одна в другую рамки, между которыми зажимают края натягиваемой бумаги.

Доску с бумагой во время работы надо держать с небольшим наклоном, чтобы взгляд рисующего был перпендикулярен к ней и, кроме того, обеспечивалось медленное стекание капелек воды вниз, необходимое для ровного покрытия краской большой поверхности. Излишек воды можно легко снять увлажненной отжатой кистью или губкой. Если доску положить горизонтально, то часть воды будет застаиваться и образуются случайные подтеки и пятна. Вода при этом просыхать будет медленно, что нарушит планомерность работы. Если доску с листом поставить вертикально, то краска будет стекать слишком быстро, и это затруднит работу.

Поверхность бумаги разрушается от резинки и темнеет от размазывающегося карандаша, что очень нежелательно при работе акварелью. От многократного размачивания бумага делается рыхлой и теряет способность отражать световые лучи, а это влечет к потере прозрачности акварельной живописи. При работе акварелью надо внимательно следить за чистотой рук, так как даже незаметное для глаз попадание жира на бумагу может вызвать плохое наложение краски.

Бумагу и готовые работы следует хранить в папках (а не свернутыми в рулон).

Для того чтобы пробовать составляемые цвета, рекомендуется иметь небольшой кусок бумаги, такой же, как и основной лист.

Кисти для акварели круглые, лучше всего колонковые, но можно применять и беличьи. Следует иметь несколько кистей разного размера. Волоски хорошей кисти, если ее намочить и затем встряхнуть, собираются вместе в конусообразную по форме массу с острым кончиком. При покупке нужно выбирать кисти упругие, не имеющие резко отклоняющихся в стороны волосков. Кисти надо беречь, не мять их небрежным хранением. После окончания работы кисть обязательно надо промыть, вынуть из воды, и, встряхнув, уложить в ящичек или поставить в специальный стакан. При работе акварелью всегда следует иметь наготове влажную чистую кисть, чтобы снимать ею излишек краски. Воду надо часто менять. Для мытья кистей желательно иметь второй стакан. Размеры кистей зависят от размеров листа и от техники выполнения. Для мелких работ надо иметь маленькую кисть. Для более крупных акварелей хорошо иметь большую круглую кисть, имеющую острый кончик. Нужны губка и чистая тряпочка (губка — для смачивания бумаги и для осушения кистей; ею же подбирают стекающий по поверхности этюда излишек краски).

Палитрой для акварели обычно служит белая фарфоровая тарелка или облицовочная керамическая плитка.

Важным качеством акварельных красок является тонкость размола порошка, из которого они приготовляются. Краски состоят из красящего пигмента и из связующего вещества. Связующим веществом акварели является гумми (часто — вишневый клей). В состав акварели входит и небольшое количество глицерина. К акварели относятся также краски, в которые как связующее вещество добавлен мёд.

Акварельные краски продают наборами. К выбору набора надо отнестись внимательно, так как плохие краски не дают нужных цветов, быстро выцветают, а у некоторых из них (например, ультрамарина) при высыхании вместо ровной прокладки может получиться грубая, неравномерная по тону поверхность, как бы с песчинками. Техническая акварель, очень цветистая внешне, для работы живописного характера непригодна, так как имеет в своем составе много анилина. Такие краски въедаются в бумагу и не смываются при исправлении работы. Есть плохие сорта красок, которые при высыхании имеют мучнистый налет. Из выпускаемых в нашей стране акварельных красок лучшими являются наборы «Ленинград» (в плитках).

По составу акварельные краски бывают минеральные и органические. В настоящее время и те, и другие нередко изготовляются искусственно. Работающим полезно знать названия и состав тех красок, которыми они

пользуются. Из синих акварельных красок широко распространены кобальт, ультрамарин и берлинская лазурь. Из зеленых чаще всего пользуются цинковой зеленью, изумрудной зеленой, окисью хрома, из желтых — охрой, кадмиями разных оттенков, стронциановой. Надо иметь также кадмий оранжевый. Из красных обычно применяют кадмий красный, охру красную или железную красную, краплак темный. Красив по тону и краплак фиолетовый. Из коричневых рекомендуется пользоваться различными земляными красками, из черных — сажей газовой или ламповой копотью, нейтральной черной, жженой костью.

Поверхность акварельных красок перед работой надо смочить чистой кистью. Если во время работы поверхность краски загрязнилась, ее следует сразу же промыть кистью. Акварельные краски при высыхании немного бледнеют. Этюды, исполненные акварелью, на свету выцветают. Поэтому в музеях их завешивают от яркого солнечного света драпировками. Акварельные работы боятся сырости.

МЕТОДЫ ВЫПОЛНЕНИЯ ЭТЮДА АКВАРЕЛЬНЫМИ КРАСКАМИ

Акварель принадлежит к числу лессировочных красок, нижние слои которых просвечивают сквозь верхние.

Лессировка обобщает многие детали и придает цвету прозрачность. Если, например, просохший слой прозрачной синей краски пролессировать желтой, то полученный зеленый цвет по своим качествам будет отличаться от цвета, полученного смешением на палитре тех же красок и положенного в один слой. Пользоваться белилами при работе акварелью не рекомендуется, так как тогда пропадает прозрачность красок, составляющая одно из привлекательных качеств этого вида живописи.

Живописное построение этюда надо продумать в самом начале работы, распределив основные цветовые отношения.

Учебные задания по акварели выполняют в такой последовательности: набросав легкий линейный рисунок, делают широкие прокладки больших поверхностей, но не во всю силу цвета, а как предварительную подготовку для последующих наложений. При этом блики покрывают водой с очень незначительным добавлением чистой краски.

Для того чтобы краска ложилась равномерно, бумагу надо предварительно слегка смочить. Цвет составляют с учетом того, каким будет последующий слой. Хотя краски накладывают более осветленными по сравнению с тем, какими они должны быть к концу работы, нельзя их делать настолько бледными, чтобы они теряли свою характеристику, то есть нельзя, например, вместо темного малинового цвета брать воду с почти незаметной примесью розового или вместо коричневого цвета прокладку

делать водой с такой малой примесью этой краски, что она будет выглядеть бледно-желтоватой. Недостатки в цветовых отношениях можно исправить последующим покрытием красочного слоя, но слишком густой слой краски, потерявшей необходимую для акварели прозрачность, часто нельзя исправить, не смывая всего этюда. Обобщенное покрытие больших поверхностей необходимо проводить, сравнивая один цвет с другими, то есть работать отношениями, сопоставляя цвета в натуре с соответствующими цветами на этюде. Покрыв легкими прокладками весь этюд (кроме ранее уже определенных бликов), надо проверить полученные отношения и повторным покрытием исправить допущенные ошибки.

Рекомендуется начинать этюд с тех мест, которые имеют легко определимые красочные характеристики, и ориентироваться на них при определении цветовых отношений.

При повторных покрытиях в акварели надо учитывать цветовую характеристику нижних слоев. Так, например, если оранжевый апельсин получился излишне красноватым, то повторно покрыть его надо не оранжевой, а желтой краской. Последующие прокладки обычно имеют целью лепку формы, определение полутонов рефлексов и, наконец, наиболее густых теней, которые все же не следует делать слишком плотными (как в гуаши или в масляной живописи), так как акварель требует прозрачности цвета. Направление мазков зависит от характера формы. Последними мелкими ударами кисти передают небольшие детали, вносят необходимые коррективы.

Техника акварели обязывает вести этюд от светлого к темному. Обычно в первом слое изображаемые предметы покрывают широко слабыми растворами красок, соответствующих светосиле находящихся на полном свету поверхностей. Далее наносят краски полутеней и рефлексов, покрывая этими тонами весь изображаемый предмет за исключением ярко освещенных мест. Последующей прокладкой усиливают тени.

Если по светлому фону ткани надо написать темный узор другого цвета, можно сделать вначале общую заливку светлым тоном. Когда первая прокладка подсохнет (в это время надо прописывать другие места), на нее наносят узор. Также наносят и темные тона в складках, когда вслед за однотонной первой прокладкой дается моделировка различными переходами теневых тонов.

Белила в акварельной живописи употребляют редко; ими передают узор кружев, непрозрачную и холодную по тонам поверхность. Если в акварель добавить белила, то она потеряет свою прозрачность и будет напоминать гуашь.

Черную краску нельзя употреблять как примесь в тенях. Неопытный ученик, добавляя ее «для темноты», тем самым грязнит, портит живопись. Черная краска имеет свой оттенок теплого или холодного тона и наряду с другими входит в общий колористический строй этюда. Пользуясь этой

краской в смесях с другими, можно передать холодный тон зимнего неба, воду в серый осенний день или сероватое оперение некоторых птиц и многое другое, что в соотношениях с другими цветами дает звучную цветовую гамму.

Вызвать в акварельной живописи звучность цвета значительно труднее, чем «погасить» ее. Если число цветовых покрытий одного места больше трех, то обычно теряется звучность цвета, появляется грязь. Это замутнение цвета объясняется тем, что краски первых слоев частично впитываются в бумагу, заполняя имеющиеся в ней мельчайшие губчатые отверстия, а верхние слои уже не проникают вглубь и остаются на поверхности. Такие слои не имеющие соединения с бумагой, при повторных перекрытиях легко могут быть смыты, образуя случайные мутные пятна.

При работе акварелью переделка завершенных мест часто невозможна, и потому особенно требуются продуманность и постоянный самоконтроль. Неудачные места смывают водой, если бумага хорошего качества и натянута на доску.

Очень неприятное впечатление производят полоски незакрашенной бумаги, которые оставляют некоторые учащиеся вокруг каждого предмета, чтобы краски не сливались. Надобности в таких полосках нет, так как всегда можно подождать, пока просохнет соседняя влажная поверхность, работая в это время над другим местом этюда.

Иногда работают «по-влажному»: на непросохшую бледную краску кладут более темные мазки с расчетом, что они будут несколько растекаться. Так можно хорошо передать темную тучу на фоне более светлого неба, отражение облаков в воде или мягкие складки шелковой ткани. Техника «по-влажному» пригодна не везде — четкие по формам предметы лучше прокладывать по высохшей бумаге.

Покрытие акварельного этюда чистой водой применяется с целью объединить детали и смягчить резкость границ. Некоторые думают, что «сочность» акварельной живописи определяется большим количеством воды. Это неверно. Чрезмерно «водянистая» акварель часто получается бледной, невыразительной и с грубыми ошибками в тоне. Кисть должна быть влажной настолько, чтобы можно было положить сочный мазок.

Иногда пишут полусухой кистью по зернистой бумаге. Пользуясь этим приемом, можно передать, например, прозрачность множества мелких веточек, с которых облетела листва.

Корпусное письмо лучше передает освещенные места, а лессировочное — тени. В акварельном этюде корпусно часто пишут освещенные места первого плана. Это помогает передать вещественность, материальность натуры и фактуру многих поверхностей предметов. Бояться мазка в живописи, так же как и штриха в рисунке, не надо. Если мазок правильно определяет форму и положен на место, то он является хорошим средством передачи натуры. Но нельзя и щеголять эффектными мазками,

которыми некоторые стараются скрыть свое неумение серьезно анализировать форму в живописи.

Основным методом обучения акварельной живописи является длительный многосеансный этюд с детальной проработкой формы. Наряду с такими обстоятельными учебными работами полезно писать и кратковременные этюды техникой à la prima, то есть в один слой и сразу во всю силу цвета. Именно так рекомендуется делать небольшие предварительные композиционные наброски с цветовой раскладкой. Иногда наброски в цвете делают без предварительного рисунка карандашом.

Некоторые художники пишут этюды и эскизы «по кускам», работая небольшими, как бы мозаичными, мазочками. Это требует большого умения собирать целое из частей. Такой путь работы у людей с малым творческим опытом часто ведет к пестроте и дробности.

В миниатюрной живописи применяют пунктирную технику и мелкие штрихи кистью. Штрихи кистью помогают характеризовать необходимые подробности, а ретушь применяется для смягчения контрастов. Технику миниатюры используют при выполнении ряда работ для печати, а также в учебных целях, где требуется детальная чеканка формы. Работа мелкими мазками встречается и при окончании акварельных этюдов, однако тогда она дается в сочетаниях с широкими цветовыми прокладками.

Необходимо уметь детально проработать акварель.

В технической акварели употребляют так называемый метод отмывки; заранее разведенным раствором много раз покрывают изображение, постепенно усиливая тени (см. рис. на вклейке).

Иногда при выполнении орнаментальных композиций перед началом работы акварелью делают одноцветную «подкладку». Обычно она бывает теплого коричневатого тона или нейтрального холодного оттенка. При наложении сверху прозрачных слоев краски эта подкладка просвечивает и гармонично объединяет их в общей цветовой гамме. Однако при работе с натуры такой подход приводит к условности.

Акварелью пользуются в книжных иллюстрациях и других рисунках для печати, ею подцвечивают штриховое изображение, сделанное пером, карандашом или сангиной. Часто соединяют акварель с гуашью, с пастелью, с рисунком углем или карандашом «Ретушь».

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ИСПОЛНЕНИЯ ЗАДАНИЙ ПРИ РАБОТЕ АКВАРЕЛЬЮ

Первоначальные упражнения

Уже в первых упражнениях следует познакомиться с техникой послойной акварельной живописи. Для этого надо практиковаться в закрытии одним ровным тоном поверхности, ограниченной контуром. Бумагу сле-

дует предварительно слегка смочить водой. Если надо получить густой, интенсивный цвет или ровные покрытия поверхностей одной краской, но разной светосилы, то лучше всего сделать это отмывкой, закрывая нужную поверхность слабым раствором краски послойно. Начинать закрывать краской большую поверхность следует с верхнего края, постепенно сгоняя краску вниз (см. рис. на вклейке). Это позволит избежать подтеков, которые образуются, если закрашивать поверхность беспорядочно, «по кускам».

После упражнений по покрытию поверхностей одной краской рекомендуется освоить постепенный переход от светлого к более темному, когда на влажную прокладку светлого тона наносят более темный раствор краски (см. рис. на вклейке). Это требует развития навыков работы кистью и умения «разгонять» влагу по поверхности бумаги.

Затем полезно выполнить ряд упражнений по послойному покрытию одной краски другой, получая различные составные цвета.

При покрытии больших поверхностей в конце снимают избыток краски. Кисть при этом можно держать по-разному: то более вертикально по отношению к листу, то несколько боком. В каждом мазке можно варьировать положение кисти. Так, например, часто в начале мазка конец кисти бывает опущен, а потом повернут несколько боком. Это зависит от того, надо ли выпустить на лист находящуюся в кисти влагу или, наоборот, собрать с бумаги излишек воды и краски. Не следует допускать излишка воды на бумаге. Наклон доски можно изменять во время работы, регулируя этим стекание влаги вниз. При покрытии ровным слоем большой поверхности, чтобы избежать пятен, надо не давать краске подсыхать.

Акварельной кистью можно рисовать, давая и тонкие штрихи и мазки «по форме».

Прежде чем выполнять живописные этюды несколькими красками полезно сделать одноцветную акварель. В качестве примера работы акварелью в один цвет в книге воспроизведен «Всадник» А. О. Орловского.

Первые работы в этой технике рекомендуем сделать с натуры, поставив несложные натюрморты.

Натюрморт

Работу акварелью с натуры лучше начать с изображения так называемых «плоских» предметов. Засушенные листья или бабочек из коллекции можно нарисовать, пользуясь тем послойным методом работы, который изложен выше.

Затем надо писать отдельные бытовые предметы разной окраски и чучела птиц без фона или на гладком фоне, стремясь передать объемную форму и расцветку предметов.



А. О. Орловский. Всадник

Одним из важных этапов в учебных занятиях является натюрморт. Работа над натюрмортом дает возможность решать ряд учебных задач, используя все средства живописного искусства.

Но значение натюрморта не только чисто учебное. Натюрморт является своеобразным документом, рассказывающим о бытовом укладе различных эпох. Отражая красоту предметов окружающей природы или вещей, созданных трудом человека, мастера живописи создавали натюрморты, которые волнуют нас не меньше, чем жанровые картины. Велика роль натюрморта и в создании жанровой картины. По вещам, которыми окружает себя человек, можно судить о его профессии, образе жизни, характере и т. д. Творчески подбирая и группируя предметы, художник подчеркивает характер персонажей, изображенных на картине, рассказывает об их чувствах и действиях.

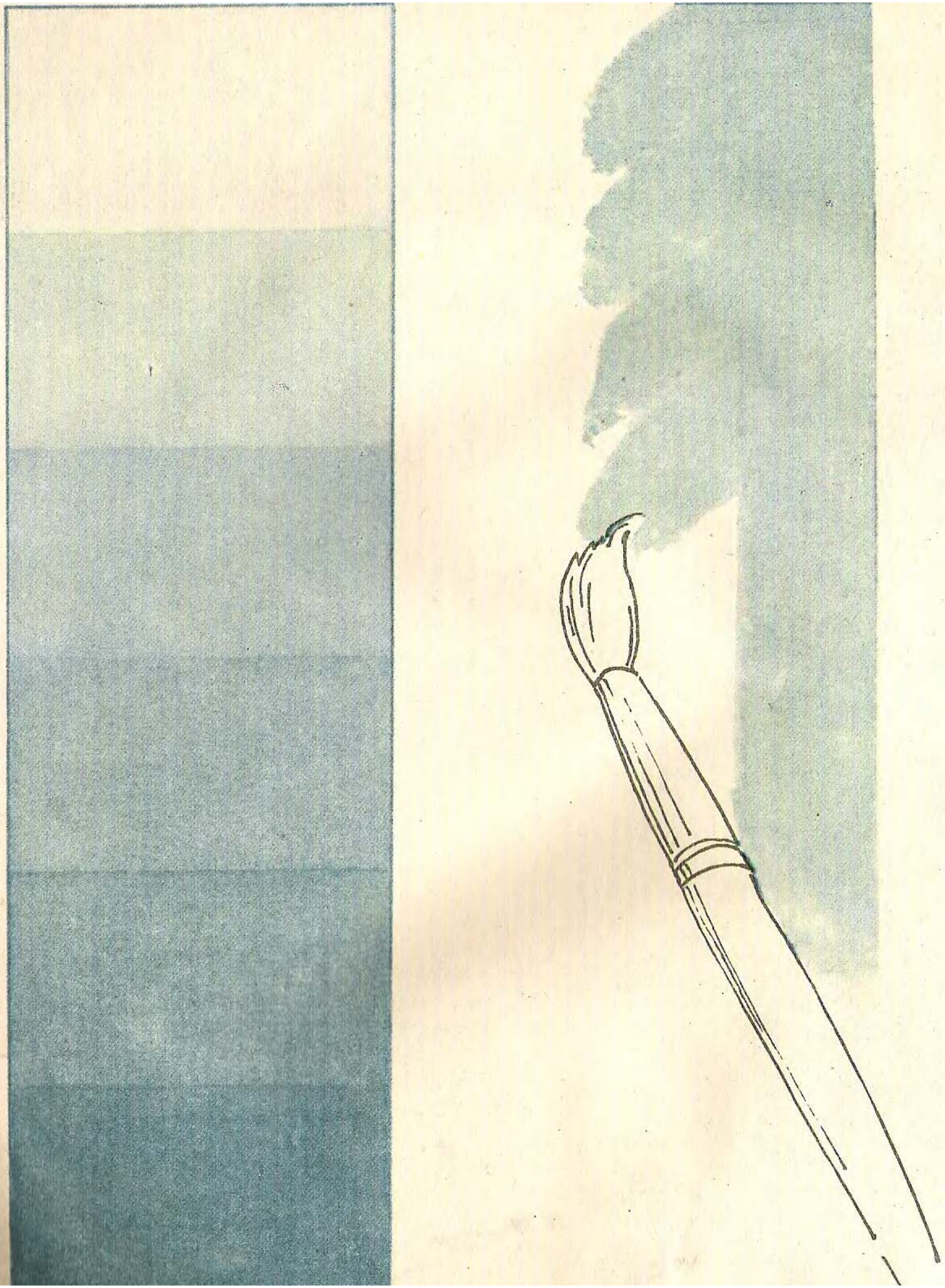
Работа над натюрмортом является начальным этапом в процессе обучения изобразительному искусству. Богатство окружающих нас форм и материалов, возможность группировать различные предметы в натюрморте, а также подбирать их по цвету в соответствии с определенными учебными задачами облегчают начинающему художнику усвоение необходимых навыков в изобразительном искусстве.

Успех самостоятельной работы над натюрмортом в большой степени зависит от композиционного размещения предметов. Умение сделать постановку, то есть скомпоновать группу предметов в натюрморт, является необходимым требованием для учителя рисования. Ставя натюрморт, надо увидеть его как бы заключенным в рамку и найти композиционное равновесие различных форм и распределение цветовых пятен. К сожалению, среди домашних работ студентов нередки случаи непродуманного подбора предметов для постановок как по формам, так и по цветовым сочетаниям.

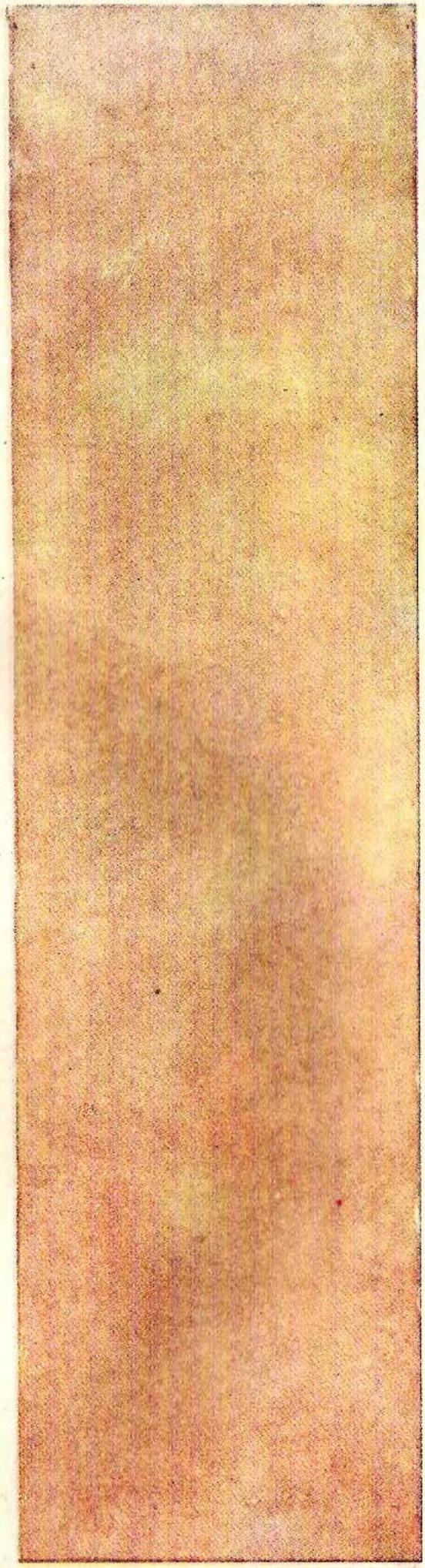
Но недостаточно только выбрать предметы. Их следует расположить так, чтобы в совокупности они смотрелись с интересом, чтобы глаз улавливал разнообразие форм и в то же время мог воспринимать их как единое целое.

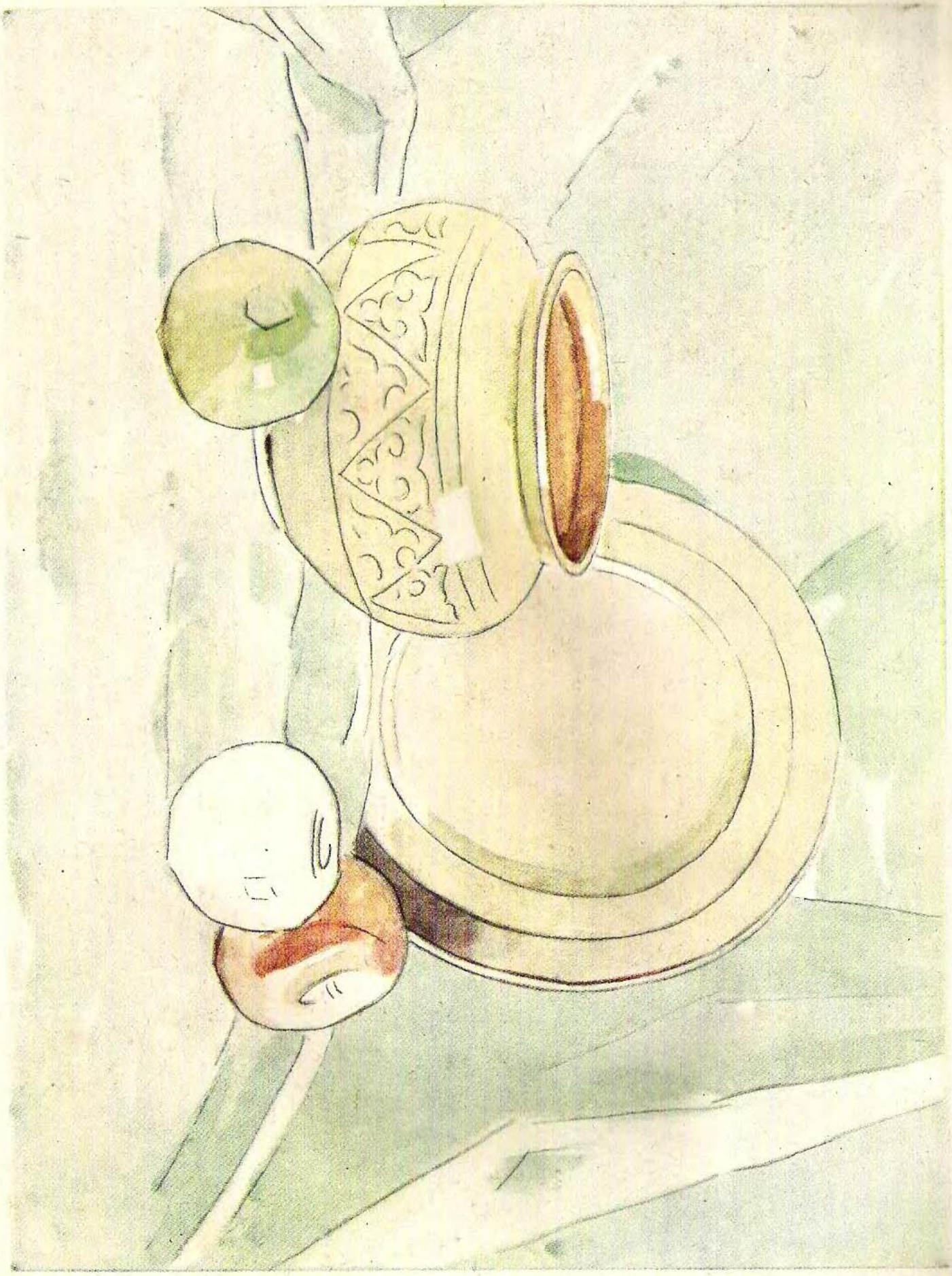
Не следует подбирать предметы, одинаковые по характеру форм и по величине, или расставлять их в один ряд. Несколько различных по форме предметов можно скомпоновать в группу, от которой другие предметы будут находиться на некотором расстоянии.

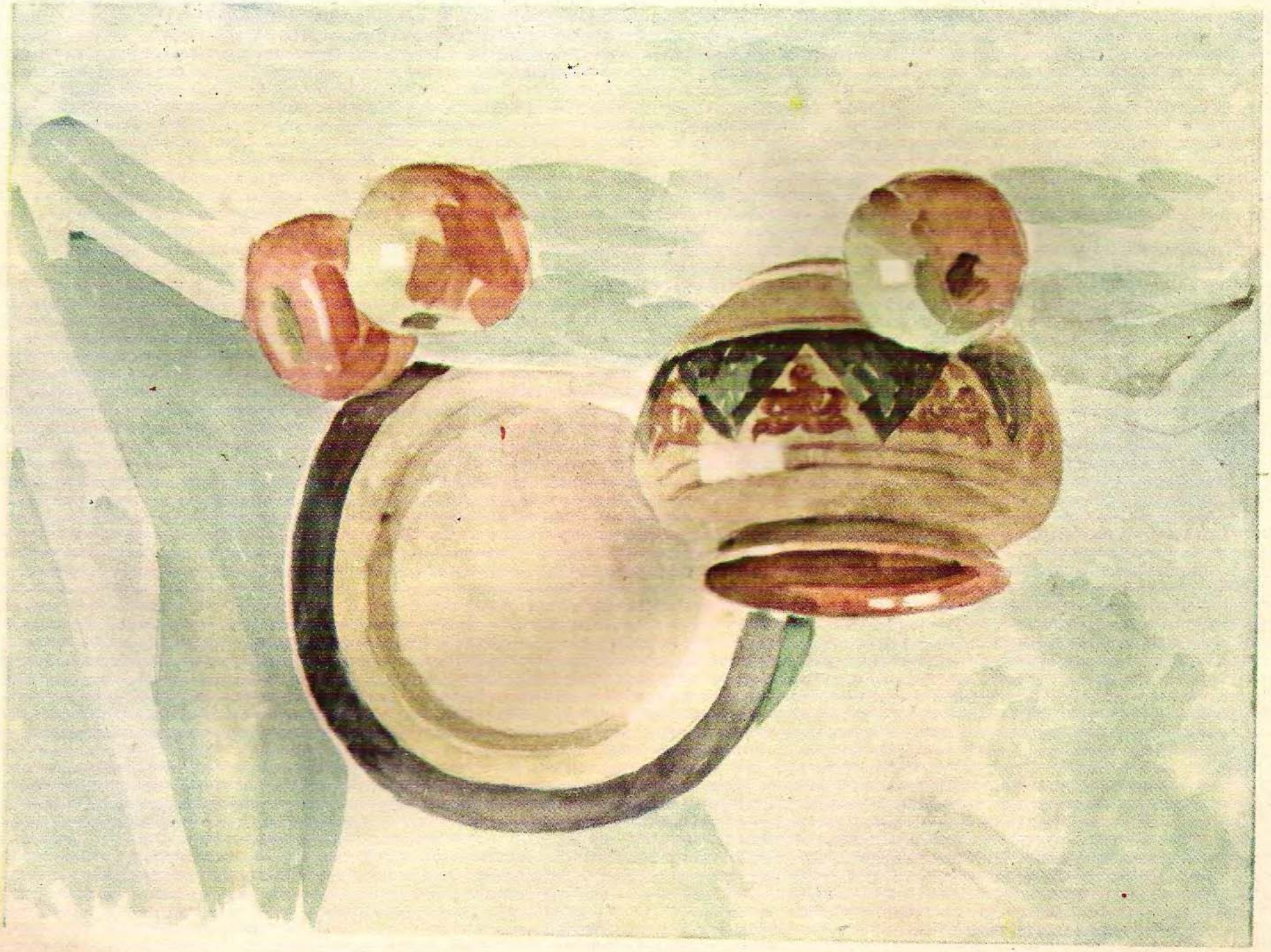
Для первых натюрмортов рекомендуется выбирать несложные по формам предметы, имеющие легко различимую окраску (оранжевый апельсин, желтый лимон, синяя или зеленая эмалированная кружка и т. п.). Надо подбирать предметы, гармоничные по цветовым сочетаниям. Уже в первых натюрмортных постановках следует находить живописные решения с соблюдением требований рисунка. Учебная работа над натюрмортом с самых первых занятий обязывает передавать трехмерность формы и пространственное положение ее. Натюрмортные постановки надо продумы-

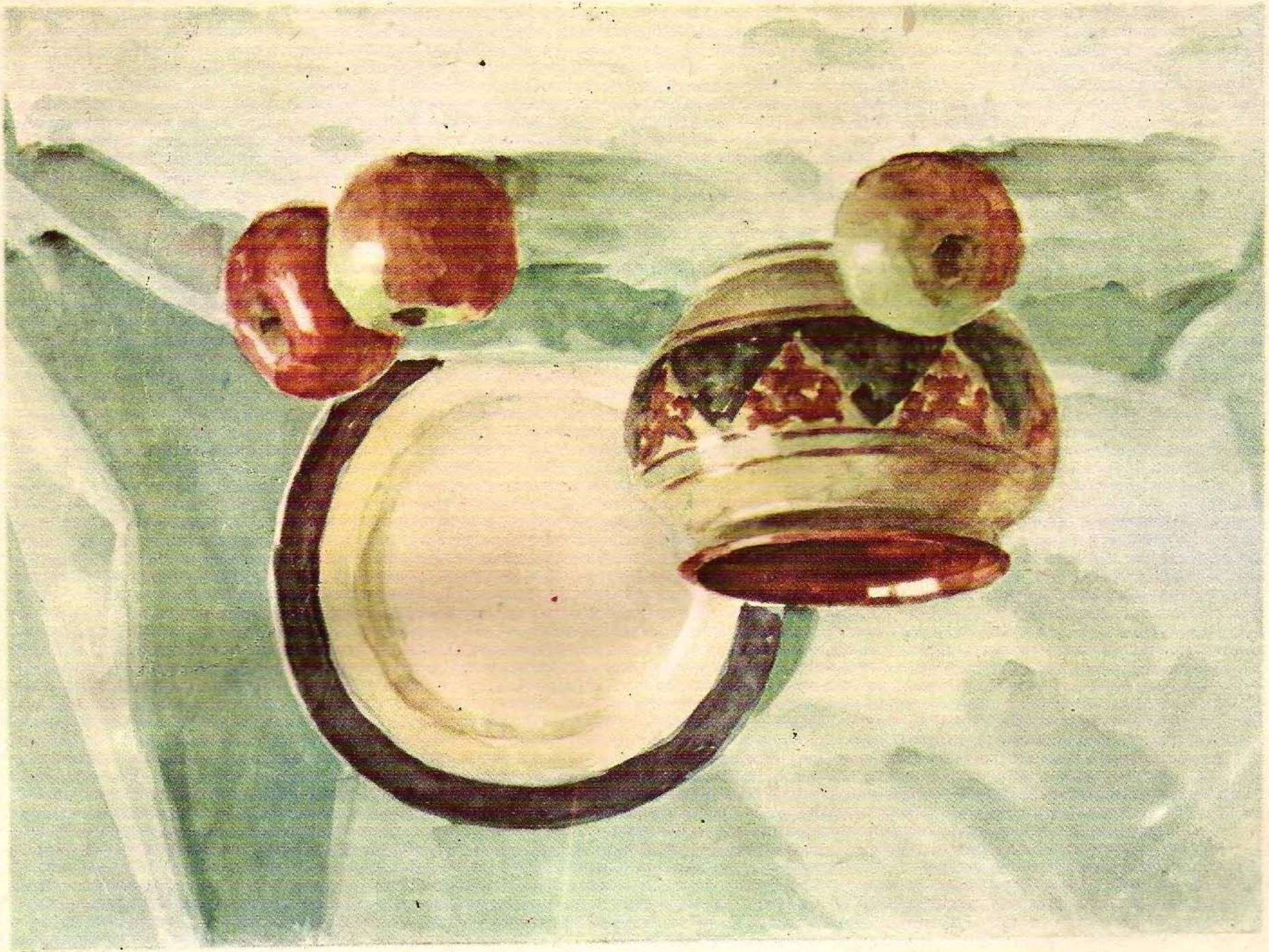


















вать так, чтобы предметы брались в их естественной связи. Нельзя ставить рядом предметы, несоединимые в жизни. Тематические натюрморты следует составлять из предметов, характеризующих какую-либо область труда или быта. Рекомендуются постановки из кухонных предметов, куда можно прибавить также овощи, рыбу или другие продукты питания, из столовой или чайной посуды с добавлением хлебных изделий или фруктов. Можно составить натюрморт из книг, чертежных и канцелярских принадлежностей или из предметов, характеризующих труд художника, столяра, слесаря, шахтера и т. д. Хорошие натюрморты можно подбирать на тему урожая, а также из цветов или веток с осенними листьями разной окраски.

Для первых натюрмортов не рекомендуются предметы из прозрачного стекла.

Отбирать и устанавливать предметы для натюрморта надо не случайно, а руководствуясь определенными последовательными задачами. Можно подобрать предметы с яркой окраской или составить натюрморт с задачей передать сближенные и блеклые цветовые сочетания, а также соединять предметы и фоны из теплых или холодных тонов. Интересно сопоставить несколько предметов, имеющих разные оттенки одного цвета. Нельзя объединять случайные по сочетаниям окраски предметы, когда в натюрморте окажутся все цвета спектра (зеленый кувшин, желтый лимон, красный помидор, синий чайник, фиолетовая драпировка, голубая коробка, оранжевый цветок, пурпуровая ваза и т. д.).

Фоны рекомендуется подбирать спокойные без пестрых и мелких деталей. Предметы не должны быть повторяющимися полностью по форме и цвету. Так, если в постановку включено несколько яблок, то желательно, чтобы у каждого была своя отличительная характеристика. Если один из предметов имеет узкие и вытянутые по вертикали пропорции, то в соседстве с ним лучше поместить широкий и более низкий.

Некоторые из предметов можно расположить так, чтобы их основное направление удалялось в глубину картины; это поможет пространственному решению этюда. Нехорошо, если в постановке много вертикальных направлений у предметов. Не рекомендуется устанавливать предметы так, чтобы горизонтальные ребра их граней были параллельны основанию картинной плоскости.

Не следует нагромождать слишком много предметов. Положение каждого из предметов в постановке надо продумать. Натюрморт составляют из отдельных предметов, но решают постановку как цельный композиционный замысел.

Нельзя предметы «выстраивать» в ряд. Хорошо, если они составят группу, в которой одни частично закрывают другие. Если в натюрморт включено сравнительно много предметов, то кроме основной, большой группы можно составить дополнительную из меньшего количества более

мелких вещей или положить отдельно какой-либо предмет. Эту группу или отдельный предмет желательно выдвинуть вперед, чтобы разместить постановку натюрморта в глубину. Один из предметов в основной группе рекомендуется взять несколько крупнее других. Так, можно поместить тыкву и возле нее сгруппировать несколько овощей, чтобы одна или две луковицы откатились по столу от этой группы и легли отдельно, частично закрывая одна другую. Чтобы избежать повторения шарообразных форм, часть тыквы можно отрезать, что даст и цветовое обогащение натюрморта. Среди овощей можно поместить морковь, початок кукурузы или какие-нибудь другие удлиненные по формам предметы, подходящие к постановке. Отдельно может быть положен кухонный нож, имеющий направленность по диагонали в глубину картины. В натюрморт можно ввести драпировку — мешок из серого холста или кухонное полотенце, конец которого, свисая, образует интересные в пластическом отношении складки.

Входящие в натюрморт предметы подбирают не только по их цветовым отношениям, но и по светосиле. Хорошо сопоставить светлые и темные предметы на спокойном фоне. Не следует ставить несколько предметов одинаковой светосилы. Один из предметов желательно выбрать темнее других, чтобы он «держал» композицию по тону.

Большое значение в натюрморте имеет освещение. Боковой свет дает контрастную светотень, помогающую выявить форму предметов. При «лобовом» (прямом) освещении удобно определять цветовые характеристики изображаемых объектов. Постановка натюрморта у окна против света значительно сложнее, поэтому рекомендуется выполнять ее после ряда более простых упражнений. Работать акварелью при электрическом свете не советуем, так как краски вечером зрительно изменяются: «пропадают» желтые, более тускло выглядят синие и т. д.

Когда уже приобретен некоторый опыт, полезно делать постановки с гипсовым орнаментом или античной головой, что требует особого внимания к рисунку, к проработке кистью четких форм скульптуры и к передаче тонких цветовых нюансов на белом.

Прикрепляя драпировки для фона, следует обратить внимание на распределение складок. Если конец ткани укреплен, то складки падают радиально, делаясь по мере удаления от точки прикрепления более широкими и менее изломанными. Интересно сопоставить свободно падающие складки с почти ровно лежащей материей. Красивые складки дает серый холст и грубое полотно. Очень интересно проработать в живописном этюде складки бархата, шелка и иных по фактуре тканей.

В натюрморте могут быть сопоставлены предметы из металла, дерева и глины, разные по фактуре ткани, что концентрирует внимание на передаче разных материалов.

Рекомендуется рассмотреть репродукции с натюрмортов различных художников, думая о том, как были скомпонованы постановки и какие задачи ставили перед собой авторы натюрмортов.

Установив натюрморт, надо выбрать точку зрения для работы. Рекомендуется смотреть на плоскость стола, где размещена постановка, несколько сверху. Обычно край стола на этюде непараллелен краю листа. Выбрав точку зрения, полезно сделать карандашом композиционный набросок будущего изображения. В таком наброске следует дать размещение натюрморта в соответствии с форматом листа, на котором будет выполняться этюд. Часто в альбоме набрасывают карандашом несколько соответствующих выбранному формату небольших прямоугольников и компонуют в них натюрморт так, чтобы постановка выглядела цельно и уравновешенно. Иногда после уяснения композиции в наброске возникает желание что-либо добавить к постановке или снять диссонирующий по масштабу или по цвету предмет.

Может также возникнуть необходимость передвинуть некоторые предметы, чтобы выявить наметившееся композиционное начало (например, тяготение к диагональному построению основной массы постановки) или более четко определить композиционный центр.

При компоновке часто оставляют сверху больше фона, чем снизу. Нехорошо, если предметы слишком малы или помещены очень близко к краям, почти касаются их. Правильнее компоновать так, чтобы драпировки и установленный сзади фон уходили за пределы картинной плоскости.

Композиция натюрморта должна быть решена так, чтобы не было желания какую-либо его часть сдвинуть от края листа или, наоборот, заполнить оставленную пустоту.

На основе цветового эскиза, где расположение постановки определено в соответствии с форматом листа и композицией цветовых пятен, найденное решение переносят на основной лист бумаги.

Чтобы сохранить лист, на котором будут писать акварелью, более чистым, рисунок натюрморта выполняют вначале на отдельном листе с последующим переносом на основной. При построении рекомендуем намечать не только те части, которые видны с выбранной точки зрения, но и противолежащие им, скрытые от глаз стороны, так как если не сделать этого, могут быть ошибки, и один предмет «врежется» в другой. Наметив линию горизонта, следует проверить направления удаляющихся в точки схода прямых линий и построение окружностей, имеющих в перспективных сокращениях вид эллипсов. У предметов цилиндрической или конусообразной формы надо наметить центральные оси вращения. Всю эту разметку выполняют тонкими, как паутинка, легкими штрихами.

После того как рисунок натюрморта построен и найдены пропорциональные отношения между предметами, можно переходить к цветовому решению.

Вначале делают цветовые прокладки, определяя цветовые соотношения предметов, но не передавая их полного объема, а затем наносят полутона и тени, связанные общим колоритом с первыми прокладками.

Постепенно усиливая теневые стороны, не надо перегружать их краской. Следует опасаться затемнять светлые места, так как смывание краски нежелательно (последовательность работы акварелью см. в рисунках на вклейках).

На освещенных частях предметов видны мелкие детали, оттенки окраски, складки, а в теневых местах четкость лепки формы скрадывается, смягчаются ее границы, рельефность, влияние многочисленных рефлексов в тени осложняет цвет. В тени предмет имеет меньшие контрасты лепки формы, потому для изображения освещенных участков пользуются корпусной техникой письма, а для изображения затененных мест применяют лессировку.

Корпусное письмо основано на механическом смешении красок: на бумагу наносят мазки, имеющие готовые тона, соответствующие определенному участку формы. При лессировке последовательно нанесенные прозрачные слои красок сливаются в один красочный тон. Использование этих двух способов письма обогащает изображение, способствует правдивому воспроизведению действительности.

При изображении предметов с мягкими очертаниями пользуются техникой письма «по-сырому». Там, где предмет хорошо освещен и имеет ясные очертания, уместно работать «по-сухому»; затененный предмет можно писать «по-сырому».

Важной и ответственной частью работы над натюрмортом является конечная стадия. Если в начальных стадиях наносят наиболее яркие, светлые и насыщенные краски, то в конечной стадии больше применяют спокойные тона.

Если цвета после моделировки не дали нужных оттенков, если изображение по колориту не передает требуемого освещения или на предметах лежит большая тень, в которой имеется общий для них рефлекс, то тональное обобщение необходимо. Тогда на затемненных участках мягкой широкой кистью осторожно наносят нужные тона.

Необходимо использовать богатые возможности акварельной техники в нанесении резких, штриховых, мягких и полутоновых мазков, характер которых зависит от размера кисти, от ее влажности, от направления движения руки и т. д.

Укажем ряд натюрмортов и учебные цели каждого из них.

1. Натюрморт из бытовых предметов, объединенных общей темой. В постановку входят два-три предмета, различных по размерам, формам,

материалам (драпировка, фрукты, овощи и т. п.). Освещение боковое, для постановки выбирают предметы, насыщенные по цвету.

Основная учебная задача — определение локальных цветовых отношений с передачей формы обобщенными прокладками.

Во время работы предметы сравнивают по цвету, тону и по перспективным планам. В первую очередь определяются контрастные отношения. При сравнении по тонам следует отметить, какие места светлее, какие темнее, насколько освещенные части предметов светлее теней и т. д.

Когда пишут предмет, расположенный на втором плане, его сравнивают с фоном и с другими предметами. Фон определяют путем сравнения его с предметами, находящимися впереди.

2. Натюрморт из предметов, характеризующих труд художника. Композиция постановки может состоять из трех или четырех предметов (например, тюбики и баночки с красками, рулон бумаги, репродукция, ваза или стакан с кистями и т. п.), а также одной или двух драпировок.

Надо подобрать предметы различные по форме, материалу, цвету и дать их композиционное построение с ясно выраженной тематической направленностью.

3. Натюрморт из предметов декоративно-прикладного искусства. Постановка может состоять из двух предметов, разных по материалам, по фактуре, но близких по цветовой гамме: например, ковер и металлический (керамический) кувшин с орнаментом. Предполагается рассеянное боковое или прямое освещение. Основными задачами являются решение колорита, нюансировка в тоне и в цвете, передача материала и фактуры предметов.

Особенностью постановки является наличие орнаментированных предметов, поэтому следует обратить внимание на то, чтобы орнаменты не смотрелись отдельно, а лежали бы на поверхности большой формы и подчинялись тональной среде, в которой находятся сами предметы.

4. Натюрморт, поставленный у окна против света. Постановку подбирают не более чем из пяти предметов и одной-двух драпировок. Возможно включение в нее комнатных цветов или букета. Основная задача состоит в передаче цвета затененных поверхностей, пространства и материала предметов при сложных условиях освещения.

Следует учесть, что в данной постановке теневые участки более насыщены по цвету, чем освещенные, и в тени форма будет читаться более мягко, обобщенно, чем на свету.

5. Натюрморт с гипсовой античной головой. В постановку входят гипсовая голова и несколько предметов, относящихся к искусству (например, кисти, рулон бумаги, этюдник, книга и т. п.). Следует выбрать также одну-две драпировки, одна из которых размещается с учетом рефлекса, падающего от нее на затененную часть гипсовой головы. Необходимо тщательно построить рисунок головы. Если она будет намечена не-

точно, это вызовет затруднения в работе акварелью, приведет к исправлениям кистью и к утере свежести письма. Очень важно проследить влияние цвета окружающих предметов на гипс (на нем хорошо заметны рефлексы).

Гипсовая голова в этой постановке является композиционным центром и должна иметь наиболее светлые места в общем тоновом решении.

Кроме перечисленных выше видов работ, несомненную пользу при овладении акварельной живописью принесут наброски кистью и кратковременные этюды.

Так, наброски акварелью птиц и домашних животных (чучел или живой натуры) дают навыки владения кистью без предварительного рисунка карандашом. Определив самые характерные особенности строения животного, слегка намечают кистью его общую форму, затем передают основные цветовые отношения, характеризующие окраску и форму животного. Необходимо следить за тем, чтобы кисть была влажной, а мазок насыщенным и сочным, способным обобщенно, за одно-два покрытия, передавать различные по тонам поверхности формы.

После набросков с натуры полезно выполнить несколько акварелей этих же животных по памяти. Кратковременные наброски такого типа сберегают и закрепляют в нашем сознании характерный образ натуры, приучают к сознательному обобщению формы и заострению ее характера. Кистью выполняют наброски небольшого размера. На одном листе можно разместить несколько набросков с одного животного в разных положениях. Такие наброски развивают умение рисовать кистью и выявлять основную характеристику пропорций, движения и окраски животного или птицы.

Этюд головы натурщика

Более сложным, чем натюрморт, учебным заданием является работа над этюдом головы натурщика. Его надо выполнять после усвоения такой же тематики в рисунке.

В учебных этюдах голову обычно помещают на листе бумаги выше середины. Если голова повернута в профиль, то со стороны затылка поле оставляют меньшим, чем со стороны лица. Такое смещение концентрирует внимание зрителя на лицевой части головы. Размер головы в учебном этюде берут немного меньше натуры.

В подготовительном рисунке надо легкими штрихами установить пропорции и уточнить построение головы. Рекомендуем в первую очередь наметить характер общей формы головы, срединную (профильную) линию и параллельные оси глаз, основания носа и разреза рта. Особое внимание надо уделить связи головы с шеей и далее с плечевым поясом.

По первой цветовой прокладке, соответствующей тонам наиболее освещенных мест натуры, лепят форму, постепенно усиливая тона. Необходимо продумать цветовое отношение фона к лицу.

Фон для учебных постановок чаще всего выбирают несколько темнее освещенной части лица и светлее теневой стороны головы. Прокладывая фон, надо учесть, в какой части он темнее,— это поможет пространственному решению.

Цвет каждого лица всегда своеобразен, поэтому портретные этюды нельзя писать заученными красками. Надо стремиться передать возрастные особенности при изображении мышц и в передаче цвета кожи.

После ряда учебных этюдов следует концентрировать особое внимание на портретных характеристиках. Портрет не только фиксирует внешность человека, но и раскрывает его индивидуальные особенности, психологическую характеристику. Надо уметь найти типичные поворот и наклон головы, характерное выражение лица.

Этюды головы выполняют и на старших курсах, когда основное внимание перенесено на изучение особенностей постановок фигур в рост.

Этюд одетой фигуры

Наброски акварелью с одетых фигур надо делать еще на первых этапах обучения живописи. Такие наброски часто делают без предварительной разметки карандашом. В них важно развивать умение рисовать кистью.

Вначале следует избегать натуры в пестрой одежде с узорами, так как такой костюм значительно усложняет живописную задачу и студент часто теряет ощущение цельности общей формы. Не следует подбирать слишком яркие, «кричащие» цвета одежды, резкие, грубые сочетания.

Некоторые постановки можно продумать как портреты работников различных специальностей. Интересно написать портрет медицинской сестры, учительницы, работницы ткацкой фабрики, строителя, научного работника и т. д. Тематика таких постановок диктует и особенности колористического строя этюдов. Для живописных этюдов хорошо также ставить натуру в ярких национальных костюмах. Очень важно, чтобы типаж натуры подходил к характеру постановки. В постановки для дополнительной характеристики натуры можно вводить несложные натюрморты. Перед началом длительного этюда необходимо делать в цвете композиционные наброски небольшого размера. По окончании многосеансного этюда полезно повторить ту же постановку по памяти, делая акварель меньшего размера и в более короткий срок.

Перед началом этюда устанавливают композиционное размещение фигуры, что удобнее всего делать на маленьком эскизе в цвете. Стоящую

фигуру обычно размещают так, чтобы от головы до верхнего края листа оставалось больше места, чем от ступней ног до нижнего края. Такая компоновка объясняется тем, что и в комнате, и на воздухе мы ощущаем над головой пространство, которое нельзя срезать верхней линией рамки слишком близко к изображению.

Фон первых постановок рекомендуется брать гладкий, нейтральных тонов.

При изображении сидящей фигуры надо включать в композицию стул или кресло, без чего трудно получить устойчивое равновесие рисунка. Позирующему желательно придать такое положение, которое характерно для человека, занятого делом и как бы не замечающего, что его рисуют.

Определяя пропорции и движение фигуры, важно выявить индивидуальные особенности натуры. При разметке фигуры карандашом надо показать (почти незаметными штрихами) вспомогательные линии плечевого пояса и пояса нижних конечностей (плечи, таз), белую (срединную) линию торса, осевые линии конечностей, характерные «опорные» точки, определяющие положение суставов и т. д., то есть сделать необходимое построение.

При прокладке одежды акварельными красками первый слой должен соответствовать цветовой характеристике тканей на свету.

По просохшему первому слою надо проложить теневые места и складки, рисуя кистью, укладывая мазки по форме.

Этюды одетых фигур приучают к наблюдению тонких цветовых отношений в жизни, когда можно увидеть целую группу людей в серых или коричневых одеждах с таким разнообразием и богатством цветовых оттенков, которые дают целую гамму переходов от одного цвета к другому и от темных тональностей до светлых.

Постановки одной натуры будут различными в зависимости от того, при каком свете она дана: боковом или прямом.

Пейзаж

В самостоятельной подготовке студента по акварельной живописи существенным звеном является работа над пейзажными этюдами, которая проводится параллельно с выполнением классных заданий в закрытом помещении. Для того чтобы увлекательная работа над этюдами на открытом воздухе вела к последовательному овладению мастерством, необходимо начинать с возможно более простых упражнений, небольших этюдов пейзажа, а также детальной зарисовки акварелью растущих среди трав грибов, пней в окружении мхов или травы, небольших растений с крупными листьями, нескольких плодов на ветке, а также неслож-

ных построек или их частей — колодца, крыльца, сарайчика, окна. Сложные этюды на первой стадии обучения к хорошим результатам не приводят. В дальнейшем этюд может охватывать весьма разнообразные по формам и цветовому богатству предметы.

При работе над пейзажными этюдами возникает ряд композиционных и колористических трудностей: передача больших пространств, выявление различного освещения в разные времена года, характеристика состояния погоды и т. д.

Обычно начинают с маленьких по размерам этюдов, когда все внимание направлено на тонкость передачи основных тональных и цветовых отношений и нет детализации.

Работая над этюдом, необходимо учитывать, что в природе все меняется, а потому требуется развивать умение писать быстро, брать отношения сразу и безошибочно. Интересно проследить, как И. К. Айвазовский передал пространство в одноцветной акварели «Лагуна». Мягкие размывы тонов на дальних планах контрастируют с четкой детальной проработкой формы на первом плане.

Приобретая опыт работы над кратковременными этюдами, можно передавать быстро меняющиеся явления природы: надвигающуюся грозу, закат, пробегающие по земле тени от облаков и т. п.

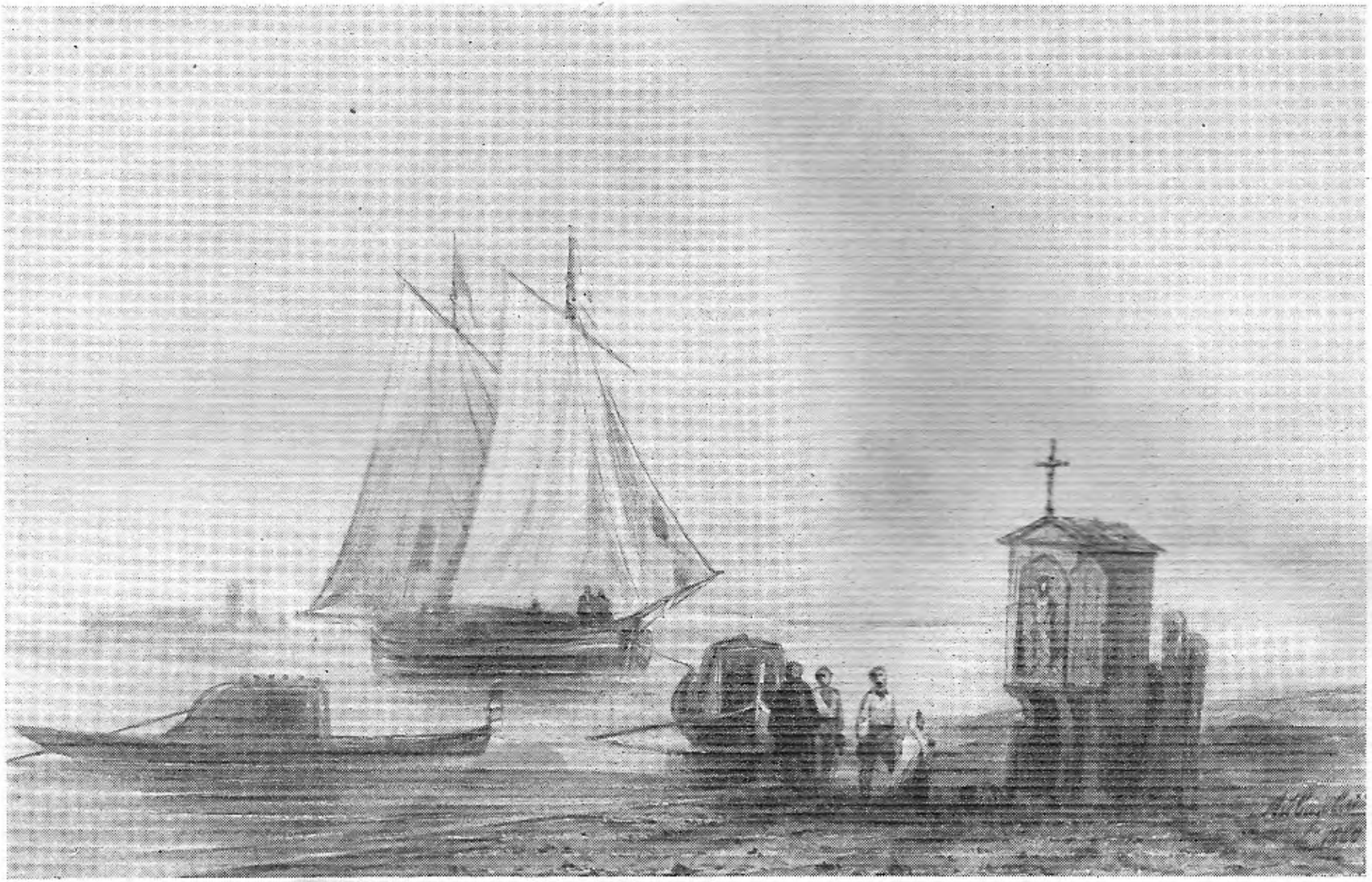
Наряду с небольшими пейзажными набросками в цвете, иногда делают длительные, проработанные в деталях этюды при более устойчивом освещении, чтобы иметь возможность, пользуясь этим вспомогательным материалом, работать дома над пейзажной композицией.

В пейзажных этюдах надо добиваться общей цветовой гаммы, которая не должна повторяться в разных этюдах. Очень плохо, если учащиеся начинают повторять «заученные» краски, с помощью которых они когда-то добились удачного решения. Надо помнить, что одни и те же постройки и деревья в разное время дня и при разной погоде надо писать в различных цветовых гаммах, стараясь подмечать тонкие нюансы, добиваясь точности отношений и избегая приблизительности.

Работу над односеансными этюдами продолжают из года в год. После того как написан ряд их, следует параллельно начать работу над этюдами длительными, многосеансными, в которых надо добиваться предельной законченности, понимая под ней не перечисление мельчайших деталей, а завершенное решение поставленных задач.

Правильность образного решения пейзажа во многом зависит от выбора места, и поэтому надо стремиться найти наиболее выгодную точку зрения.

Светотеневые контрасты, резкие на переднем плане, по мере удаления смягчаются и на большом расстоянии сливаются в один тон. Чем контрастнее отношения светотени, тем предмет кажется ближе, чем мягче, тем более отдаленным он выглядит. По мере удаления от нас предметы



И. К. Айвазовский. Берег лагуны

зрительно теряют объемность, рельефность, приобретают силуэтный, более обобщенный характер. Цвета предметов на расстоянии меркнут, приобретают голубоватый оттенок, цветовые различия смягчаются.

Начинать писать этюд лучше всего с неба и дальнего плана, чтобы сразу определить их отношения, передать глубину. Надо определить отношение земли к небу и прописать обобщенно первый план.

После общей цветовой прокладки больших участков натура еще остается решенной обобщенно, без многих деталей.

Переходя к конкретизации формы, 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 (последовательность работы над пейзажным этюдом смотрите в рисунках на вклейках).

Если в процессе уточнения формы пейзажный этюд потеряет единство и гармоничность, в нем появится излишняя пестрота и несогласованность планов, то надо постараться увидеть пейзаж цельно и прописать места, требующие обобщения или усиления.

Передавая приметы времени года, не следует просто прибегать к раскраске растительности желтым или зеленым, учитывая, что цвет натуры во многом зависит от характера освещения, времени дня и атмосферных условий.

Первоначальные этюды студентов часто страдают однообразием композиции. Не следует брать все время одинаковый формат бумаги, одно и то же соотношение на листе площади неба и земли или одинаковые по массам элементы переднего плана.

Прежде чем писать акварелью, полезно сделать предварительные эскизы карандашом, где изображение будет вкомпоновано в различные форматы. Очень важно определить заранее цветовой строй этюда. Состояния природы разнообразны по колориту, поэтому и этюд может быть решен в золотистой или сероватой, холодной гамме.

Цветовая гамма не должна быть нарочитой, надуманной. Надо, чтобы она соответствовала состоянию природы и образно передавала его. Так, при передаче туманного утра уместно решить этюд в сероватой или голубоватой гамме, для заката характерно преобладание оранжевых тонов. Если писать предметы обособленно, не определяя их цветового взаимоотношения, изображение никогда не получится гармоничным. Нужно определять значение каждого цветового пятна в общем колористическом решении.

Когда неопытный художник начинает писать натуру, у него часто распыляется внимание, так как ему хочется изобразить все сразу, ничего

не упустив. Но остановиться нужно на том, что больше всего вас поразило. Произвести большое впечатление может, например, освещение, цветовые отношения неба и земли, сочетание первого плана с дальними, общий колорит. Поразивший вас момент нужно держать в памяти в продолжение всего сеанса, потому что природа не удерживает долго в точности одно и то же состояние. Здесь важно уметь видеть главное и не обращать внимание на второстепенное.

Мы рекомендуем при работе над пейзажами ставить определенные задачи. В первые годы это должно быть изучение характера формы изображаемых объектов, передача перспективы, освещения и колорита соответствующего различным состояниям дня и т. д., но не надо забывать, что учебные упражнения не являются самоцелью, а предприняты для приобретения знаний, необходимых для реализации творческих замыслов.

Пейзажная картина не является простым увеличением этюда, в ней многое приходится изменять и добавлять с целью возможно более полного выявления замысла.

Работу над пейзажными композициями можно начинать только после упорного и длительного изучения натуры, когда уже накоплен необходимый опыт.

Иногда учащиеся, не рассчитав своих возможностей, берутся за выполнение сложных замыслов, что ведет к разочарованию и неудаче.

При работе над пейзажем разнообразие технических приемов и путей живописного решения натуры в акварели может быть неисчерпаемым. Тот или иной прием в акварели должен органически зависеть от конкретной задачи. Так, в маленьком акварельном этюде И. И. Левитана «Зима» хорошо видно, как большое снежное пространство с определенной по силуэту полоской растительности и отсутствие мелких форм подсказали свободное, обобщенное решение, выполненное в акварели за одно-два покрытия.

Особенностью пейзажной композиции является то, что в отличие от портрета или фигуры, центральное место в ней могут занимать дали. Передача пространственной глубины составляет одну из задач пейзажа. Крупные деревья или постройки на первом плане часто помещают фрагментарно, когда видны только их части. Иногда прибегают к «кулисному» расположению, размещая части деревьев или построек у краев листа бумаги с правой и с левой стороны. Работая с натуры, никогда не начинают изображение земли от ног рисующего, так как соблюдают правило: всю натуру надо охватывать одним взглядом. А для этого рисующий должен находиться на расстоянии, в три раза большем, чем общая величина натуры.

Не следует сложные предметы с большим количеством деталей помещать в углу или у самого края, так как это мешает цельному воспря-

тию изображения. Плохо, если в композиции пейзажа будет много прямых линий, параллельных горизонту. Часто избирают такую точку зрения, когда горизонтальные границы форм предметов направлены в глубину картины. Это помогает пространственному решению пейзажа. Рекомендуем проверять направления удаляющихся горизонтальных линий, продолжая их до точек схода. Иногда в пейзажи включают так называемый ввод в композицию, когда лесная тропинка, ручей, дорога или изображение какого-либо другого объекта от самого первого плана направляет внимание зрителя в глубину картины, где находится композиционный центр.

Линию горизонта при сохранении избранной точки зрения можно намечать на любой высоте. Если наметить ее в нижней части листа, то больше места будет отведено небу и вырисовывающимся на его фоне высоким предметам, если же поместить горизонт выше середины рисунка, то основное внимание будет направлено на предметную плоскость и изображенные на ней объекты.

При компоновке пейзажа учитывают пространственное размещение крупных масс и их перспективные масштабы на разной глубине.

Значительную роль играет тональное решение композиции, т. е. распределение больших пятен темных и светлых тонов. Решающее значение при установлении тональных отношений в пейзаже имеет характер освещения. Солнечный свет может освещать пейзаж сбоку, спереди или сзади. Если солнце находится справа или слева от зрителя, то самого светила не видно. Падающие тени имеют горизонтальное направление, параллельное нижнему краю картины. Если солнце находится перед зрителем, то оно может быть или изображено на картине, или находиться выше верхнего края рамки. Художники избегают изображать солнце, так как его диск несоизмеримо светлее всего остального, а это невозможно передать средствами живописи. Только менее яркое солнце (в час восхода или заката) иногда изображается в живописных произведениях. Падающие тени при таком положении солнца направлены к зрителю, а предметы видны силуэтно. Падающие тени имеют точку схода на линии горизонта, на одном перпендикуляре с солнцем. При положении солнца за спиной зрителя падающие тени удаляются от предметов в глубину картины, а сами предметы видны с их освещенных сторон.

При работе на воздухе приходится считаться с изменчивостью света, зависящего от перемены погоды и от движения солнца, когда тени на предметах непрерывно перемещаются.

При компоновке пейзажа часто используют разницу в освещении первого плана и далей, например, первый план берут в глубокой тени, а дали ярко освещают. Тени первого плана могут падать от деревьев, построек или от облака при переменной погоде. Иногда, наоборот, ярко освещен первый план пейзажа, а дали погружены в сумрак. Предметы

на первом плане изображают четко, с резкими контрастами светотени. На дальних планах предметы сливаются в туманной дымке, так как воздух не вполне прозрачен (притом степень этой непрозрачности различна в разную погоду). Светлые цвета на большом удалении становятся несколько темнее, а тени более легкими, так что тональности их сближаются.

Распределение основных цветовых отношений также неразрывно связано с этими явлениями воздушной перспективы. Белые предметы при ярком солнечном освещении, на расстоянии изменяя цвет, несколько желтеют, затем розовеют, а тени синеют. Вдали сливаются в общей голубоватой дымке прежде всего предметы синей, фиолетовой и зеленой окраски. Теплые тона при дневном освещении ассоциируются с первым планом, холодные — с более дальними.

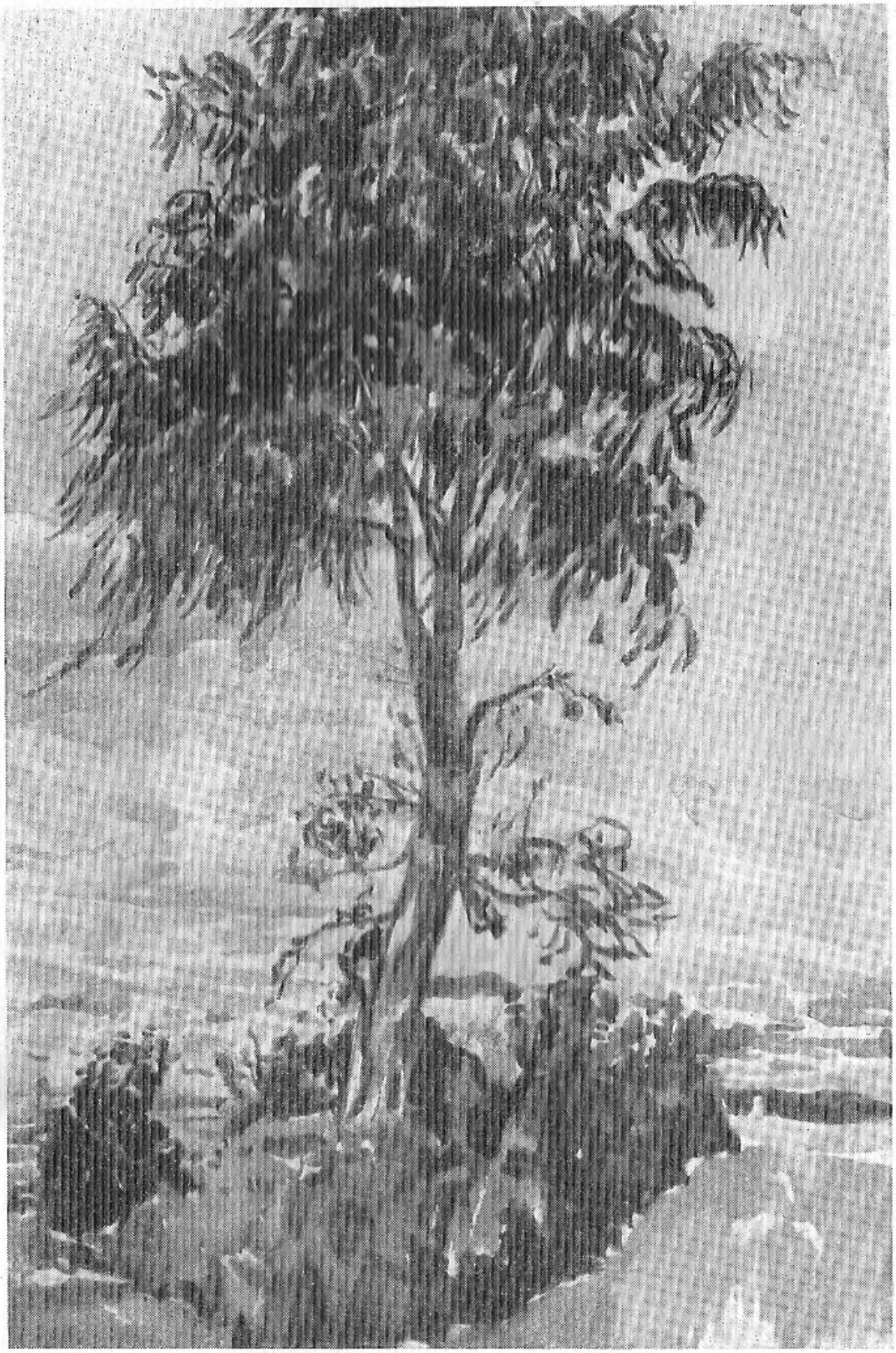
Сложность работы на открытом воздухе связана в первую очередь с обилием разнообразных рефлексов, среди которых самым сильным является рефлекс неба. Поэтому все обращенные к небу теневые поверхности надо писать с большим добавлением его цвета. (Напомним, что в солнечный зимний день тени на снегу мы видим синими).

В солнечный день на фигурах и постройках заметны яркие рефлексы от освещенной поверхности земли. Если человек стоял на солнечной зеленой лужайке, а потом перешел на песчаную дорожку, то тени на его белой одежде будут последовательно иметь зеленые, а затем желтые рефлексы.

Легкие тени облаков могут быть близ зенита светлее тона неба, тогда как у горизонта тени облаков иногда несколько темнее, чем светлый в этой части тон неба. Какими бы плотными ни казались тучи по сравнению с цветом теней на земле, их в тоне надо делать «легче», а светотень облаков мягче, «воздушнее». Желательно писать возможно более проработанные этюды облаков, стараясь изучать их различный характер.

В соответствии с направлениями воздушных течений, различные по характеристикам перистые и кучевые облака часто видны на небе в несколько слоев. Облака нередко имеют снизу почти ровные основания, которые насыщены рефлексами от земной поверхности. Над освещенными лесами низкие облака днем имеют в тени зеленоватые рефлексы. Теплые и холодные цвета в облаке взаимно связаны отношениями так, что в холодных тонах есть элементы теплых, и наоборот. При писании облаков, а также волн многое приходится изображать по памяти, подмечая характерные формы.

Как правило, вода в водоемах несколько темнее неба. Отражения предметов менее четки по очертаниям, а цветовые и тональные контрасты в них несколько сближены. Объясняется это тем, что даже от поверхности гладкой воды не все световые лучи отражаются, так как всегда в ней есть некоторые колебания, хотя бы и мало заметные для глаза.



Д. Н. Кардовский. Дерево

Работая над отражениями, надо стремиться передать водную поверхность, для чего предметы на берегу изображают как объемы, а отражения их — как плоские изображения. Отражения равны размерам отражаемых предметов и строятся с ними на одних вертикалях.

Изображая деревья, надо показывать их трехмерность. Многие учащиеся допускают ошибку, заботясь только о передаче силуэта дерева и забывая, что в этюде необходимо выявлять трехмерные купы крон. Прорабатывая кистью крупные ветви, следует показывать их ракурсность, помнить, что один из них направлены в сторону зрителя, а другие — в глубину картины. Для примера в книге воспроизведен акварельный этюд «Береза» работы художника Д. Н. Кардовского. На нем хорошо видны все мазки, положенные сразу, без предварительных прокладок.

Писать чащу леса очень сложно и рекомендуется только после ряда более простых по тематике этюдов.

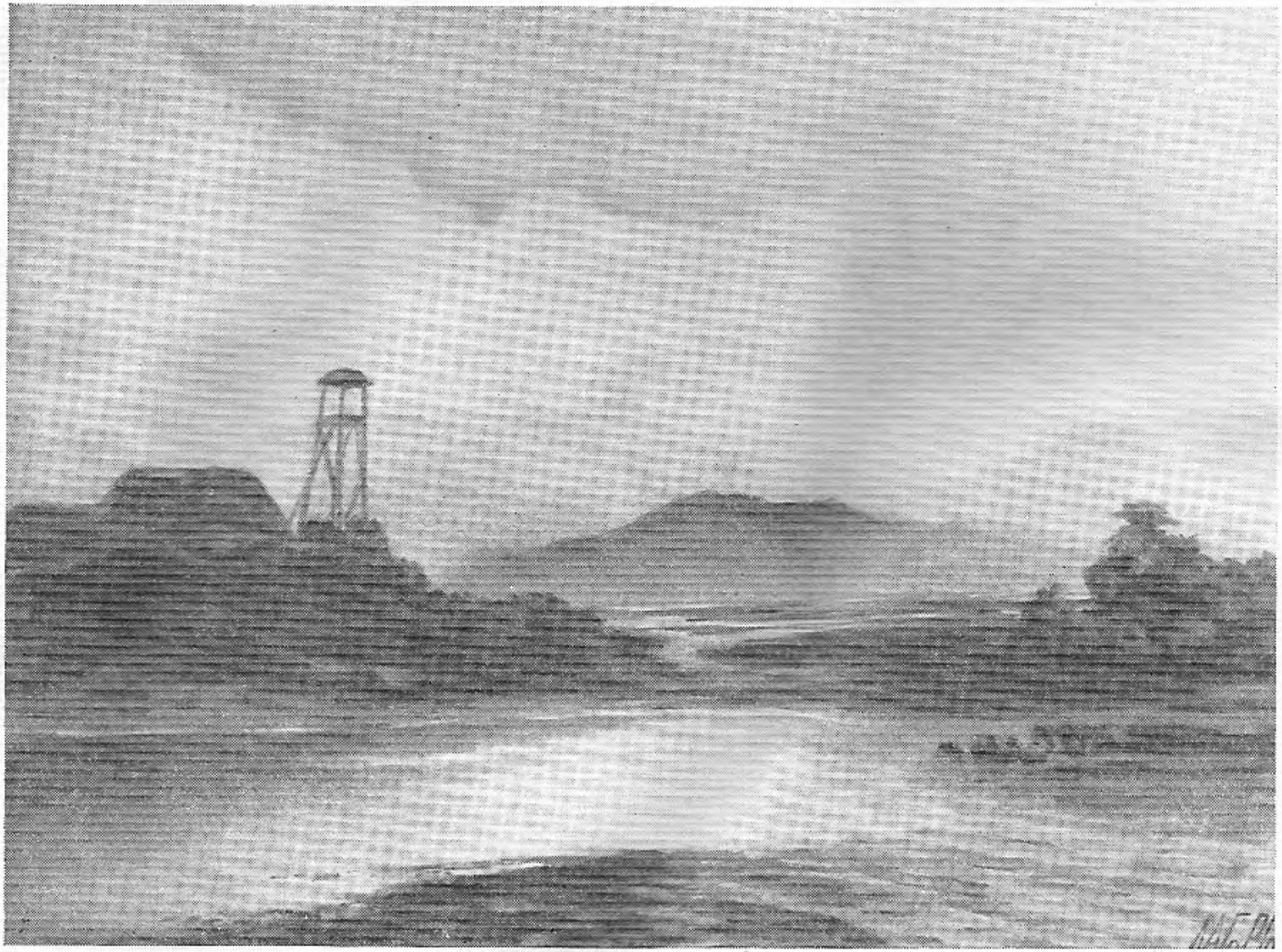
Хотя летом лес зеленый, надо учитывать, что условия передачи пространства в пейзаже, освещения, а также разница в окраске листвы на деревьях разных пород не позволяют писать лесной пейзаж только зелеными красками. Сохраняя общую зеленую гамму, надо, в соответствии с требованиями натуры, обогащать и разнообразить цветовые отношения. Выявление различной цветовой характеристики деревьев имеет такое же важное значение, как и передача их форм.

При выполнении длительных, многосеансных пейзажных этюдов рекомендуется применять изложенную выше последовательность в работе. Кратковременные наброски кистью часто пишут без предварительной прокладки и дальнейшего многослойного усиления. Для передачи облаков на небе, отражений в воде, листвы деревьев, пыли, клубов дыма иногда используют технику писания по влажному слою светлых по тонам красок. В «Кавказском пейзаже» Л. Ф. Лагорио, воспроизведенном в книге в качестве примера, использованы разные приемы акварельной техники. Здесь мы видим и переливы от одного тона к другому при работе «по-влажному», и четкую прокладку силуэтов по предварительно просохшему фону.

Надо работать над пейзажем и в городских условиях. Не следует перечислять в этюде все мелкие подробности строений, транспорта; при этом легко впасть в сухую протокольную передачу виденного, а не в ней состоит задача изобразительного искусства. Нужно продуманно подходить к изображению деталей пейзажа, не злоупотреблять передачей мелких форм, имеющихся в натуре.

Необходимо помнить о компоновке больших масс, о цельности рисунка.

Работа над городским пейзажем содержит много трудностей, особенно для начинающего художника. Улица живет своей жизнью, на ней



Л. Ф. Лагорио. Кавказский пейзаж

все движется, и постоянно меняющуюся натуру трудно запечатлеть на этюде.

В архитектурном пейзаже особенно важное значение имеет рисунок. Необходимо внимательно разобрать конструктивное построение крупных форм и разметить архитектурные детали. Как уже было сказано, тени пейзажа всегда надо намечать в одно время, так как они изменчивы. Особенно важно соблюдать это правило при изображении архитектурных сооружений. Интересную тематику дают комплексы обычных домов, когда работающий над этюдом ставит задачей отобразить городской или сельский архитектурный пейзаж при определенном состоянии погоды и освещении.

В пейзаж можно включить изображения небольших фигурок людей.

В качестве учебных заданий, являющихся переходом от натюрмортов к архитектурным пейзажам, полезно писать интерьеры, в которых особое внимание уделяется тону и цветовым отношениям. Основными учебными задачами в этой работе являются изображение предметов в пространстве и передача освещения. Применяя законы перспективы, нужно передавать расстояния между предметами и воздушную среду. При этом рекомендуем остерегаться излишней детализации в передаче мелких украшений мебели.

С помощью правильного определения цветовых отношений пола, стен, потолка и предметов обстановки нужно достигнуть ощущения глубины, передав положение источника света и характер освещения. Начиная работу, необходимо сразу же взять отношения первого плана к последнему, все время определяя тона вблизи и в глубине. Переходить к конкретизации форм можно только после прокладки основных цветовых отношений, определяющих пространственную удаленность крупных предметов интерьера (см. рис.).

ПРИМЕНЕНИЕ АКВАРЕЛИ В РАБОТЕ НАД КОМПОЗИЦИОННЫМИ ЭСКИЗАМИ

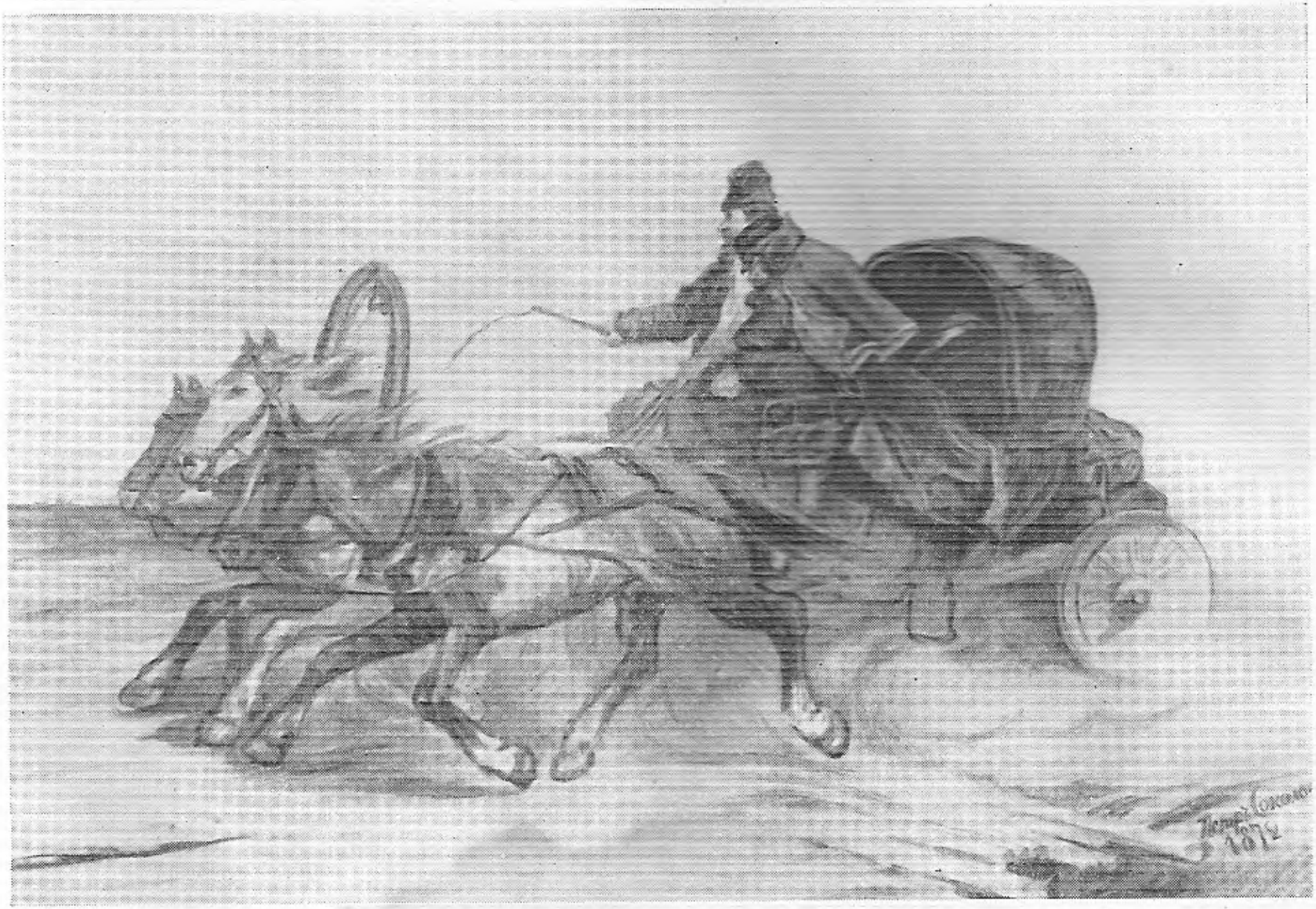
Под композицией понимают взаимосвязь всех элементов художественного произведения. Завязка композиции живописного произведения обычно бывает выражена в цветовом эскизе.

В композиции большое значение имеет размещение масс — группировка и зрительное уравновешивание одних частей другими. Часто художники используют контрастные сопоставления различных цветовых тонов.

Все средства выявления композиционного замысла не могут быть взяты порознь, в отрыве от содержания. Их нельзя заменить готовыми схемами.



Акварельный набросок интерьера (учебная работа Г. Б. Смирнова)



П. П. Соколов. Тройка

Значительную часть композиционных эскизов художники выполняют акварелью. В акварельных эскизах часто ищут основные цветовые и тональные отношения композиционного центра и всего колористического строя картины. В акварельных эскизах, как и в картинах маслом, зрители ценят глубокое волнующее содержание и выражение его на высоком уровне художественного мастерства. Показательны в этом отношении акварельные эскизы Сурикова к его большим произведениям: «Боярыня Морозова», «Покорение Сибири Ермаком» и другим.

При работе над акварелями с жанровыми сюжетами, а также иллюстрациями, изучение натуры не должно вестись непосредственно на основных композициях, так как это нарушит целостность решения — подготовительная работа должна быть выполнена в виде набросков кистью с натуры.

В завершенных акварельных композициях нельзя ограничиваться крупными цветовыми заливками и обобщенным решением, так как возникает необходимость вводить детали, моделировать форму. Здесь требуется использование различных приемов, где наряду с обобщенными покрытиями нужна проработка определенных участков изображения с помощью мелких мазков.

Одним из лучших мастеров акварельной живописи русской школы был П. П. Соколов, прославившийся композициями на литературные сюжеты, а также на темы охоты и изображениями лошадей. В книге воспроизведена его акварель «Тройка». Выполнена эта акварель не с натуры, а на основании наблюдений.

АКВАРЕЛЬ В КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ

Акварельная техника занимает в книжной иллюстрации одно из ведущих мест. Работы иллюстративного характера выполняют и студенты художественно-графических факультетов педагогических институтов, с тем чтобы приобрести знания, необходимые в будущей педагогической работе.

Как и во всякой композиционной работе, здесь нельзя обойтись без подготовительного материала в виде набросков с натуры. Изучая содержание иллюстрируемого произведения, необходимо ясно представить себе образы героев, обстановку, в которой они действуют, и всю последовательность хода описываемых событий. При выполнении иллюстраций необходимо выбирать главные моменты произведения, наиболее существенные темы.

Характер изображения должен соответствовать особенностям литературного жанра. Так, иллюстрации к сказкам, былинам, сатирическим произведениям могут быть по рисунку и по цвету выполнены в более

условной манере, с предельным лаконизмом в передаче характеристики образов героев и места действия.

Изучение техники акварельной живописи основано на длительной и целенаправленной работе с натуры. Полученные в результате упорного труда над этюдами знания необходимо сознательно применять в педагогической практике, а также в самостоятельной творческой работе.

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 3
Акварель в искусстве разных эпох 5
Учебные задачи акварельной живописи 9
Значение рисунка в живописи 10
Передача объема и пространства в живописи 11
Живописные задачи при работе акварелью 13
Материалы акварельной живописи 16
Методы выполнения этюда акварельными красками 18
Последовательность исполнения заданий при работе акварелью 21
Первоначальные упражнения . . . . . —
Натюрморт 22
Этюд головы натурщика 30
Этюд одетой фигуры 31
Пейзаж 32
Применение акварели в работе над композиционными эскизами 42
Акварель в книжной иллюстрации 45
Рекомендуемая литература 47

Глеб Борисович Смирнов
Андрей Алексеевич Унковский
АКВАРЕЛЬ
Редактор *Г. В. Авдусевская*
Обложка художника *Ж. В. Ефимовского*
Художественный редактор *В. Б. Михневич*
Технический редактор *Н. И. Аснина*
Корректор *С. Д. Петрикеева*

Сдано в набор 15/IV 1964 г. Подписано к печати 9/VII 1964 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
Печ. л. 3,0(3,51)+вкл. 0,5(0,59). Уч.-изд. л. 3,0+вкл. 0,63. Тираж 8000 экз. Цена 21 к.
Заказ № 655.

Ленинградское отделение издательства «Просвещение» Государственного комитета Совета Министров РСФСР по печати. Ленинград, Невский пр., 28.

Вклейки отпечатаны на фабрике офсетной печати № 4 Главполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР по печати. Ленинград, Боровая, 53.
Ленинградская типография № 4 Главполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР по печати. Социалистическая, 14.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Б. В. Иогансон. О живописи. М., «Искусство», 1960.
П. П. Ревякин. Техника акварельной живописи. М., Госстройиздат, 1959.
А. В. Виниер. Как пользоваться акварелью и гуашью. М., «Искусство», 1951.
З. Д. Масленникова. Работа красками в школе. Л., Учпедгиз, 1959.
А. А. Трошичев. Основы живописи акварелью, статья в книге «Школа изобразительного искусства», выпуск 1. М., Изд. Академии художеств СССР, 1960.
В. А. Леникаш. Живопись акварелью. М., Изд. Академии художеств СССР, 1961.