МИНОБРНАУКИ РОССИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ МОСКОВСКИЙ АРХИТЕКТУРНЫЙ ИНСТИТУТ (Государственная академия)

Кафедра «ЖИВОПИСЬ»

Дисциплина по выбору

Акварель в архитектурной графике

Учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению «АРХИТЕКТУРА»

Москва 2015

Рецензенты:

Кандидат архитектуры, профессор. Зорин Л. Н
Профессор Григорьев Ю. В.

В учебном пособии разбирается колористическая основа изобразительной композиции в области архитектурной графики, а также рассматривается технологическая последовательность работы над изображением.

Содержание программы

Задание 1.1 Лекция: «Общие сведения по истории развития акварельной архитектурной графики и курса технической акварели»

Лекционное сообщение знакомит обучающегося с программой и особенностями дисциплины, историей акварельной техники, развития различных стилей, а также с современным состоянием темы. Даются сведения о возникновении методики технической акварели и ее развития в программах дисциплины «Живопись» МАРХИ. Во время лекции демонстрируется разнообразный иллюстративный ряд, а также методический материал из фондов кафедры.

Задание 1.2 Основы техники работы акварельными красками

Лекционное сообщение совмещается с практическими упражнениями по изучению особенностей акварельных красок, оборудования для работы и технических приемов работы акварелью. В процессе изучения приема работы методом лессировок выполняются таблицы, модели спектра и выкраски, передающие простейшие цветовые сочетания.

Задание 2.1 Объемная моделировка предметов (акварельная гризайль)

Практическое упражнение нацелено на приобретение практических навыков в работе акварелью и выявление объемно-пластических характеристик простых и сложных форм. Занятие проводится на базе натюрмортной постановки в мастерской.

Задание 2.2 Сочетание цветовой и объемной моделировки предметов

Практическое упражнение нацелено на приобретение практических навыков в работе акварелью, цветовой подготовки для моделировки формы, а также изучения закономерностей изменения цвета в различных фазах светотени.

Задание 3.1 Технологический процесс акварельной графики на базе задания «Архитектурная деталь»

Практическое упражнение в режиме интерактивного мастер-класса проводится на базе архитектурной детали несложной геометрической формы и направлено на освоение технологических стадий создания изображения в технике акварели с использованием метода лессировок или послойной акварели «по сухому».

Задание 3.2. Технологический процесс акварельной графики на базе задания «Малая архитектурная форма в природной среде (павильон)»

Практическое упражнение в режиме интерактивного мастер-класса проводится на базе несложного архитектурного объекта (парковый павильон), находящегося в природном окружении. Заранее выдаются контуры объекта и другая визуальная информация. В процессе освоения темы ставится задача сформировать колорит с учетом характера освещения с элементами воздушной и цветовой перспективы.

Задание 4.1 Копия произведения мастера живописи или архитектурной графики

По заранее согласованным образцам, обучающимся выполняется копия живописной акварели или проектной графики с целью изучения стилистики, колорита и особенностей техники

различных мастеров жанра.

Задание 5.1 Особенности технологии акварельной графики при одном источнике освещения на базе задания «Интерьер»

Практическое упражнение в режиме интерактивного мастер-класса проводится на базе интерьера с одним первичным и одним вторичным источником освещения. Упражнение преследует цели выявления пространственных характеристик объекта и сочетания общего колорита с предметными цветами отделочных материалов и элементов интерьера.

Задание 5.2 Особенности технологии акварельной графики при нескольких источниках освещения разного спектра на базе задания «Интерьер»

Практическое упражнение в режиме интерактивного мастер-класса проводится на базе интерьера с несколькими разнородными источниками освещения (искусственное и естественное) и призвано сформировать навыки организации пространственного характера изображения с использованием средств чередования контрастов, цветовых зон, воздушной и цветовой перспективы.

Страницы истории.

Акварель всегда считалась традиционным материалом архитектора, но первоначально использовалась, наряду с тушью, только для тонировок. Ее прозрачные тонировочные слои не уничтожали тонких линий чертежей и помогали выделить цветом конструктивные моменты. Но применение акварели как живописной техники развивается только в 18-м веке и связано с изменениями стилистики оформления архитектурной документации, что было следствием изменения эстетических и философских установок. Эти сложные и взаимосвязанные процессы, повлиявшие на расцвет искусства архитектурной графики. Д. Рабро, директор Парижского Центра Н. Леду и известный исследователь этой темы, обозначает как выход на авансцену той составляющей архитектуры, которую можно определить как «интеллектуальную деятельность, основанную на метафизике Красоты».

Главным аспектом, повлиявшим на развитие архитектурной графики, стало то, что в техническую документацию на правах главного изображения вошла перспектива. Если для архитектуры как «искусства строительства» наиболее подходящая и объективная информация – ортогональные проекции, привычные план, фасад и разрез, то для получения зрительного образа еще не существующего здания, требуется представить его художественно оформленное изображение.

Перспектива была призвана дать возможность увидеть не столько трехмерные характеристики проектируемого объекта, сколько передать зрительное впечатление от него. В перспективе появляется небо и антураж, изображения людей, и все это дается не для масштаба, а для усиления зрительного эффекта. Живописность «подачи проекта» становится важнейшим условием, обеспечивающим успех у заказчика. Перспектива трактуется как самостоятельное живописное произведение и выполняется как картина, в которой главное – передача состояния. Философские воззрения того времени считали зрительное восприятие главным из всех органов чувств, поэтому имитация натурного восприятия призвана захватить зрителя, заставить его войти в изображение и прочувствовать его образ. В стилях архитектурной графики можно выделить два основных направлении – свободную, эскизную манеру, сочетание кисти, перьевого рисунка и легкой тонировки акварелью и тушью, а также проработанное изображение с передачей цвета и фактуры материала.

Перспективное изображение выполняется не столько с целью передачи объема или пространства объекта, сколько для передачи настроя и выразительности образа. Приоритет отдается впечатлению от зрительного образа проектируемого объекта.

Перспектива к проекту монумента Фридриху Великому, выполненная Ф. Гилли иллюстрирует тот стиль оформления проекта, сложившийся на конкурсах «Гран При» и «Приз Рима», устроителем которых в последние десятилетия 18-го века была французская Королевская Академия Архитектуры. Он отличался натуралистичностью и помпезностью графического оформления. Здесь акварель теряет свою искрометность и эскизность, а применяется как станковая техника, создающая впечатление натурного вида задуманного сооружения. Перспективы того времени часто выполнялись в большом размере (до 1 метра по длине), а светотень, цвет материалов и антураж достигали высокой степени проработки.

В XVII – XVIII веках в Европейских школах и академиях обучение мастерству рисунка, отмывки, перспективы вместе проходили художники, сценографы, архитекторы и декораторы. Не только во время учебы, но и в дальнейшей практике многие из них успешно сочетали работу в нескольких смежных областях. Например, в Италии, где в XVIII-м веке количество таких школ исчислялось десятками, а строительство новых сооружений шло не так бойко, даже самые талантливые выпускники архитектурных школ не всегда могли сразу найти заказ в реальном проектировании и строительстве, что делало из них художников-декораторов или сценографов. Некоторые, используя знания по перспективе и светотеневой моделировке формы, специализировались на изображении архитектурных видов, перспектив и фантазий. Процесс взаимовлияния и обмена опытом в этом художественном сообществе был весьма оживленным, что положительно сказывалось на развитии и различных техник и приемов письма. Архитектурная графика того периода вышла за рамки чертежа и приобрела станковые формы, что сделало ее на этом этапе даже двигателем в развитии техники акварели. Многие технические достижения того периода прочно закрепились в методиках преподавания в архитектурных школах и академиях. Архитектурный мотив, существовавший еще со времен античной стенописи, но бывший до этого лишь сценографическим оформлением жанровой живописи, все больше приобретал самостоятельность. Вхождение в моду жанра архитектурной фантазии было обусловлено не только романтическими настроениями века Просвещения, но и вспышкой интереса к древностям, особенно античному наследию Средиземноморья, некоторые области которого, в частности Сицилия и Малая Азия стали более доступными для путешествий. Натурные зарисовки, становившиеся для художников основой для создания большеразмерных альбомных и станковых акварелей, постепенно сформировали удобную технологическую схему, по которой, имея некоторый

опыт, даже по беглому этюду можно было выполнить детально проработанное изображение.

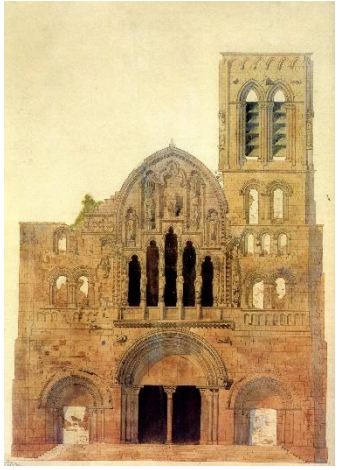
К концу XVIIIвека акварель уже завоевала свою самостоятельность в качестве полноценной техники для создания законченных и самоценных произведений и уже были оценены несомненных качества ее техники - легкость, с которым созвучно искусство и стиль позднего барокко, и иллюстративная информативность, к которому так тянулась эта эпоха энциклопедистов, путешественников и этнографов. В Европе в век Просвещения имелось два основных художественных центра – Рим и Париж, именно оттуда распространялась по европейским столицам мода на археологию и античное искусство, именно там формировались все модные течения в изобразительном искусстве и архитектуре, туда стремились молодые художники – «пенсионеры» художественных академий из Лондона, Вены, Берлина и Петербурга. Уже упомянутые альбомы по археологии, древностям и достопримечательностям получают широкое распространение в обществе, а в их составлении участвуют знаменитые художники и архитекторы. Благодаря им, уровень альбомной акварели достигает настоящих художественных высот, а общественное мнение уже готово видеть их произведения на стенах залов и гостиных. Именно художники «топографического» стиля, пользовавшегося большим спросом у публики, способствовали совершенствованию акварельной техники, поставив ее на жесткую технологическую схему.

Акварель становилась универсальным средством, как для коротких путевых зарисовок, так и для длительных работ в мастерской. Общий метод архитектурных акварелей XVIII и XIX веков был обобщен уже в XX веке в Московском архитектурном институте. Научно переработанный, он был положен в основу разработанной на кафедре живописи МАРХИ технологии архитектурной графики, подробно описанном в известной книге П. П. Ревякина «Техника акварельной живописи».

В технике акварели Ш. Персье, выполненной в качестве титульного листа к альбому по Римским древностям, как и работе Г. Робера «Вилла Модена» уже можно отметить общую для многих художников-акварелистов того времени стилистику подцвеченной гризайли, технология которой построена на сочетании теплых и холодных оттенков. На завершающей стадии добавлялись оттенки, обозначавшие более проявленные собственные цвета, например, зелени и неба.

Античный мотив в акварели Клериссу сочетает информативность перспективного чертежа и «картинность» композиции. Для передачи материальности цвета и фактуры материалов часто использовалась смешанная техника, сочетавшая тушь, перо , акварель и гуашь

Общественный интерес к археологии и путешествиям к вновь открытым для широкого общества памятникам архитектуры древности способствует дальнейшему развитию и расширению спроса на акварельную графику. Возникает повышенный спрос на альбомы с мотивами древностей, которые заказываются многими, стремящимися к просвещению, богатыми людьми как с научно-познавательными целями, так и для развлечения. Помимо пленэрных зарисовок и топографических видов появляются также многочисленные реконструкции и фантазии на археологическую и архитектурную темы, в которых еще острее выражено авторское отношение к объектам изображения. Здесь техника акварели наиболее удачно сочетает «легкость» и условность с возможностью детальной проработки. Можно сказать, что именно в этот период архитектурная графика, вывела акварель за пределы прикладной техники, добавив ей свободу и виртуозность, что во многом способствовало превращению акварели не только в основную технику «ведуты» и «капричос», но и традиционных живописных жанров – натюрморта, портрета и пейзажа.



Стилистическая общность заметна в цветной отмывке фасада из реставрационного альбома Виоле Ле Дюка и в акварели Лампло, зафиксировавшей памятник Древнего Египта. Выполненные с разными целями, они иллюстрируют сходство техники, использовавшей взаимосвязь теплых и холодных оттенков в различных фазах светотени и общую технологию письма «по степени светлоты».

В изображении интерьеров, предметов мебели и декоративных элементов к середине XIX века техника акварели достигла почти фотографического эффекта. В России обучение технической акварели в Петербургском училище Штиглица и в Московской Строгановке находилось на очень высоком уровне. Выпускники этих училищ шлифовали свое мастерство, выполняя многочисленные копии с фрагментов фресок и декоративного убранства дворцов и вилл Италии, куда они направлялись в качестве пенсионеров. Сегодня нас поражает техническое мастерство акварелей художников, представлявших все специализации – от станковистов до технических рисовальщиков. Владение, так называемой, «технической акварелью» давало им возможность свободно выполнять как эскизный материал для картин, так и заказные работы во многих смежных областях. Акварель становилась для художника средством фиксации мотива и визуализации любого проекта – от рисунка ткани до архитектурного сооружения.

В акварели выполненной студентом Училища им. Б. Штиглица представляющей проект оформления стены зала, технически виртуозно переданы все материалы внутреннего убранства интерьера, предметы мебели, тканей, и росписи. Иллюстрируя проектируемый предмет, ученики настолько убедительно передавали форму, цвет и материал, то их рисунки давали зрителю и заказчику совершенно исчерпывающую информацию.

Акварели Премацци, запечатлевшие интерьеры парадных залов Зимнего дворца поражают своим натурализмом и техническим совершенством. Сама акварельная техника этих работ настолько фотографична и натуралистична, что вынуждена потерять основное эстетическое качество акварели – спонтанность и условность.

На схемах реконструкции технологии послойного письма, выполненных на примере работы 1776 года английского художника Дж. «Ворвика» Смитта « Интерьеры Колизея» виден принцип нанесения подкладки рефлекса общего освещения, выделения полутоном зон прямого света с последующей обработкой теней рефлексов и цвета материала. Такая технология очень подходила для быстрого и безошибочного исполнения архитектурных и пейзажных мотивов со сложной пластикой и обилием деталей.

Выставки конкурсных проектов, выполненных в технике акварели, развитие топографического стиля и альбомной акварели – все эти события подготовили общественное восприятие акварели, как настоящей художественной техники. Первые акварели выставляются в Парижском Салоне уже в последней четверти XVIII века, но все же, станковая акварель, в ее современном понимании, пришла в Европу с другого берега пролива Ла Манш - из Британии, где блестящая плеяда художников – акварелистов совершила настоящий прорыв не только в ее техническом развитии и совершенствовании, но и полностью изменила сложившееся представление об акварели, как о второстепенной и вспомогательной технике.

В техническом плане, акварель обязана английским художникам, как созданием первых жестких технологических схем, так и разнообразием использования дополнительных средств, расширивших представления о традиционной акварели. Они окончательно ввели в обиход систему «классической» - многослойной акварели с использованием импримaтуры (подкладки в виде покрытия всей картинной плоскости тоном, являвшимся рефлексом общего освещения и определявшим колорит будущего изображения). Этот метод, создававший возможность уже на первых стадиях работы иметь алгоритм всего колористического решения и способствовавший грамотности построения всего технологического процесса, уже к сороковым годам 19-го века завоевал все академии и художественные школы Европы. Во многих исследованиях этот метод носит название «метод Гиртина» - по имени выдающегося английского акварелиста, бывшего современником Тернера, и умершего в возрасте 27-ми лет. Метод Гиртина был простым и быстрым, он смело делал размывки, иногда по простейшему подмалевку, выполненному гуммигутом (прозрачная желто-оранжевая краска), используя при этом в основном «земляные» тона. Общая подкладка объединяла и усложняла эти оттенки, при этом помогая определить общий колорит работы. Его система была замечательна своей технологичностью, поэтому его работы часто копировались любителями, адаптировались к различным технологическим схемам первых руководств по акварели, которые становились для начинающих художников настольными книгами.

Акварель Т. Гиртина «Пейзаж в окрестностях Бромли. Кент» и схемы реконструкции стадий выполнения работы. На первой схеме видна широкая размывка теплого желтого тона с его усилением на среднем и ближнем плане. По размывке нанесены тона неба и теней дальнего плана. На второй схеме намечены полутона и возникают предметные цвета земли и деревьев.

Колористическая основа акварельной графики

Общий метод базируется на изменении цвета в зависимости от характера освещения, а технология на оптическом смешении цветов с помощью лессировок. Опыт изучения и использования техники акварельной отмывки в состоянии повлиять не только на изобразительную практику студента, но и обогатить его колористический опыт. Можно отметить и самоценность архитектурной акварели как художественного произведения, в наибольшей степени, выражающей не только достоинства запроектированного объекта, но и степень квалификации автора, та как высокое качество архитектурной акварели есть

результат постижения автором законов живописного изображения и профессионального владения техникой. Знания, приобретенные в процессе изучения данной методики, могут применяться и при создании живописного изображения, поскольку они основаны на закономерностях зрительного восприятия цвета.

Закономерности работы цвета и тона в изображении.

Всякий интересующийся проблемами живописи с целью применения полученных знаний в своей практике найдет массу литературных источников и конкретных примеров для собственного совершенствования в этой области искусства. Здесь же акцентированы только те основные закономерности работы цвета и тона в изображении, которые необходимы для выполнения конкретной работы — архитектурного чертежа в технике акварели. Подразумевается, что читатель уже обладает определенным объемом знаний и опытом практической работы в области живописи.

Характер освещенности и светотеневая моделировка.

В главе посвященной пленэру рассмотрен характер освещения объектов в природной среде. При солнечном освещении это прямой свет и его рефлексы - от неба и от предметов. В случае рассеянного освещения прямой солнечный свет проходит через полупрозрачную среду облаков и меняет свой цвет. Освещение в интерьере зависит от наличия искусственного источника света или совокупности естественного и искусственного источников.

Природа и интенсивность основного источника определяет степень освещенности предметов и цвет света (спектральный состав). Таким образом, на все объекты изображения прежде всего влияет *рефлекс общего освещения.* Мы принимаем белый свет солнечных лучей как совокупность всех цветов радуги. Но положение солнца и различное состояние атмосферы меняет цвет солнечного света. Он различен в зависимости от времени суток: утром он розовато-желтый, днем - желто-золотистый, вечером - оранжевый, переходящий в красный. Ранним утром преобладают голубые и синие цвета, а с подъемом солнца - розовые и розовато-желтые. При дневном освещении картина многокрасочна, количество темных мест минимально, особое значение приобретают рефлексы. Вечером голубые, синие, фиолетовые лучи задерживаются атмосферой. Поэтому преобладают оранжевые, коричневые, красные цвета; количество темных мест увеличивается; рефлексы незначительны или незаметны вовсе. Ночное лунное освещение (отраженный от луны солнечный свет) характерно зеленовато-голубой гаммой. Все рассмотренные случаи еще раз иллюстрируют важность цвет рефлекса общего освещения. Его оттенок оказывает значительное влияние на общую гамму цветов в изображении.

При построении теней, наиболее выгодно передающих пластику формы, обычно используется классическое, для архитектурной графики, расположение основного источника света (солнца) - слева или справа за головой зрителя в 14—15 часов местного времени летом. Построение теней - 45 градусов на ортогональной проекции.

Наиболее яркий свет - нормаль к освещенной поверхности от источника света. Наиболее яркая освещенность и степень контрастности - на переднем плане. При гладкой

отражающей поверхности объекта возникают блики, которые имеют цвет основного источника света, а локальный цвет предмета в этом месте исчезает. Когда направление лучей отклоняется от перпендикуляра, возникает скользящий свет или полутон. Рассеянный свет уменьшает контраст между светом и тенью и больше способствует выявлению локального цвета предмета. Прямой и скользящий свет создают зону света. Падающие, собственные, отраженные тени и рефлексы создают зону тени. Любая точка в зоне света всегда светлее любой точки в зоне тени.

Рефлексы проявляются, главным образом, в зоне тени, и, как ее принадлежность, слабее по яркости прямого и скользящего света. Как правило, собственные тени из-за присутствия в них рефлексов светлее падающих. Падающая тень темнее у ее основания и светлее к краю. Однако если у основания тени сильный рефлекс, например, от зеркала воды, может быть обратная картина. Падающие тени темнее на поверхностях, перпендикулярных к лучу света, на поверхностях, повёрнутых под углом к световому лучу - светлее. Поскольку на открытом воздухе присутствует рассеянный рефлекс от неба, в замкнутых пространствах падающая тень кажется темнее. Обратные тени образуются за счет препятствий на пути сильных рефлексов. Они едва заметны и не имеют четких границ. При определенных обстоятельствах может появиться и повторный рефлекс, падающий от сильного рефлекса на предмете на другую поверхность, находящуюся в тени. Дневное, солнечное освещение принято считать потоком параллельных лучей. Чем ниже солнце, тем заметнее перспективное построение лучей и падающих теней. Приём полного контражура редко применяется в архитектурной графике, разве только при необходимости особо подчеркнуть силуэт здания или застройки.

Поскольку тени являются основным фактором, образующим форму предмета, а работа выполняется без натуры, следует досконально проанализировать направление лучей и цвет основных и второстепенных источников света; где лучи перпендикулярны, где скользят, где отражаются, какую цветовую нагрузку они несут. Только после этого можно приступать к работе.

Цветовая составляющая светотени.

При солнечном освещении свет – тёплый, тени - холодные; при пасмурном свет – холодный, тени - теплые. Полутон (скользящий свет) по цвету имеет среднее значение между светом и собственной тенью. В собственной тени присутствуют ещё цвета рефлексов, порой значительно меняющие, ее оттенок. Рефлекс, однородный локальному цвету предмета (например, красная ваза на красном бархате), усиливает локальный цвет, придавая ему оттенок рефлекса. Дополнительный цвет предмета, дающего рефлекс, например, красная ваза на зелёном фоне, нивелирует локальный цвет до нейтрального.

В живописи роль рефлексов очень значительна, но в архитектурной графике ими не следует увлекаться, поскольку, зачастую, дробление цвета способствует зрительному разрушению формы, что нежелательно при изображении архитектуры. Архитектору необходимо понимать природу рефлексов и рационально использовать это в своём творчестве. То, что можно позволить себе при работе на пленэре или над натюрмортом, не следует применять в полную силу в архитектурном чертеже, будь то фасад, перспектива или интерьер. Архитектурная графика всегда должна обладать некоторой условностью.

Именно поэтому она является не натуралистическим изображением, а художественно оформленным документом, передающим точно взвешенный объём информации.

Соотношение локального и обусловленного цвета в изображении.

Каждый предмет имеет свой собственный или локальный цвет. При моделировке объема, необходимо понять в каких условиях освещения находится предмет. Чем сильнее влияние цветовой среды, тем больше изображаемый предмет приобретает обусловленный цвет. Если стоит задача максимально сохранить локальный цвет, то его различие в световой и теневой зонах минимально и трактуется, как отношения теплых и холодных оттенков. В рефлексах, при этом, следует учитывать только световую составляющую. При задаче растворения локального цвета в световой среде повышается значение рефлекса общего освещения и местных цветных рефлексов.

Свойства дополнительных цветов, особенно закономерности их механического смешения, широко используются в технологии лессировочного письма, как при составлении смесей, так и при общей корректировке цветовой гаммы.

Характер освещенности и особенности зрительного восприятия формы.

Человеческий глаз приспосабливается к условиям освещения. При работе над картиной (перспективой, отмывкой) необходимо выделить смысловой центр композиции и именно на нём сосредоточить наиболее выгодный свет.

При сильном (ярком) освещении объекта теряется видимая насыщенность красок, появляются белёсые места и блики, которые иногда дают ореол, рефлексы максимально цветные. Яркое освещение зрительно увеличивает объем предмета и дает его четкий контур. Предметы в тени кажутся меньше по объему и имеют размытый контур, при среднем освещении объекта — максимальная насыщенность локального цвета, в освещенных местах особенно четко выражены цветовые отношения, мягкие границы света и тени. При слабом освещении теряются очертания, рельеф и локальный цвет предметов. Проблему световой и цветовой перспективы, разобранную в предыдущих главах, упрощенно можно выразить следующим образом: чем дальше, - тем холоднее, чем ближе - тем теплее и чем ближе - тем контрастнее, чем дальше - тем нюанснее. На самом деле законы перспективы - это целый мир знаний и опыта наблюдения за природой.

Общие сведения о материалах и инструментах

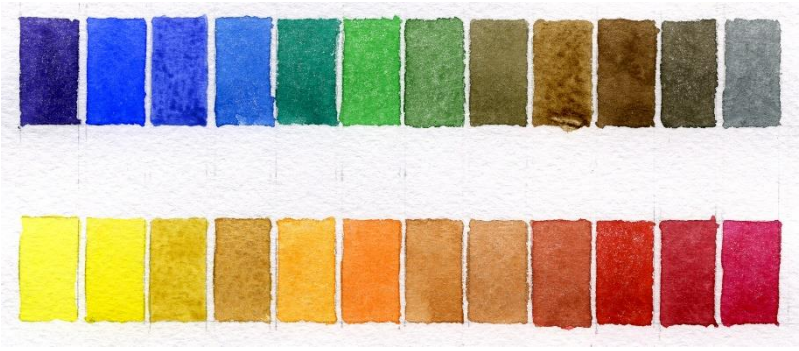
КРАСКИ

Акварельные краски изготавливаются из цветных пигментов и связующего вещества. Связующим являются растительные прозрачные клеи – гуммиарабик и декстрин, легко растворимые водой. Акварельные краски содержат также глицерин и мед в качестве пластификатора, удерживающего влагу и препятствующего пересыханию. Краски содержат и поверхностно – активное вещество – бычью желчь, позволяющую легко разносить краску по бумаге, а также антисептик фенол, предотвращающий разрушение красок плесенью. Краски различаются по качеству пигмента и по способности выцветать.

Выпускаются они в трёх видах: твёрдые и полумягкие в кюветах и плитках, мягкие в тюбиках и жидкие во флаконах. Предпочтительно работать полумягкими и мягкими красками с большим содержанием глицерина и мёда, легко растворимыми в воде. Жидкие краски употребляются чаще в книжной графике, либо при работе с большими поверхностями. Краски наилучшего качества – это профессиональная художественная акварель, изготавливаемая из очищенных пигментов с более насыщенными цветами. Недорогие ученические краски содержат меньше пигмента, более низкого качества, основную массу их составляют наполнители, которые не позволяют достичь нужной глубины цвета. Эти краски зачастую ложатся пятнами, более склонны к выцветанию.

Продаются краски в виде наборов и отдельными тюбиками и кюветами. Наборы упаковываются в пластиковые, металлические и деревянные коробки, часто снабженные палитрами. В наборах как правило кюветы являются съёмными, что позволяет добавлять израсходованные краски, изменять набор цветов, исходя из личных предпочтений. Из всего многообразия предлагаемых красок можно посоветовать продукцию санкт- петербургского завода «Невская Палитра». Выбор красок в художественном салоне и ассортимент кювет в наборах могут привести в замешательство. Но большое количество красок в наборе иметь совершенно не обязательно, более того, это просто неудобно. Не только начинающие акварелисты, но и профессиональные художники, как правило, пользуются ограниченной палитрой любимых красок, состоящей из 12 – 14 цветов. И здесь не может быть строгих рекомендаций, за исключением степени прозрачности красок.

Наборы «Белые ночи» и «Санкт-Петербург» выпускаются в пластиковых и деревянных коробках по 12, 24, 36 и 48 цветов. Краски этого завода отличаются своей яркостью, насыщенностью, чистотой цвета и высокой светостойкостью. Существует множество других красок, производимых известными фирмами, зарекомендовавшими себя на рынке. И, быть может, они понравятся больше.

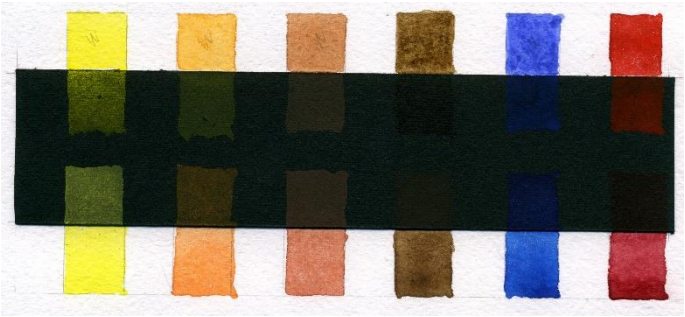


По составу красок в акварели наиболее сбалансированным и удобным для практического использования можно считать, например, набор в 24 цвета «Санкт-Петербург».

Познакомимся подробнее с набором акварельных красок из 24-х цветов и разберем логику его формирования. При стандартном заводском расположении красок можно сразу отметить разделение на две группы (в пластмассовой коробке они разделены отделением для кистей) – теплые и холодные. Расположение родственных красок по аналогии с местом их цветового тона в спектре облегчает как процесс их сравнения, так и механического смешения, так как меньше загрязняет краски нечаянным попаданием в них противоположных оттенков. Самые «сильные» по цвету и свойствам пигмента краски, случайное попадание в которые наименее желательно, – фиолетовая и кармин расположены в левом верхнем и правом нижнем углах коробки. Для того чтобы на практике почувствовать разницу в цветосиле, прозрачности и укрывистости красок рекомендуется выполнить простое упражнение на изображение спектрального круга.

В первом случае он выполняется с помощью трех основных цветов (желтый, красный, синий), но краски, дающие эти цвета, следует выбрать разные. 1 вариант: кадмий лимонный – краплак красный – голубая ФЦ; 2 вариант: кадмий желтый – пигмент алый – ультрамарин. Различия при получении составных цветов – их яркость и прозрачность, даст первоначальный опыт понимание особенностей отдельных красок и их механического смешения. Третий спектр рекомендуется выполнить используя всю имеющуюся палитру. После его выполнения останутся краски «незадействованные» в работе – они имеют пригашенный цветовой тон и носят название земляных.

Степень прозрачности красок особенно важна при многослойной технике, так как первые слои должны выполняться наиболее прозрачными красками, имеющих сильное сцепление со структурой бумаги, вследствие чего, они не смываются последующими слоями. Прозрачность краски обеспечивается особенностями пигмента и тонкостью его помола. Корпусные – краски с невысокой прозрачностью можно использовать в последних слоях или в технике «аль- прима». Проверить степень прозрачности красок можно, нанеся их раствор на черную бумагу – чем прозрачнее краска, тем менее заметным она будет на черном фоне.



Для того, чтобы определить, какие краски являются лессировочными, а какие – корпусными, можно сделать выкраски раствором каждой краски на черной бумаге. Лессировочные краски будут едва заметны, а корпусные оставят на черной бумаге хорошо различимый след.

Субъективные цветовые предпочтения прослеживаются не только в выборе и сочетании цветов, но и в величине цветовых пятен, характере и ориентации мазков. В популярном у нас двадцатичетырехцветном наборе завода «Невская Палитра», например, наибольшей прозрачностью обладает голубая ФЦ, кобальт синий – наименьшей, а ультрамарин занимает промежуточное положение. Таким образом, при лессировках, многослойной акварели, предпочтение стоит отдать голубой. Среди представленных зелёных красок – изумрудной зеленой. Из трех красных можно посоветовать краплак. Желтые кадмии не достаточно прозрачны, желтый полупрозрачен, а лимонный и оранжевый наиболее укрывисты. Но только собственным опытным путем, смешивая краски и изучая, какие сочетания дают грязь, а какие – необходимые цвета, отсутствующие в наборе, можно создать свою палитру, постепенно расширяя её ассортимент.

Не следует забывать слегка увлажнять краски перед началом работы. И каждый раз промывать кисть прежде чем взять новую краску из кюветы и иметь под рукой чистую тряпочку или салфетку для удаления с кисти излишков воды. Необходимо помнить, что с момента нанесения на бумагу до полного высыхания акварельные краски теряют до 20% насыщенности тона, поэтому следует писать ярче и насыщеннее, чем в натуре. И главное правило при послойном письме – не смешивать больше трех красок на палитре и не класть больше трех слоев на одно и то же место. Иначе накопленное связующее вещество не позволит бумаге просвечивать через красочный слой.

БУМАГА

Одним из важнейших материалов является бумага. От её качества, типа, плотности, рельефа, проклейки во многом зависит, какой получится акварельная работа. Писать можно почти на любой бумаге, даже на оборотной стороне обоев. Но нужно учитывать, что если бумага слишком рыхлая, то жидкость будет впитываться в неё, а если слишком проклеенная и гладкая, то краска не будет впитываться и хорошего результата добиться вряд ли удастся. Поэтому предпочтительно применять бумагу, специально предназначенную для акварели, имеющую особую фактуру поверхности, которую можно назвать шероховатой, с хорошей проклейкой. Благодаря проклейке бумага выдерживает обильное частое смачивание.

Существует три основных вида акварельной бумаги: горячего прессования, холодного прессования и крупнозернистая, грубая бумага. Ровная и гладкая бумага холодного прессования, сатинированная, подходит для рисунка пером, акварельной отмывки, в которой важно равнозначное использование акварели и туши. Бумага холодного прессования, несатинированная, имеет фактуру разной степени шероховатости. При этом лицевая сторона как правило отличается от оборотной большей и меньшей зернистостью при совершенно идентичной проклейке. Бумага со средней зернистостью вполне универсальна и удобна в работе. Она имеет меньшую шероховатость и вполне пригодна как для профессионалов, так и для начинающих. У неё легкая текстура, удерживающая краску, не разрушающая цвет. Из предлагаемых на рынке бумаг можно посоветовать полупрофессиональную Монваль Кансон с невысокой зернистостью и более дорогие виды Арш. Хороша бумага ручной выделки российского производства.

Акварельная бумага так же различается по весу (плотности). Плотность измеряется в отношении массы к площади. И чем больше граммов приходится на один квадратный метр, тем она плотнее. Продаваемые листы имеют стандартные размеры, но можно нарезать любые размеры из больших рулонов. Листы акварельной бумаги изготовляются различной плотности от 185 до 640 г. Оптимальной считается бумага 300 г. Бумагу меньше 250 г. лучше не использовать.

Бумага для акварели продается в листах, рулонах, альбомах и «склейках» разной величины, в которых листы склеены со всех четырех сторон во избежание деформации. Акварельные блоки незаменимы в работе на пленэре. После завершения работы, можно легко срезать верхний лист и приступить к следующему этюду. Школьные альбомы для рисования как правило делают из бумаги, не подходящей для акварели, но вполне пригодной для использования её в качестве палитры и для набросков. Рулонная бумага – самый дешевый вариант и её можно нарезать любых размеров.

Любой сорт бумаги плотностью менее 300г. требует натяжки на планшет (подрамник), так как при намачивании и нанесении на бумагу влажной краски неизбежно деформирование листа. А при работе по мокрому желательно натягивание бумаги любой плотности, за исключением самой тяжелой, вес которой приближается к 640г. Размоченная и высохшая в натянутом виде бумага меняет свою структуру и после этого не так подвержена короблению, даже при повторном и многократном намачивании.

Этапы рабочего процесса.

Рисунок (контур, чертеж)

В зависимости от сюжета (объекта изображения) графическая составляющая может быть

выполнена в виде чертежа или рисунка с той или иной степенью четкости.
В классическом случае линия читается как граница света и тени или перехода тона. Она не заметна или почти не заметна. Это - чертеж, обведенный китайской тушью.
При выполнении рисунка для перспективы, имитирующей работу с натуры, рисунок может быть заметен и даже нарочно усилен на переднем плане. Во всех случаях фактура бумаги должна максимально сохраниться, поверхность её должна быть чистой, без следов ластика. Перед наложением грунта подготовленный чертеж следует промыть чистой водой. Чертеж для классической отмывки тушью выполняется, как правило, на уже натянутой бумаге, но для выполнения рисунка существует несколько других приемов. Наиболее эффективный следующий. Независимо от размеров листа подготавливается четкий чертеж объекта. Затем на световом столе делается его копия на бумаге, которая предназначена для основной работы. Этот лист натягивается на подрамник или стиратор. Такой прием позволяет максимально сохранить фактуру и чистоту бумаги.

Техника письма.

Ранее уже отмечалось, что термин «акварельная отмывка» здесь принят условно, поскольку на самом деле в этой работе присутствуют два метода письма - лессировочный (собственно отмывка) и корпусный.
Лессировка выполняется только по просохшим предшествующим слоям. Лессировка применяется и для обобщения колорита картины, изменения насыщенности общего цветового тона , создания воздушной и цветовой перспективы. Лессировка - это оптическое смешение красок.
Корпусное письмо применяется по окончании лессировки для выявления первого плана, фактуры материала, выделения освещенных предметов и выполняется полупрозрачными и корпусными красками. Через них бумага прозрачные лессировочные слои почти не просвечивают, читается только верхний слой краски. Если по корпусному письму идти лессировкой, то вода смешивается с пигментом корпусного цвета и получается грязь. Но существует способ выявления фактуры материала, особенно на бумаге с крупной фактурой, когда, перед нанесением полутонов и теней лессировкой, предмет обрабатывается корпусными красками, которые потом смываются кистью или губкой и краска остается только в углублениях фактуры бумаги. По высыхании, по этому месту выполняется отмывка прозрачными красками.
Существуют приемы письма «по сухому» и «по сырому». Оба они применяются и при лессировке и при корпусном письме, с той, однако, разницей, что при лессировке работа ведётся по высохшему предшествующему слою или грунту. Это, скорее, работа «из цвета в цвет», когда прокрывка ведётся сверху вниз, и нижнему краю не дают высыхать, вливая в него другой цвет. При корпусном письме «по мокрому» предшествующему слою не обязательно высыхать. Приступая к работе над отмывкой, необходимо продумать тактику, порядок действий и приемы, что сначала, что потом, где лессировка, где корпусное письмо. В продолжении всей работы следует строго придерживаться технологии и не менять в процессе определенный эскизом цветовой строй изображения.

Эскиз.

Эскиз является важнейшим этапом всей работы. Без тщательно разработанного эскиза, сложно вести последовательную технологическую работу и по возможности избежать переделок и исправлений. В процессе создания эскиза, помимо нахождения наиболее выигрышные для объекта ракурса и композиции листа, решается состояние освещения и общий колорит картины, определяются основные цветовые смешения, вплоть до набора пигментов.
Обычно рекомендуется выполнить несколько эскизов с различной композицией и цветовым решением, из которых выбирается один. Может быть выполнено 2-3 эскиза с единой композицией, но с различным характером освещения или состоянием в разное время года. Если используется, как информативный материал, фотография или иная иллюстрация по объекту, удовлетворяющая автора по цвету и по композиции, эскиз всё равно необходим для составления смесей для лессировок и подбора красок (пигментов). Эскиз может быть выполнен без соблюдения технологических этапов. Его главная задача в нахождении основных цветовых и тональных отношений в изображении. Рекомендуется выполнять эскиз в масштабе по отношению к основной работе с тем, чтобы пропорционально перенести композицию на основной лист.

При отсутствии пленэрного опыта рекомендуется подобрать аналог из картин художников со сходным состоянием и сюжетом и выполнить сначала копию, затем по аналогу выполнить эскиз своего объекта.

Грунт (рефлекс общего освещения)

Грунт - это цветовая характеристика источника света. Принимается условие, что рефлекс общего освещения является основой создаваемого колорита, и цвет грунта просвечивает через все слои наносимых впоследствии лессировок. Грунтом покрывается вся картинная плоскость. В зависимости от количества планов (дальний, средний, передний) может быть несколько покрытий, за счет которых грунт уплотняется на переднем плане. Этот прием, позволяет учитывать воздушную и световую перспективу. При этом следует избегать такой плотности грунта, которая при окончании работы может смотреться как локальный цвет объекта. Грунт выполняется по законченному рисунку (чертежу). После нанесения грунта никакие поправки в графике, в том числе построение теней, недопустимы.

Цвет грунта набирается только из самых прозрачных не осадочных красок. В наборе «Санкт-Петербург» («Ленинград») из 24 красок это следующие: тёплые -золотисто-желтая ЖХ (индейская желтая), крапп-лак красный, кармин. Относительно прозрачным можно считать и кадмий желтый. Холодные - голубая ФЦ (аналог берлинской лазури), изумрудная зеленая. Цвет грунта и его интенсивность зависят от выработанного в эскизе характера освещения. При подборе цвета рекомендуется использовать смесь из двух пигментов, тем самым, задавая даже в первой слое цветовую сложность, а также возможность корректировки цветового тона..
Наложение грунтовочного слоя производится только по «сухому». Подрамник устанавливается с уклоном 12-15, но не более 30 градусов. Необходимо обеспечить максимально ровное покрытие 1 слоя грунта. Покрытие начинается сверху, ведется параллельными слоями, движением кончика кисти под углом 45 градусов. Нельзя вести кисть горизонтально — в этом случае неизбежно появление затеков. Наполнение кисти должно быть равномерным на протяжении всей работы над слоем. Второй слой и, при

необходимости третий, наносятся аналогично после полного высыхания предыдущего слоя.

Колерной смеси должно быть заготовлено больше, чем надо для покрытия картинной плоскости. Раствор грунта может потребоваться для составления полутона и на последней стадии при обобщении.

На отдельном листе бумаги, аналогичной основной работе, сделайте выкраску грунтом. Растворы полутона и тени подбираются на этой выкраске, а не на белой бумаге.

Полутон или скользящий свет.

Работа с полутоном - это анализ характера освещения. Внимательно проследите, где именно свет начинает скользить, там и появится полутон, причём, чем разнообразнее по фактуре поверхность предмета, тем эффектнее роль полутона. Полутоном покрывается все зоны света и тени кроме прямо освещенных поверхностей. Нанося полутон, следует думать не столько о придании предмету формы, сколько об отделении участков прямого света. Их количество не должно быть большим, так как они не подвергаются дальнейшей светотеневой обработке. Полутоном следует выявить наиболее ярко освещенные части формы и границу, где прямой свет становится скользящим. Те участки антуража, которые требуют максимальной яркости и светлоты полутоном не покрываются.

Полутон составляется на основе грунта. Поскольку полутон - это не свет, но ещё и не тень, он холоднее, чем свет, но теплее, чем тень. Для холодного света -наоборот При его проверке на выкраске грунта оттенок должен стремиться от тепло-серого к нейтрально серому.

Сила полутона ослабевает по мере удаления от переднего плана. Это происходит само собой, если имеется несколько слоев грунта: полутон слабеет по мере ослабления грунта.

Тени

В результате моделировки светотенью все предметы обретают свою форму и тональность. Однако акварельная отмывка отличается от тушевой тем, что этот этап не является окончательным. Цветовая природа теней находится в прямой зависимости от спектра источника освещения. При солнечном свете прямой свет не попадает на теневые поверхности, но мы достаточно ясно видим цвет и форму и в тени. Теневая зона освещается, прежде всего, рефлексом от неба и рефлексами от освещенных поверхностей. Рефлекс от неба имеет холодный синеватый оттенок и преобладает в цветовой характеристике тени. Теплые рефлексы при определенных условиях освещения и расположения объекта имеют довольно сильное звучание, но, как правило, если свет теплый то тени холодные. И наоборот, свет холодный - тени теплые. Вместе с тем, в зависимости от характера освещения цвет теней приобретает массу нюансов, учесть которые могут только профессионалы с большим опытом пленэрной работы и значительной теоретической подготовкой. Очень упрощенно: движение цвета солнечных лучей в атмосфере идет от лимонного, через желтый к оранжевому. По принципу дополнительных цветов, лежащему в основе рассматриваемой технологии, утром тени голубые, днем - синие, вечером - фиолетовые.

Следует учитывать светотеневую перспективу, как производную от воздушной. При

удалении от переднего плана цвет тени будет более холодным и менее насыщенным. Так же на дальних планах сокращается контраст между светом и тенью - светлые предметы темнеют, тёмные светлеют. Необходимо усиливать интенсивность и контрастность светотени при моделировке предметов, локальный цвет которых предусмотрено выполнить из кроющих красок. При этом необходимо помнить, что кроющие краски выдвигают предмет на передний план. Колер для теней (или 2 - 3 раствора различной насыщенности) составляется так же из самых прозрачных красок: ФЦ голубая, крапп-лак красный или фиолетовый, изумрудная зеленая; для погашения света может использоваться нейтральная чёрная. Для раствора теней при холодном освещении: ФЦ голубая, крапп лак красный, сиена жженая, нейтрально-чёрная.

Рефлексы

Рефлекс — это отраженный, обратный свет. В цветном изображении рефлекс имеет тональную и цветовую составляющие. Цвет рефлекса определяется цветом отражающей поверхности и цветом прямого света. Поэтому важно понять, от какой именно поверхности свет отражается. От тёплого цвета — рефлекс тёплый, от холодного — рефлекс холодный. Рефлексы всегда располагаются в зоне собственных теней предмета, за исключением рефлекса от неба, который окрашивает и поверхности падающих теней. Так же рефлексы могут возникнуть и в зоне прямого света и полутона, например, сильно освещенная горизонтальная плоскость даёт рефлекс на вертикальную плоскость, но в зоне света рефлекс почти не заметен. Рефлексы могут многократно отражаться, с каждым разом ослабевая по свету и цвету. Наблюдение за рефлексами в природе и архитектуре, умение увидеть и понять их сущность - важнейшее условие успеха в живописи.

Сильные рефлексы следует учесть уже на стадии полутона.

Локальный и обусловленный цвет

Обусловленный цвет – изменение локального цвета под влиянием световой среды. В живописи локальный цвет, как нечто отдельное и неизменное, практически всегда отсутствует. Он всегда в большей или меньшей степени обусловлен общей цветовой гаммой картины. Сопротивление локального цвета действию цветовой среды рассмотрено в главе «Построение цветовой гаммы». При стандартных случаях освещения локальный цвет наиболее проявлен на границе полутона и собственной тени. Придание предметам после светотеневой обработки локальных цветов может сильно изменить общие соотношения в изображении. Интенсивный локальный цвет объекта и сильный цветовой тон антуража могут сильно изменить всю систему цветовых и тональных градаций в изображении Здесь особенно возрастает роль отношений , найденных на эскизе.

Обобщение и детализация

После этого этапа работа, в основном, приобретает законченный вид. Остается последний и достаточно ответственный этап - обобщение и детализация. На этой стадии проявляются все ошибки и недочёты. Обобщение, прежде всего, корректирует некоторые

композиционные вопросы изображения. Можно, при необходимости, добиться изменения соотношения тональностей фона и объекта, уточнить общий колорит картины, внести необходимые дополнительные оттенки в свету и в тенях. Возможна и смягчение слишком резких границ без краски, мокрой кистью от центра картинной плоскости к периферии, этот технический прием необходимо выполнять очень осторожно мягкой влажной кистью, не затрагивая нижних слоев.

Детализация, в большей степени, чем технологические стадии, требует опыта натурной работы над деталью. Понимания влияния цветовой среды на моделировку объемов, а также определенного технического мастерства в исполнении. Детальная разработка производится выборочно, исходя из требований общей композиции изображения. В тщательной деталировке и передаче материальности нуждаются, как правило, только самые ответственные в смысловом значении участки картинной плоскости. Например, совсем не следует излишне подробно разрабатывать кирпичную стенку или черепицу на крыше в мелком масштабе. Достаточно, избегая монотонного перечисления, показать цвет и фактуру материала.

Наиболее часто используемые технические приемы: точечный мазок, штрих и ретушь (сочетание мелких мазков и точек). В применении таких графических средств важна уверенность и однозначность в трактовке формы. Здесь особенно ценны технические навыки и опыт, который приобретают студенты при работе над миниатюрой.

Задания спецкурса и их композиционные особенности

Деталь.

Акварельная отмывка архитектурной детали, фрагмента фасада или интерьера является наиболее простой задачей. В учебном плане именно с детали начинается обучение отмывке тушью, а на кафедре живописи - акварелью. В составе проекта деталь зачастую характеризует всю архитектуру здания, даёт наиболее четкое представление о строительных и отделочных материалах, принятых в проекте. Поэтому первая задача ~ выбрать ту деталь или тот фрагмент, который в наибольшей степени характерен для архитектуры проектируемого объекта. Вторая задача – выбор проекции (ортогональ или в перспектива), зависит от, назначения чертежа и общей стилистики оформления проекта. Третья задача - форма и материал детали. Здесь, в силу крупного масштаба изображения, они должны быть показаны наиболее убедительно. Поскольку в композиции детали или фрагмента очень мало значение передачи глубины пространства, следует сосредоточить усилия на разработке формы, цвета и фактуры материалов. Выбирая характер освещения, следует отдать предпочтение солнечному для рельефных объемных деталей, имеющих светлую гамму и рассеянному свету для насыщенных и многоцветных деталей

Фасад

В целом, выполняя чертеж фасада, необходимо решить следующие задачи: определить характер архитектуры и назначение чертежа (степень документальности), колорит и состояние освещенности, техника передачи строительных и отделочных материалов,

последовательность стадий исполнения. Приступая к выполнению фасада, следует решить два главных вопроса: условия освещения, цвет и фактура поверхностей. Если фасад выполняется с антуражем, необходимо продумать, как решается земля, небо и задник. Земля может отсутствовать (аналогично линии разреза), может быть выполнена в перспективе. В последнем случае возможно появление каких-либо предметов (например, деревьев), падающих теней и т.п. на переднем плане. Тогда в действие вступают законы цветовой и световой перспективы, то есть, цвет и фактура фасада уже будут обусловленными решением переднего плана. Выбор характера освещения зависит от архитектуры здания. Если необходимо подчеркнуть пластичность форм - прямой солнечный свет. Если основной характеристикой здания является его цветовое решение - пасмурный день. При выявлении силуэта здания могут быть разнообразные решения, но предпочтительнее - ярко освещенная архитектура на тёмном (относительно) небе, или насыщенная на светлом небе. Разная и последовательность выполнения этапов отмывки. Тёмное на светлом допускает сначала выполнить небо, а потом архитектуру по небу. При светлой архитектуре - наоборот.

Интерьер

Колорит интерьера определяется источниками освещения. При этом может быть три случая: 1) освещение извне - окна, двери, 2) изнутри — электричество, пламя свечи, очага и т. п., 3) извне и изнутри одновременно. Простейший случай — солнечное освещение через окно. Тогда пол освещается солнцем (или небом при рассеянном освещении), потолок - отраженным светом от земли, стены ~ состоянием горизонта. В интерьере большую роль играют многочисленные рефлексы: от пола на потолок и стены, от одних предметов в интерьере на другие и т. д. При этом чёткие тени возникают лишь от прямо освещенных предметов. Остальные тени, и рефлексы размываются по мере уменьшения освещённости. При увеличении количества окон картина, в принципе, та же, но границы теней более размыты. Порядок действий при отмывке тот же, что и при работе над объектами экстерьера. Дело осложняется при искусственном точечном освещении (канделябр, торшер, настольная лампа, очаг, свеча и т. п.). Здесь важно понять цвет света источника и определить зону освещения, положение бликов и наличие рефлексов. При освещении пламенем камина или свечи весь колорит картины тёплый, оранжево-красный с приглушёнными локальными цветами и глубокими тенями. Вокруг точечного источника зачастую возникает ореол. При равномерном и сильном электрическом свете изнутри цвет рефлекса общего освещения находится в прямой зависимости от спектра ламп. В стандартном случае применения ламп накаливания грунт-рефлекс желто-оранжевый с высветлением до светло-жёлтого к источнику. При этом тени холоднее света, но не настолько синие, как на открытом воздухе при солнце, так как рассеянный рефлекс от неба минимальный.

При смешанном освещении — из окна и изнутри - всё дело в сочетании разных по цвету и степени теплоты грунтах и в размытых границах между ними. Без натуры и при малом опыте работы акварелью такие сюжеты очень трудны в выполнении. При необходимости всё же выполнить такую работу, надо найти прямой аналог и проанализировать его. Копия, выполненная со сходного сюжета, также поможет найти верное решение. Работа над интерьером требует досконального анализа источников света

и чёткого понимания, как именно вы хотите показать его пластические особенности.

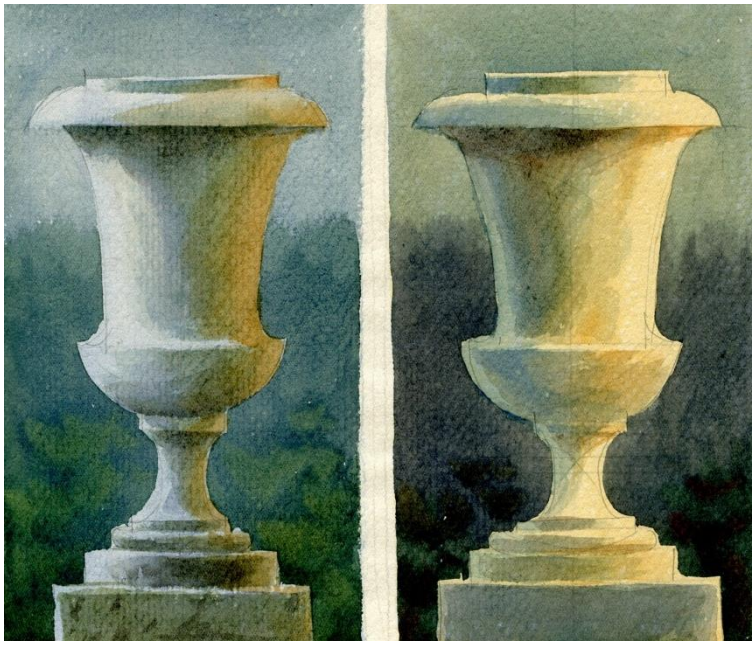
Перспектива

Перспектива здания — это документ, но, одновременно, это и картина с соблюдением законов реалистического изображения. Из курса начертательной геометрии мы знаем, что линейная перспектива с одной (центральная) или двумя точками схода тоже в некоторой степени условна, но всё же она в большей степени приближается к реальному изображению, нежели ортогональная проекция. Действительно, с помощью линейной перспективы наиболее часто изображается объект, если есть необходимость представить, как он будет смотреться в натуре. Линейная перспектива, хотя и не учитывает все закономерности восприятия, в состоянии дать достаточно правдоподобное представление о б объемно-пространственной характеристике объекта. На стадии эскиза должны быть решены основные задачи по композиции изображения, высота горизонта, колорит и характер освещения, которые должны отражать колорит местности (север или юг), состояние погоды, время года и время суток.

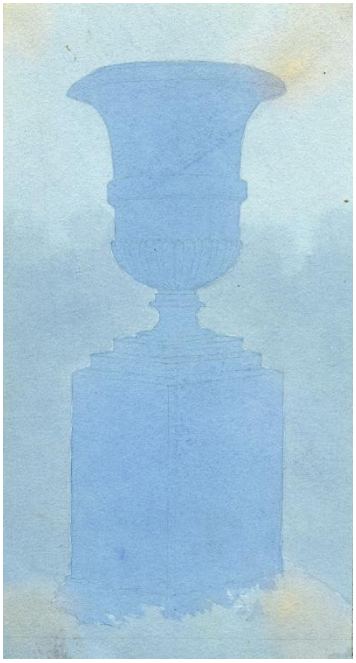
Выбор точки зрения и высоты горизонта - важнейшее условие успеха всей композиции. Реальная высота горизонта - 160-170 см - на уровне глаз стоящего человека, 115-120см— сидящего. Высокий горизонт («птичка») принимается в особых случаях, когда выполняется изображение группы зданий, ансамбля или панорамы.
По характеру архитектурного пространства принимаются и пропорции картины - горизонтальный прямоугольник, квадрат или вертикальный прямоугольник. Частным случаем перспективного изображения, в котором особенно возрастает роль окружающей среды, является перспектива. Наиболее показательный для панорамы выбор линии горизонта - точка с высоким горизонтом. При высоком горизонте наиболее выгодно яркое равномерное освещение. В композиционном решении земли больше, неба меньше. При низком горизонте неба должно быть много и оно должно быть выразительным и насыщенным. Необходимо показать чередующиеся планы освещения и все приемы воздушной и цветовой перспективы с выделением главного плана. Особо эффектно освещение среднего плана с затенением переднего и заднего. При освещении средней яркости особое значение приобретает цветовая перспектива.

Методические таблицы

Стадии разработки изображения в варианте солнечного освещения: грунт-рефлекс, полутон, тени и рефлексы, антураж

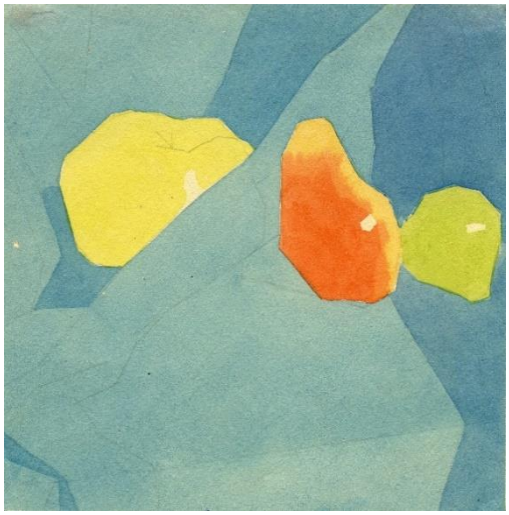


Изменение фаз светотени и восприятие объемной формы



Стадии разработки изображения в варианте пасмурного освещения

Изменение цветовой составляющей светотени в разных средах: влияние цвета рефлексов (вторичных источников света)

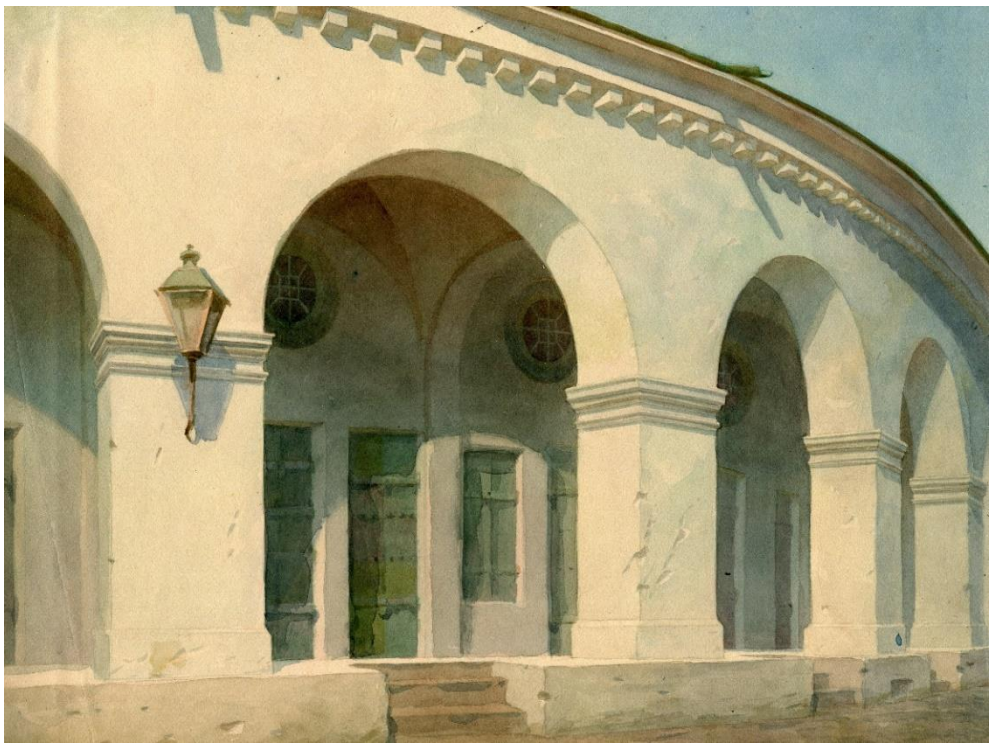


Стадии цветовой подготовки с последующей разработкой теней.

Возможности передачи различных материалов

Стадии разработки интерьера с двумя источниками освещения: прямой солнечный свет и рассеянный рефлекс от неба

Передача различных состояний,
связанных с характером освещенности и восприятие цвета и фактуры материала



Стадии светотеневой проработки сложной формы с двумя видами рефлексов, обратными тенями и предметными цветами

Рекомендуемая литература:

1. **В.Л. Барышников** «Живопись. Теоретические основы и практические рекомендации к заданиям базового курса дисциплины «Живопись». Москва 2010
2. **П.П. Ревякин** «Техника акварельной живописи» Москва 1959
3. **К.Г. Зайцев** «Современная архитектурная графика» Москва 1970
4. **К.Г. Зайцев** «Графика и архитектурное творчество» Москва 1979
5. **D. Rabreau** “Architectural drawings of Eighteenth Century” Paris 2001;
6. **Е. Петрова** «Рисунок и акварель в русской культуре. Первая половина XIXвека» СПБ 2005