

ОСНОВЫ АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Часть 1

Из истории акварельных техник

Основные технические приемы работы акварельными красками сформировались еще в Древнем Китае, и все они использовали основные свойства акварели – ее прозрачность и текучесть. В акварели возможна как широкая размывка, так и проработка мелких деталей – именно эти качества сделали ее широко распространенной техникой. Акварель в сочетании с тушью, с карандашным и перьевым рисунком с добавлением белил до широкого применения фотографии и цифровой печати была незаменима во многих областях, где требовалось проработанное цветное изображение.

Прикладная акварель

В европейской художественной традиции акварель долгое время оставалась вспомогательной техникой. Зарождение станковой акварели происходит только в 18-м веке, а до этого периода акварель имеет большую «прикладную» историю. Эта история интересна, прежде всего, с точки зрения развития технических приемов и совершенствования технологии. Географические карты, определители по естественным наукам, медицинские атласы, эскизы орнаментов для тканей, обоев, керамики, витражей, проекты предметов интерьера, мебели и декоративно-прикладного искусства, декорации для театров и праздничных шествий, даже оформление приглашений и меню, - все эти многочисленные области в которых работали исполнители, имевших не только высокий ремесленный, но и художественный уровень. Именно благодаря большому потоку ремесленной работы, требовавшего быстрого и качественного исполнения и сформировались приемы письма и, технология работы.

Эпоха Возрождения начала процесс реабилитации науки, что открывало европейской цивилизации мир, расширяло географические горизонты, просто повышало любознательность по отношению к природе. Начали составляться многочисленные атласы по географии, ботанике и зоологии. Акварели с изображением объектов природы впервые встречаются в немногочисленных средневековых манускриптах, посвященных естественным наукам, но значительно больше их становится уже в эпоху Возрождения,



когда наука начала освобождаться от давления религиозных табу. Уже в 16-м веке появляются научные коллекции и гербарии, снабженные описаниями и детальными цветными изображениями. В акварелях Дюрера и Кранаха можно увидеть блестящее сочетание художественности и научной точности изображения.

В известной акварели Дюрера «Большой куст травы» сочетание техник прозрачных слоев краски и корпусной проработки деталей, использовано в целях передачи материальности в оттенках и фактурах разнообразных растительных форм.

Внимание к красоте предметного мира получает свое художественное выражение в виде развития жанра натюрморта. В 17-м и особенно в 18-м веках, альбомы, определители, каталоги, энциклопедии, посвященные естественным наукам, природоведению ботаники и зоологии и орнитологии получают в Европе широкое распространение, и все возрастающая потребность в иллюстрациях дает импульс к развитию жанра «прикладной акварели». Необходимо отметить высокий художественный уровень этой прикладной и ремесленной работы, стремление художников не только к точности, но и к эстетике изображения. Композиция листа, сочетание с текстом, изысканность письма – все это делает многие «технические» акварели того времени настоящими произведениями искусства. В качестве примера часто приводится великолепная серия Джона Одюбона, посвященная птицам Северной Америки. Художники, работавшие в сфере прикладной акварели, часто имели узкую специализацию, что позволяло им до тонкостей изучить предмет изображения. Среди многих монарших дворов, а также знати было модно и престижно собирать разные коллекции и при них содержать своего собственного художника. Например, известный французский мастер Пьер Редуте был штатным рисовальщиком цветов при дворе Марии-Антуанетты, а позже и у императрицы Жозефины. По техникам прикладная акварель может быть разделена на три основных направления: использование акварельных тонировок в графическом карандашном или перьевом изображении; смешанная техника акварели с гуашью и темперой; и чистая многослойная акварель, получившая в дальнейшем название «классической».

«Альбомное» существование акварели продолжалось еще долго, публика еще не была готова воспринимать условность акварельного изображения наравне с масляной и темперной живописью, но поворотным моментом в ее «выхода в свет» станет, все тот же XVIII век.

Как это не может показаться странным, акварель впервые вышла из альбомов и «шагнула» на стены выставочных залов в своей прикладной ипостаси, причем особенно энергично развиваясь в то время два ее прикладных направления – топографический пейзаж и архитектурная графика. Какое-то время эти жанры развивались параллельно, обогащая друг друга техническими приемами, которыми вскоре начнут пользоваться и художники станковисты. В «низких» жанрах, связанных с фиксацией увиденного и оформлением придуманного, были оценены те диаметрально противоположные качества акварельной техники, которые всегда определяли широту ее диапазона - легкость и условность, так ценившаяся во времена позднего барокко, и иллюстративная подробность и информативность, к которому так тянулась эта эпоха Просвещения – эпоха ученых, путешественников и этнографов.

В этот момент наибольшее влияние на развитие техники акварельной живописи оказала архитектурная графика, получившая в XVIII веке бурное развитие. 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 XVIII веке, что связано с изменениями стилистики оформления архитектурной документации, бывшем 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.

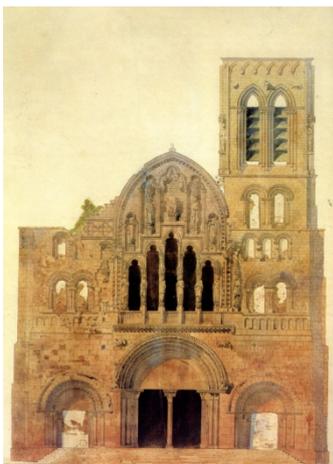
Перспектива была призвана дать возможность увидеть не столько трехмерные характеристики проектируемого объекта, сколько передать зрительное впечатление от него. В перспективе появляется небо и антураж, изображения людей, и все это дается не для масштаба, а для усиления зрительного эффекта. Живописность «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 натурального восприятия призвана захватить зрителя, заставить его войти в изображение и прочувствовать его образ. В стилях архитектурной графики можно выделить два основных направления – 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 настроения 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», устройством 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 натурального 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.

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 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 всплывшей 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. Акварель становилась универсальным средством, как для коротких путевых зарисовок, так и для длительных работ в мастерской.



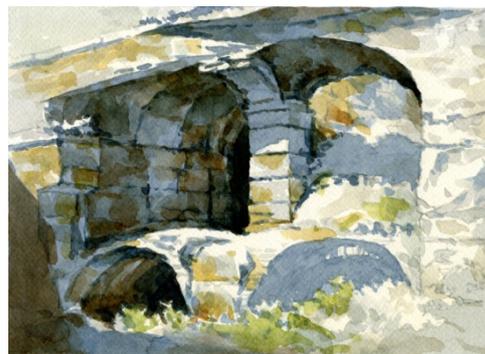
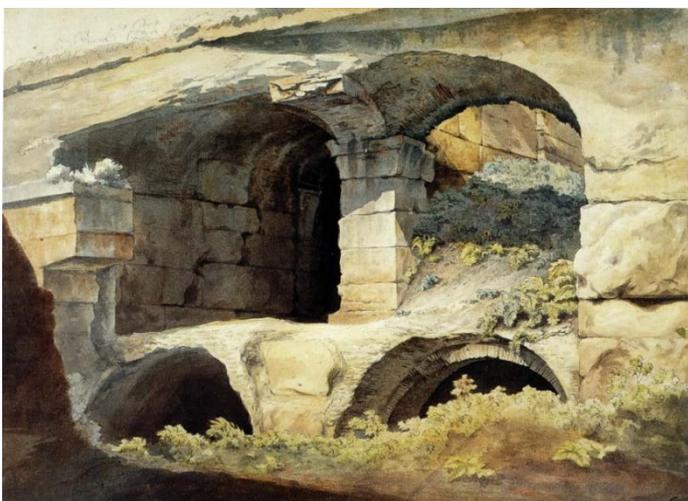
В технике акварели Ш. Персье, выполненной в качестве титульного листа к альбому по Римским древностям, как и работе Г. Робера «Вилла Модена» уже можно отметить общую для многих художников-акварелистов того времени стилистику подцветочной гризайли, технология которой построена на сочетании теплых и холодных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

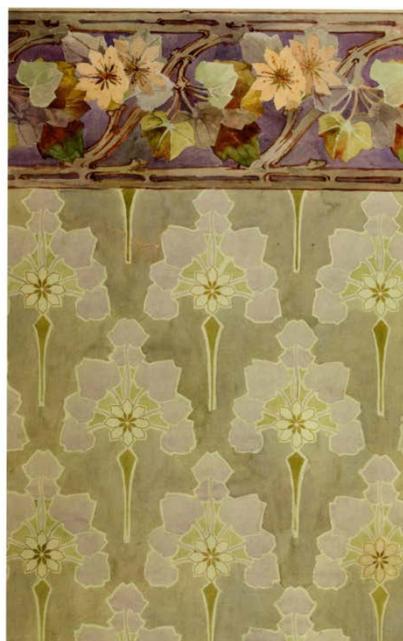
В Европе в XVIII веке имелось два основных художественных центра – Рим и Париж, отсюда распространялась по европейским столицам мода на археологию и античное искусство, именно там формировались все модные течения в изобразительном искусстве и архитектуре, туда стремились молодые художники – «пенсионеры» художественных академий из Лондона, Вены, Берлина и Петербурга. Это было время бурного распространения интереса к знаниям в разных областях, а также появление индустрии развлечений, в которой работали множество оформителей, декораторов сценографов и архитекторов. 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 работы, выполненные акварелью на стенах своих гостиных. Именно художники «топографического» стиля, пользовавшегося большим спросом у публики, способствовали совершенствованию акварельной техники, поставив ее на жесткую технологическую схему.



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 полутонном 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 полноценной живописной 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 вспомогательной технике, пригодной для эскизов и прикладных работ.

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 изображении интерьеров, предметов мебели и декоративных элементов к середине XIX века техника акварели достигла почти фотографического эффекта.



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.

Техника многослойной акварели, в основе которой лежал принцип работы «по степени светлоты», цветовая подготовка в виде подкладки цветом общего рефлекса освещения, а также изменение оттенков в различных областях светотени, преобразовалась в технологические схемы, которые нашли широкое распространение во всех европейских школах, и которые были описаны в первых пособиях по акварели, вышедших в Англии в первой половине XIX века. Эти технологические приемы были научно переработаны в 40-е – 50-е годы XX века в Московском архитектурном институте. Автор метода, профессор Петр Петрович Ревякин, обобщил опыт и технические приемы отечественных и европейских акварелистов XVIII-XIX веков и дал им научное обоснование, пользуясь новыми исследованиями в области колористики и физики цвета. Его книга «Техника акварельной живописи», изданная в 1959 году, была превосходно иллюстрирована и снабжена подробными поэтапными схемами, дававшими полное представление об общем методе работы, что позволило этому труду до сего дня оставаться лучшим отечественным пособием по акварельной живописи и архитектурной графике.

Становление станковой акварели

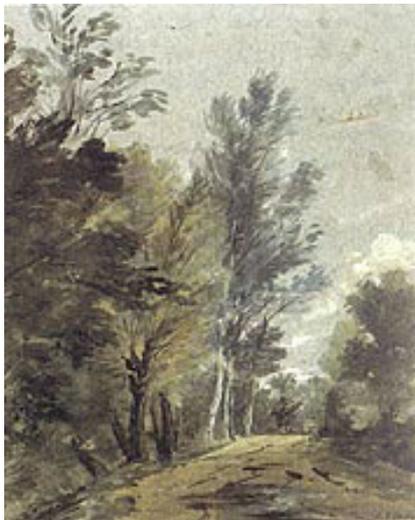
Во вступлении уже говорилось о тех редких примерах из истории живописи, когда художники использовали живописные качества акварельных красок и ее технические возможности создавать сложное и многоцветное изображение. Все они принадлежат северной европейской традиции (Дюрер, Гольбейн, Кранах), на юге, в Италии и Испании акварель используется, в основном, как средство тона. Световые эффекты в большей степени характерны и для «живописных» по технике, но монохромных этюдов Н. Пуссена и К. Лоррена. Сепия, бистр, сиена – вот те краски, которые создают вместе с тоном туши, сангины, угля и графита все их «цветовое» многообразие. Во многом, акварельная традиция следует технологии классической гризайли, в которой иногда использовалось до пяти оттенков «земляной» палитры. Но и в северной традиции, в большинстве случаев, можно встретить только легкую цветную тонировку акварелью как дополнение к уже готовому графическому изображению. В работах Х. Аверкампа или А. Альтдорфера акварель лишь «подцвечивает» перьевую и карандашную графику, такой прием часто использовался в печатной графике, где были распространены раскрашенные вручную гравюры и офорты. Но, главное, что даже в наиболее известном альбоме Дюрера, который дал первые примеры натурные пейзажных зарисовок, акварель существует как бы «для внутреннего пользования», то есть существует только в альбоме художника как рабочий материал и не предназначена для зрителя.



В акварели А. Дюрера общий колорит передает состояние мотива и характер освещения, что является редчайшим примером использования акварели для решения чисто живописных задач.



В пейзаже X. Аверкампа акварельные тонировки, выполненные теплым тоном на переднем плане и холодным тоном на дальнем, призваны усилить глубинный характер пространства, передача которого уже подготовлена перспективой и другими графическими средствами.



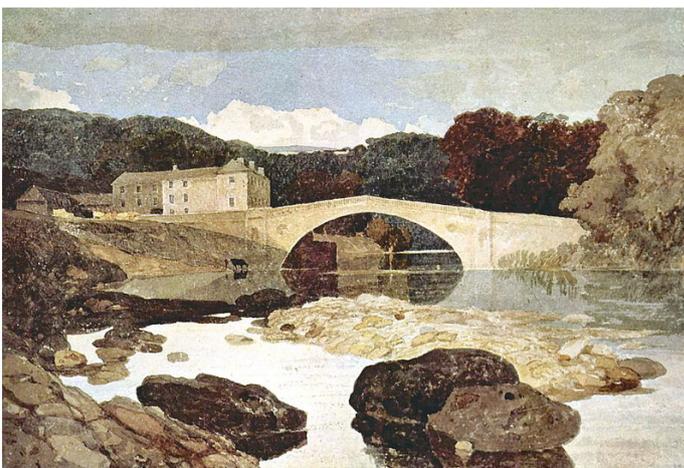
В акварельных этюдах А. Ван Дейка, почти всегда выполненных без предварительного карандашного наброска, ощущается движение и жизнь природного мотива. Небогатая, но изысканно подобранная палитра передает воздушную перспективу и различные оттенки зелени.

Во второй половине XVIII века Англия, благодаря своей растущей экономической и военной мощи, испытывает подъем национального самосознания, который сопровождается расцветом изобразительного искусства. К 1768 году в Лондоне учреждается Королевская Академия Художеств. Художники акварелисты также организуют свое собственное сообщество «живописцев-акварелистов». С одной стороны им хотелось быть частью академического сообщества, с другой иметь возможность выставлять свои работы. И, хотя искусству акварели не обучали в Королевской Академии, эта техника оставалась в ведении художественных школ, обучавших топографов, сценографов и граверов, акварелисты верили в художественную и интеллектуальную важность своего искусства. Среди художников сделавших «английскую» революцию в акварели следует упомянуть, прежде всего, таких великих пейзажистов как Д. Констебль и У. Тернер, а также их современников, выдающихся акварелистов Т. Гиртина, Р. Бонингтона, Д. Котмана, П. Де Винта и Д. Кокса. Вся эта блестящая плеяда, где каждый не только был мастером, но обладал индивидуальным почерком и узнаваемой техникой, что и составило тот феномен, который искусствоведы называют «золотым веком английской акварели».



Цвет в акварели Д. Констебля, подчинен графическому решению и выполнен как тонировка. Живописный эффект создан, в основном, остротой светотеневого решения и разнообразием фактур.

За исключением Бонингтона и Гиртина, жизнь которых оборвалась очень рано, в самом расцвете их таланта, остальные художники прожили долгий век и имели длительную и плодотворную творческую карьеру, в которой они прошли различные этапы - от топографического натурализма до романтизма и реализма. Почти все начинали в самом распространенном и пользующемся спросом в тот период жанре «Альбомов древностей», обеспечивавшем заработок многим молодым художникам. Заказы такого рода требовали мобильности, большой работоспособности и технического мастерства. Добившись первых успехов, они также участвовали в создании и популяризации жанра «большой акварели», которая у искусствоведов получила название «exhibition watercolor», обозначающая жанр станковой акварельной картины, предназначенной для выставки, как правило, имевшей значительный размер, сложную технику и многоплановую композицию. Еще со времен римского кружка «пиранезийцев» во второй половине 18-го века между английскими и континентальными художниками были многочисленные профессиональные контакты, способствовавшие творческому и стилистическому обмену. Но если континентальная акварель оставалась на уровне полуприкладной техники еще пол-столетия, то в Англии, нейтральный «топографический» стиль 18-го века, хоть и продолжил существование, но постепенно был вытеснен растущим стремлением к передаче художественной выразительности. Английские акварелисты начинают все больше искать в природе впечатлений от состояний природы и эффектов освещения. Художники стали рассматривать натурные зарисовки как возможность запечатлеть атмосферу и состояние мотива. Именно передача настроения как итог внутреннего переживания художника, становится главной чертой английского романтизма. По сути, в Англии акварель вводила в культуру восприятия уже не просто «красоты», а подлинную скрытую красоту природного мотива, в чем состоит ее духовная близость французскому барбизону.



Графичность акварелей Дж. Котмана, стилистика идущая от топографического стиля, в его зрелый период становится уже не средством передачи деталей, а эстетикой, мерой условности и лаконичности изображения.

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 имприматуры (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.*

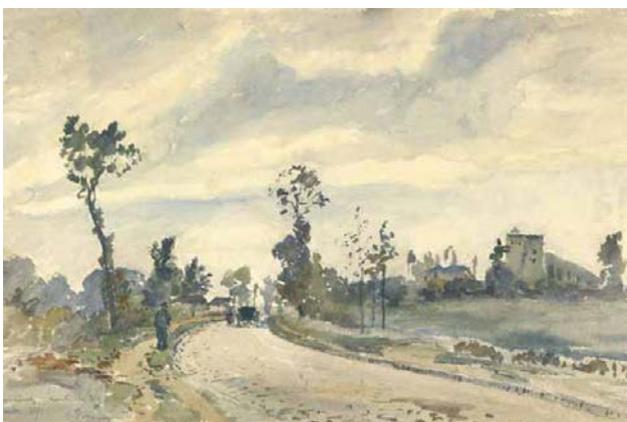


Вслед за Гиртиным, большинство английских акварелистов отстаивало «чистоту» акварельной техники, считая этот принцип определенным хорошим тоном и признаком мастерства – в их сообществе считалось недопустимостью использования белил, или

пастели. Но главное их достижение – утверждение полноправности техники акварели для любых живописных жанров и открытие поэтики условности акварели, как ее неповторимого и основного достоинства. В этом смысле они определили эстетику и формальные искания многих акварелистов 19-го и 20 века, возвратили утерянную западным искусством традицию акварели древнего Китая и Японии. Другой великий английский акварелист Д. М. Тернер, в отличие от Гиртина и многих своих современников, приверженцев чистого стиля, широко использовал смешанные техники и дополнительные средства. Его работы разных периодов могут служить своеобразным каталогом технического разнообразия акварельных техник.

Если блестящая плеяда английских акварелистов подготовила раскрепощение акварели, то наиболее полным оно стало в творчестве импрессионистов.

Хотя их основной техникой было масло, акварель широко использовалась в путевых зарисовках и краткосрочных этюдах. Благодаря новым живописным задачам, поставленным импрессионистами в их творчестве акварель получила новые качества. Будучи вспомогательной техникой, она не стала более виртуозней и проработанной, открытой, подобных тернеровским, не было, напротив, в простоте акварелей Писарро, Гогена, для современного зрителя заключена их основная привлекательность. Цвет, воздух и эмоциональное состояние мотива вышли на первый план, что не могло не сказаться на отношении к акварели. Она остается универсальным средством фиксации быстро меняющихся состояний, но в ней появляется новая эстетика, выражавшаяся в некоторой спонтанности расплыва цветового пятна, самоценности краски, свободе движения кисти и незавершенности. В техническом плане акварель импрессионистов это стремление к простоте, как антитеза академической виртуозности и «салонности».



Незатейливость мотива в работе К. Писсарро усиливается скупой палитрой, в которой найдены лишь основные цветовые и тональные отношения. В технике свободно сочетается метод по сухому и по мокрому, размывка и точечный мазок.



В эскизах Гогена таитянского периода акварель всего лишь средство фиксации цветных пятен. Технически его поздние акварели просты и бесхитротны, но в них угадывается изысканность колорита его картин, выполненных маслом.

Отдельную тему представляет акварель в творчестве П. Сезанна. Для этого художника, так много работавшего над структурностью композиции, весомостью и материальностью масляной живописи акварель была некой противоположностью, дававшей возможность с быстротой и легкостью обозначить принципиальные моменты композиции и распределить цветовые зоны. В своих масляных работах Сезанн иногда долго и мучительно искал даже небольшие цветовые зоны, некоторые маленькие, почти точечные участки оставались не закрашенными месяцами, напротив, в акварели он всегда включает белый цвет бумаги в композицию, сочетая его с легкими и вибрирующими пятнами цвета. Его небольшие, часто носившие «набросочный» характер работы, оцененные как и все его творчество только в начале XX века, вывели технику акварели на новый уровень условности и декоративности.



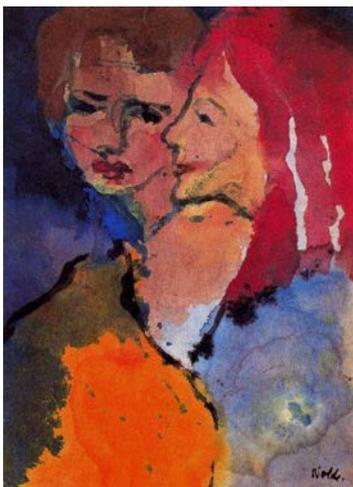
В акварельных этюдах Сезанна скупыми средствами обозначены только главные ритмические членения картинной плоскости по вертикали и горизонтали, а также намечены зоны распределения основных контрастов. Оставшаяся нетронутой кистью бумага обладает материальностью, она передает характер освещенности мотива, вибрацию цвето-воздушной среды.

XX век с его постоянным стремлением к новаторству и пластическому поиску новых технических средств, приемов и изобретений, которые затронули и живопись, и графику сформировал почти все современные тенденции в развитии акварели. Во всех традиционных и авангардных течениях века акварель продолжает оставаться техническим средством и высоким искусством, это и вспомогательная техника, и «кухня» художника, и отдельный вид живописи или графики. Спор о ее принадлежности тому или другому ведомству (живопись или графика) продолжается до сих пор, но не может получить завершения именно из-за колоссального разнообразия применения акварели. Если наиболее обобщенно охарактеризовать пути акварели того периода, то можно сказать, что она продолжает развитие в направлениях, заложенных английскими акварелистами и французскими импрессионистами, но в каждом из них старается дойти до абсолюта.



Техника акварели О. Маке в какой-то степени повторяет стиль его масляной живописи, в которой художник стремился к передаче цветовой напряженности. В акварели использовано сочетание прозрачных и плотных цветовых зон для создания эффекта чередования зон яркого света и тени.

В начале XX века новое декоративное качество акварели, не так активно затронутое ранее, открывается вместе с абстрактным искусством. Модулированность и сложность абстрактного акварельного пятна, игра фактур, становятся в беспредметном искусстве основным художественным достоинством. Происходит и дальнейшая поляризация отношения к технике – одни художники, как замороженные наблюдают за расплывающимся пятном краски, стараясь свести к минимуму воздействие на него, другие используют обширный арсенал технических средств и приемов максимально усложняют процесс нанесения краски. Как реакция на эти полюса продолжает существовать и традиционные, или «классические» техники.



Сочетание спонтанного цветового пятна и живописной линии составляет основу техники Э. Нольде. Свободный переход цвета с одной формы на другую создает впечатление «сплавленности» и единства колорита, в котором звучат яркие и контрастные оттенки.

С технической точки зрения, акварели большинства художников новых течений не представляли новой страницы в развитии жанра. Поэтика, лиризм и недосказанность акварели не была свойственна этому революционному времени. «Брутальность», фактурность и тактильная материальность, к которой стремилась живопись кубизма, фовизма, супрематизма и их производных, в большей степени была свойственна живописи кроющими красками, вследствие чего большинство произведений художников авангарда написаны маслом или темперой. Акварель используется ими, в основном, для этюдов и эскизов.

Акварель в русском искусстве

Техника и стилистика акварельной живописи в России с XVIII века, со времени, когда в Петербурге была учреждена Академия Художеств, развивалась в русле Европейских тенденций. Это происходило как в технической акварели, так и в акварели станковой. Какой-то выделенной, как в Англии, акварельной школы в России не сложилось, так как также как и в большинстве стран Европы, акварель в творчестве большинства художников по своей значимости значительно уступала маслу. Академическая живопись и пришедшие ей на смену передвижники в своем творчестве опирались в основном на выполняемую маслом сюжетную картину, что не мешало многим художников виртуозно владеть техникой акварели. Обучение акварельной живописи было поставлено на высоком профессиональном уровне на отделениях живописи, архитектуры и прикладного искусства и не только в Академии, но и в упоминавшихся художественно-прикладных училищах Штиглица и Строганова.

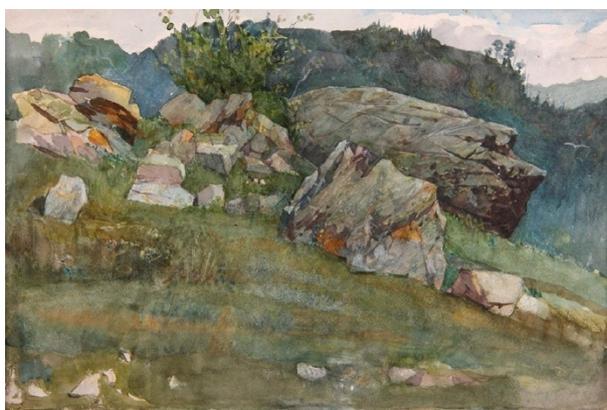
В первой половине XIX века в области пейзажной живописи акварели А. Иванова и С. Щедрина сыграли важную роль в новом понимании задач техники акварели – ее прозрачность и цветоносность прекрасно передавала пространственный эффект цветовой и воздушной среды. «Живой» цвет впервые проявился именно в акварелях. Масляная живопись в большинстве случаев еще оперировала предметным цветом и светотенью, оставалась «тональной». В дальнейшем, в конце XIX века, с все большим проникновением на стены выставочных залов «художественной кухни» - эскизов и пленэрных этюдов, акварель все больше получает признание как самостоятельный раздел живописи и графики. В XX веке в России появляются художники, сделавшие акварель своей главной станковой техникой. В таких художественных объединениях как «Мир искусства», «Голубая роза», изменивших не только содержание живописи, но и эстетику станковой картины, акварель и другие водные техники получили свою особенную стилистику. На этой базе выросли такие замечательные акварелисты как А. Фонвизин и М. Конашевич.



Раскрепощение акварельной техники, особенно в пейзажной теме, можно наблюдать началось в творчестве А. Иванова. Он первый отказывается от сухого рационализма техники послойной акварели и переходит к свободному письму.



Виртуозное владение техниками водных красок создает в акварели С. Щедрина ощущение свежести и легкости. Кажется, что работа выполнена в технике «аль прима», но в действительности в ней используется послойное письмо по-сухому с элементами размывки.



В акварелях В. Сурикова цветовая моделировка формы соседствует с умением различным мазком показать фактуру и материалность. Техника используется не

для внешнего эффекта, а для максимальной выразительности сюжета и меняется в зависимости от его особенностей изобразительного мотива.



Особая притягательность техники акварельных работ М. Врубеля базируется на характере мазка, представляющего небольшие акцентированные по рисунку плоскости, на которые художник раскладывает области света и тени. Постепенный переход от крупной зоны к мелкому, почти точечному, графическому мазку придает форме напряженность и создает эффект мозаичности, который усиливается светлым контуром.



А. Фонвизин по праву считается одним из ярчайших отечественных акварелистов XX века. В его работах выполненных в технике «по мокрому» мастерски соединяется спонтанность крупных пятен расплывающейся краски и тонкие мазки, корректирующие рисунок и фактуру. Фонвизин работал, располагая бумагу на горизонтальной плоскости, что не позволяло краске быстро сохнуть или стекать вниз, в этом его методе можно увидеть новое прочтение древнекитайского стиля «сеи».

Сегодня, как и прежде акварель остается одной из популярнейших техник, несмотря на изобретение акрила, краски сочетающей кроющие и лессирующие качества, Акрил, как наиболее универсальная краска, с использованием гелей и замедлителей, может приблизиться то к маслу, то к темпера, то к акварели, но не в состоянии их заменить. Акварель по прежнему остается уникальной техникой, так как обладает той степенью прозрачности, подвижности и легкости, глубины и нежности тона, которые не способны передать другие известные нам на сегодняшний день краски. Многовековая культура акварельной живописи продолжает оказывать воздействие на современных художников, заставляя их возвращаться к различным поискам и достижениям прошлого и интерпретировать их на своих работах. Наше время отличается как пересмотром

отношения к стилям и эпохам, отвергнутым новаторским искусством XX века, так и волнами интереса к открытиям авангарда. Сегодня и отечественные и иностранные художники представляют в своем творчестве весь спектр направлений и работают во всех видах акварельных техник, что позволяет авторам пособия использовать для иллюстрации той или иной техники произведения мастеров прошлого и произведениями современных художников. Можно сказать, что со времен Древнего Китая развиваются два сложившихся там стилистически противоположных направления – прилежная кисть и свободная кисть, а также их комбинации. Если не брать во внимание развитие дополнительных средств – присадок, добавок и резерважей, то до настоящего времени именно эти два направления по-прежнему определяют весь диапазон развития акварельных техник. Сегодня акварель остается одной из наиболее привлекательных техник для художников-профессионалов, любителей и учащихся всех уровней. Достаточно посмотреть некоторые интернет-ресурсы посвященные акварели, чтобы убедиться, какое колоссальное количество людей во всем мире увлечено этой техникой. И профессионалов и любителей привлекают ее основные качества - мягкость, прозрачность, чистота и яркость цвета и бесконечное разнообразие стилей и приемов и способов письма. Каждый художник может открыть в акварели что-то свое, привнести в нее малую частицу технического разнообразия.

Часть 2

Краткие 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.

Кисти

Основные требования к кистям для акварели - они должны быть мягкими, легко набирать и отдавать воду, но одновременно упругими, чтобы во влажном состоянии кисть не топорщилась и имела острый кончик. Кисти различаются по материалу, форме и величине. Кисти бывают из натурального волоса и синтетические. Лучшие кисти для акварели изготавливаются из волоса белки и колонка. Беличья кисть лучше всего держит воду, и обладает наибольшей мягкостью, но наиболее недолговечна. Колонок более упругий и отличается долговечностью.

По форме кисти различаются на круглые и плоские. Акварелисты чаще пользуются круглыми кистями, так как ими можно выполнить и широкую размывку и тонкую деталь, но и плоские кисти используются достаточно широко, например, плоские кисти из колонка, свиной щетины и синтетического волокна могут применяться при размывках, технике «сухая кисть», смывания красочного слоя, нанесения маскировочной жидкости и при набрызге.

Для начинающих работать акварелью вполне достаточно иметь круглые кисти №2 для прописывания мелких деталей, №6 (№8) и №10 (№12) в качестве основных инструментов и плоские кисти 6-8мм, 14-16мм и флейц 30-50мм для больших размывок и намачивания поверхности бумаги.

Бумага

В акварельной живописи многое зависит от подбора бумаги. Выбирая акварельную бумагу, следует учитывать такие параметры как плотность, качество проклейки фактуру. Если бумага слишком рыхлая, то жидкость будет впитываться в неё, а цвета гаснуть, а если слишком проклеенная и гладкая, то краска не будет впитываться, а стекать, что затруднит работу.

Можно приспособиться к любой бумаге, но начинающему акварелисту следует 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 отмычки, 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.

Проверяя бумагу, следует убедиться, что вода впитывается постепенно и равномерно, что обеспечивает ровность красочного слоя.

Акварельная бумага так же различается по весу (плотности от 185 до 640 г./кв. м.) Оптимальной считается бумага 300 г., бумага меньше 200 г. Можно использовать для тех видов работ, где не многократного наложения слоев краски.

Подготовительные упражнения

Для того чтобы на практике почувствовать разницу в цветосиле, прозрачности или укрывистости красок рекомендуется выполнить простое упражнение на изображение спектрального круга.



В первом случае он выполняется с помощью трех основных цветов (желтый, красный, синий: кадмий лимонный – краплак красный – голубая ФЦ); При их последовательном смешении для получения составных цветов (оранжевого, зеленого и фиолетового) можно получить первоначальный опыт понимание особенностей отдельных красок, а также наблюдения особенности составных цветов, полученных при механическом смешении двух красок, - потерю их яркости по сравнению с исходными цветами.



Вторую модель спектрального круга рекомендуется выполнить используя всю имеющуюся палитру, то есть все краски из имеющегося набора, дающие спектральные цвета. В случае набора из 24 цветов будет использовано уже 12, а также почти все участки спектра будут иметь большую яркость и цветность. Это простейшее упражнение дает возможность сравнить степень яркости различных красок, их относительной прозрачности, а также

отметить различия цветовых тонов, полученных с помощью одной краски или механическим смешением двух красок.

После его выполнения останутся краски «незадействованные» в работе – они имеют приглушенный 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.

Основное различие прозрачных и кроющих техник, например, акварели и гуаши заключается в том, что гуашь теряет свои качества при недостаточной укрывистости красочного слоя, а акварель, наоборот, по настоящему работает только при той степени прозрачности, когда через красочные слои просвечивает бумага. Белая бумага имеет наибольший коэффициент отражения солнечных лучей, чем усиливает яркость положенной на нее прозрачной краски, создавая ей «подсветку». Гуашь имеет мучнистую основу, содержащую каолин (качественную белую глину), мел или белый пигмент, что и определило противоположную акварели технику нанесения красок. В технике гуаши наносимый слой краски для передачи яркости цветового тона, должен быть достаточно толстым и кроющим, а такой метод не позволяет использовать цвет имприматуры или подкладки, а осветление тона и блики передаются, как и в темперной и масляной живописи белилами.

Субъективные цветовые предпочтения прослеживаются не только в выборе и сочетании цветов, но и в величине цветных 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. Некоторые великие художники – акварелисты достигали тонкой изысканности цвета и многообразия оттенков, пользуясь крайне ограниченной палитрой. Томас Гиртин, например,

пользовался всего пятью красками, последовательно накладывая их одну на другую и передавая тонкие градации цветового тона.

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.

Многослойная акварель по сухому

Многослойная живопись – приём, разработанный старыми мастерами, писавшими маслом с пятнадцатого по вторую половину девятнадцатого века. В нем использовался оптический метод смешения красок. Лессировочные краски, тонкими слоями наложенные друг на друга с добавлением прозрачных лаков, создавали эффект глубины и особой звучности цвета. Этот традиционный оптический метод смешения красок, когда нижний слой просвечивает сквозь верхние слои, используется и в акварельной живописи и считается классической манерой. Он значительно облегчает задачу создания верных тональных отношений в работе, строится последовательным наложением прозрачных слоев краски – лессировок не только для придания цвету более темного плотного тона, но и для оптического смешения цветов на бумаге. Самый темный тон достигается путем нанесения слоев краски друг на друга до тех пор, пока не сформируется желаемая глубина цвета. Необходимо помнить, что каждый последующий слой наносится только после полного высыхания предыдущего.

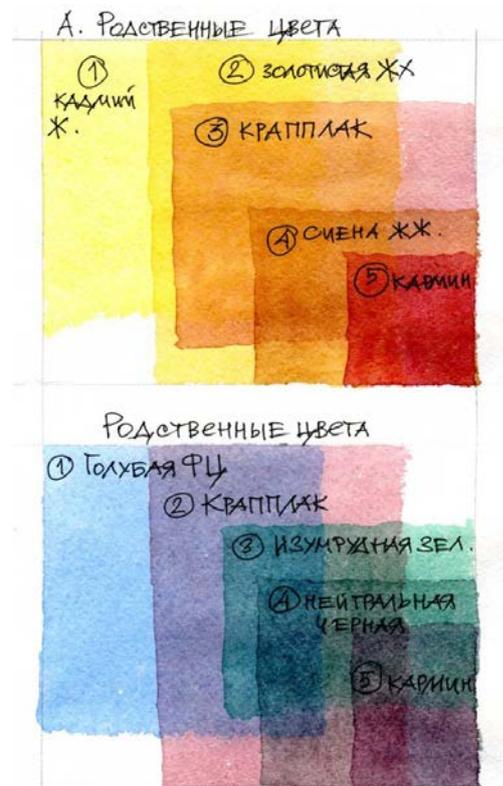
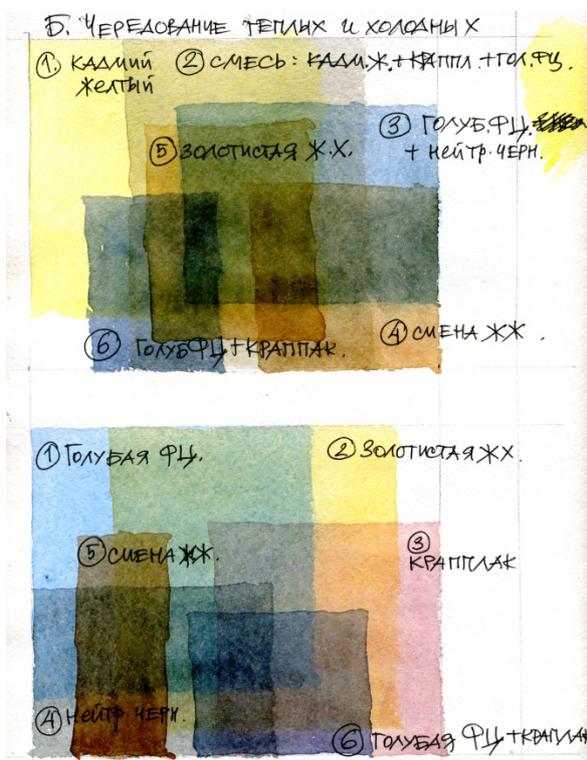
Этот метод можно применять, если условия и поставленные задачи позволяют вести работу продолжительное время. Использовать следует плотную, хорошо проклеенную зернистую бумагу. Обычно, картинная плоскость располагается под небольшим углом к горизонтальной поверхности, что обеспечивает возможность регулирования процесса впитывания и стекания краски. При многослойной технике следует избегать жестких кистей, чтобы не повредить, не растворить предыдущие слои. При наложении слоев необходимо использовать классическую схему – от более светлых к более темным. Обратный порядок – наложение светлого тона на более темный существенно снижает возможность делать исправления, поэтому методически не верен. В большинстве пособий при описании любого технического приема обычно рекомендуется единый принцип работы акварелью – по степени светлоты. При этом в каждом слое можно использовать разные художественные приёмы. Получаемый оттенок при послойном нанесении красок зависит от порядка нанесения слоёв. И лишь нанося краски по убыванию степени прозрачности, можно достичь наибольшей яркости и выразительности акварели.



Выкраски выполнены родственными и противоположными (дополнительными) цветами. Несколько слоев, нанесенных родственными цветами, уплотняют и изменяют общую тональность цветового пятна, но не в такой степени гасят и нейтрализуют первый слой как нанесенный поверх него противоположный цвет.



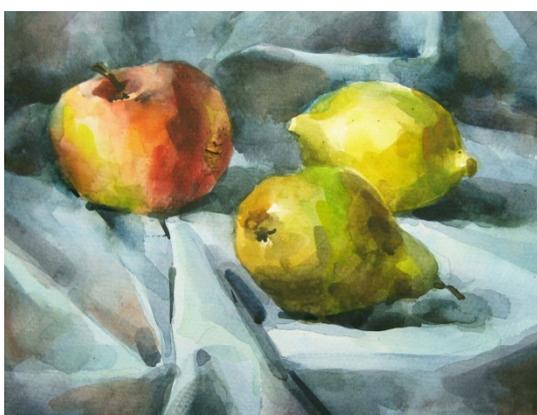
На таблицах показана разница в яркости и прозрачности цветового тона при различном порядке нанесения слоев. В первом случае слои наносились по степени светлоты тона и степени прозрачности краски, а во втором случае первые слои были выполнены разными по степени прозрачности красками. На второй выкраске, особенно по краям цветовых пятен, отчетливо видно размывание нижнего слоя, в том случае, если он выполнен непрозрачной краской. Разница в чистоте и яркости цветового тона, полученного из нескольких слоев, наглядно иллюстрирует основной принцип и объясняет закономерности многослойной техники.



В качестве подготовительных упражнений при освоении многослойной техники по сухому рекомендуется овладеть несколькими простейшими приемами, помимо наложения ровного цветового пятна. Это – переход цветов внутри цветового пятна, иначе называемый цветовой растяжкой; размывка краев цветового пятна при сыром и высохшем красочном слое, а также размывка цвета «к воде» и «от воды», выполненные по сырому. Рекомендуется также выполнить переход цвета методом сухой кисти с использованием фактуры бумаги.



Акварелист, использующий чистую технику, не только оставляет (резервирует) белые места – белый цвет бумаги, для передачи наиболее светлых зон (бликов), но и учитывает в процессе письма цвет первых слоев краски. Из-за прозрачности слоев краски, такой метод работы акварель, в котором итоговый колорит, в известной степени, определен первыми «грунтовочными» слоями стал общепринятым.



Различные способы цветовой подготовки в многослойной акварели. В первом случае, для передачи солнечного освещения, составляющего основу колорита, грунтовочным слоем, обозначающим рефлекс общего освещения, покрывается вся поверхность. Во втором случае

цветовая подготовка учитывает другой тип колорита, в котором наиболее важны различия и степень интенсивности собственных цветов предметов. На выбор грунтовочного слоя влияет характер освещения и изобразительный ряд, поэтому перед его нанесением необходимо сделать зрительный анализ мотива.