

Министерство образования и науки Российской Федерации

Южно-Уральский государственный университет



СУРИНА Л.Б.

## **Акварельная живопись в технике лессировки.**

Методические указания к выполнению учебных работ с натуры.

Для архитекторов и дизайнеров

Челябинск  
2003

**Министерство образования Российской Федерации**

**Южно-Уральский государственный университет**

**Кафедра изобразительного искусства**

Щ 14. я 7

С 90

## **Акварельная живопись в технике лессировки.**

Методические указания к выполнению учебных работ акварелью с натуры.

Для архитекторов и дизайнеров.

Челябинск  
Издательство ЮУрГУ  
2003

ББК Щ 145.7 я7

Акварельная живопись в технике лессировки. Методические указания к выполнению учебных работ с натуры. Для архитектурного факультета специальности 290100, 290200: Программа курса лекций по живописи и практических занятий \Составитель Л.Б.Сурина.- Челябинск: Изд. ЮурГУ, 2003. - 14 с.

Методическое указание по работе акварелью в лессировочной технике состоит из 2 частей, где в первой части в краткой форме излагаются этапы подготовки зрения к работе акварелью в технике лессировки: особенности восприятия цвета предмета как его признака, цвета предмета как признака среды и освещения, и цвета отраженного от предмета как излучения. Вторая глава содержит методические указания к практической работе в технике акварели лессировками. Представлены рисунки, отражающие последовательность ведения работы и технику работы лессировками.

Методические рекомендации предназначены для студентов архитекторов и дизайнеров.

Список лит. - 7 назв.

Одобрено учебно-методической комиссией архитектурного факультета.

Рецензент заслуженный архитектор РФ Александров Е.В.

**...непонимание искусного и сложного метода, каким природа соединяет краски, делает цвет в искусстве живописи загадкой.**

**Хогарт**

## **Введение**

В программу обучения творческим специальностям (архитектор, дизайнер) входят занятия живописью. Для исполнения учебных и живописных творческих работ студентам предлагаются такие материалы как акварель.

Цель указаний по выполнению работы акварельными красками лессировочным методом заключается в формировании у студентов, представления о последовательности ведения работы в данной технике. Об особенностях зрения в восприятии цвета предмета как его признака, цвета предмета как признака среды и освещения, и цвета отраженного от предмета как излучения (рефлекс).

Указывается методическая последовательность ведения работы и предоставляется информация, способствующая формированию у студентов не только профессиональных навыков, но и индивидуального творческого видения поставленной задачи.

Методические указания сопровождаются зрительным рядом и рассчитано на студентов творческих профессий на факультетах “Архитектуры”, “Сервиса и легкой промышленности”.

## **I. Особенности восприятия цвета и света в многослойных лессировках**

### **1. Связь лессировок с постепенностью свето-тени (clair-obscure), гармонией цветов, рефлексией предметов**

Технический прием письма акварельными красками в лессировочной технике – трудоемкий способ, он состоит из употребления сначала всех легких оттенков красок в последующем усилении темных мест, т.е. в многослойности письма. Благодаря прозрачности лессировок акварелисты могут решать весьма сложные натурные задачи.

Известно, что в природе цвет неразрывно связан с тоном, поэтому для акварелиста важно осознавать роль зрительного восприятия для овладения навыками акварельной живописи. На практике определение силы тонов сообразно разделению природы на планы и определяется изменением силы света и теней на различных телах. Для точного определения силы тона надо произвести большую синтезирующую работу по разложению будущего общего тонально-цветового строя работы на последовательные слои, найти отношение между самым светлым и самым темным тонально-цветовым пятном в рамках картинной плоскости.

Цвет предмета крайне изменчив. Строго говоря, он всегда разный: тут изменилось освещение, там играет роль цветовая перспектива, здесь – рефлекс от неба, тут – контраст. Например, в сумерках все цвета изменяются в сторону холодных оттенков. Говоря словами Леонардо да Винчи: “поверхность каждого тела причастна цвету противостоящего ему предмета”, т.е. все предметы под сумеречным небом будут отражать его холодный свет, а, например, тень от красного предмета на зеленом уже не будет зеленой. Возникает вопрос о том, при каких условиях мы называем цвет локальным или предметным? Эксперименты показывают, что в качестве такого неизменного цвета выступает цвет предмета при рассеянном дневном освещении. Именно поэтому художественные мастерские имеют окна на северную сторону, что позволяет сохранять относительно ровное освещение в течение дня.

Рефлексией или рефлексом в живописи называется отражение цветовых лучей от одного тела на другое, где яркость рефлекса зависит от свойства отражающего тела, от его цвета и от его близости. При этом рефлекс всегда окрашивается цветом того тела, которое он отражает. Рефлексия согласует все части картины; эта часть в живописи подвержена многочисленным изменениям и не может быть подчинена постоянным правилам. Однако в архитектурной графике не следует чрезмерно увлекаться рефлексами, поскольку иногда они способствуют зрительному разрушению формы, но понимать природу рефлексов и уметь применять их на практике в интересах работы просто необходимо. В конечном итоге глаз художника будет видеть цветовое влияние соседних пятен на картинной плоскости, а не цвет или цветовую смесь.

Также необходимо акварелисту следить как изменение в светах и тенях, при одном и том же освещении, зависит от вида или фигуры тела, как падающие или отбрасываемые тени одним телом на другое, по мере удаления их, от тела отбрасывающего, ослабевают, потому что освещаются постепенно большим количеством света, отражаемого воздухом. Именно многослойность технического приема лессировки, *постепенное накапливание тона от светлого к темному, работа от больших цветовых пятен к постепенному переходу к деталям*, позволит сохранить в работе цельность восприятия при выше обозначенных задачах.

Важно отметить, что передача полного воспроизведения природы: подражание цветам, передача контрастов света и теней почти невозможна, да и не является задачей искусства. Важен художественный отбор, который и заключается в том, что можно жертвовать для главного предмета всеми его окружающими.

## 2. Связь лессировок с цветом его насыщенностью и эффектом смешения красок

Каждому выбору красок отвечает свой практический цветовой круг – палитра живописца. Знать эффекты оптического и механического смешения красок - значит, знать свою палитру. Индивидуальная палитра, если она ограничена (а только такую палитру можно практически знать), всегда содержит в себе нечто неповторимое и вместе с тем нечто особое во всех смесях

Серьезным источником обогащения цветовых возможностей палитры служит, в частности, способ нанесения краски. Способ нанесения краски тесно связан с впечатлением от нее. Рыхлое, плотное или прозрачное нанесение краски меняет ощущение от цвета даже в тех случаях, когда сама краска не изменяется. Цветовые эффекты от наложения одной краски на другую в свою очередь расширяют возможности колорита.

Различие в теплохолодности цвета выступает как начальная ступень в различительной чувствительности к цветовому тону. Деление цветов на холодные и теплые относительно. Эстетически развитый глаз всегда может определить относительную теплоту двух оттенков, как то: цвет лимона всегда будет казаться холодным относительно цвета апельсина, а цвет небесной лазури – теплым относительно синих теней на снегу. Традиция связывает это противопоставление с противопоставлением света – тени и расположением цвета относительно места на спектральном круге. Существует и общая закономерность живописи в интерьере и на воздухе, если света холодные, то тени теплые, и наоборот.

Связь деления цветов на теплые и холодные с эмоциональным опытом несомненна. Холодная гамма усиливает впечатление меланхолической

успокоенности. Иногда даже трагической. Горячая – усиливает впечатление напряженной жизни, активности, радости, драматизма.

Можно видеть разнообразие красок природы и не уметь точно определить, чем и как они отличаются. Различительная чувствительность крайне изменчива, индивидуальна, но упражняема. Различительная чувствительность к цвету регулируется фактором сознательной настройки зрения и школой “постановки глаза”. Полезно знать, что среди хроматических цветов хуже различаются по цветовому тону зеленые цвета. Это значит, что мы различаем значительно меньше оттенков зеленого цвета, чем скажем, синего или желтого цвета. Низкая различительная чувствительность к зеленым выражена не только в однообразно “покрашенных” деревьях и траве на пленэрных работах студентов, но и в выборе стандартной (при различных световых состояниях) зеленой краски. Отсюда общеизвестное изречение – писать зеленое не через зеленые краски. На первом этапе обучения отказ от зеленых в наборе, помогает искать и находить нужные зеленые оттенки в смесях с другими цветами, например, из желтых и синих и пр.

Цветовая гармония живописного произведения строится по принципу гаммы. Тональная и цветовая гамма превращает сумму предметов в среду, где простые, ненарядные краски в своем развитии и объединении образуют драгоценный и выразительный “живой” цветовой настрой. С приобретением опыта индивидуальная гамма живописца, как правило, становится узкой. Зато богатство цвета в “мешеве” растет. Углубляется связанность этих вариаций. Большую роль в развитии цвета начинает играть структура многослойности красочной пасты.

### 3. Связь лессировок с колоритом, основанным на сочетании пятен локального цвета

Для того чтобы краска стала на листе “цветом”, существенно и соседство с другими красками, и величина пятна, и его положение, и характер красочного слоя, и образное единство. Краски, положенные на палитру – “сырые краски”. Работа с “сырой краской” - первейшая забота живописца.

Краска становится цветом, при условии, если она органически входит в цветовую строй (колорит) картины и не выпадает из общего колорита.

Второе условие: краска становится цветом, только если она достаточно звучна по отношению к соседнему цвету. Цвет звучит только в строе. Неоправданная малость различия может создать эффект превращения цвета в “грязь”.

Третье условие: краска, вошедшая в цветовую строй, всегда несет в себе явную или скрытую изобразительную и выразительную функции.

Цветовой строй – это язык живописи. Цвет же в зависимости от того, что и как он изображает, принимает множество новых качеств. Во всяком случае,

цвет не должен стать лишь иллюминацией рисунка. Единство формы и цвета возможно именно на основе цвета, а не на основе линейных границ рисунка.

Броские цветовые пятна часто действуют оглушающе. При долгом рассматривании такой картины ее цветовые качества теряются. Оттенки съедаются общей ядовитой интенсивностью красок – это аналог слепящего действия сильного света. Тонкое развитие вариаций цвета в скромной (даже приглушенной) гамме стимулирует длительное рассматривание работы. Сами по себе звонкие, малонасыщенные цвета постепенно начинают сиять, что дает зрителю более совершенное эстетическое восприятие, чем “гармония открытых цветов”.

Характерна роль серых оттенков в живописи. Цвета, казалось бы, лишенные декоративных качеств – серые и близкие к ним, - служат здесь очевидным источником обогащения колорита. Их функция двойная. Во-первых, они усиливают цветность других локальных цветов, не давая им вместе с тем выпасть из колорита. Во-вторых, они сами окрашиваются по контрасту в зависимости от соседства. Рядом с фиолетовыми пятнами – желтоватым, рядом с красными – зеленоватым тоном. Интересна особенность лессировок в подборе так называемых серых цветов. Механическим способом (на палитре) или оптическим путем многослойного смешения красок противоположных в спектральном круге цветов добиваются многообразия серых оттенков. Так в смесях: оранжевого цвета с голубым, зеленого с красным или фиолетового с желтым, в разной степени разбавленных водой, можно произвести бесконечное разнообразие нюансированных (теплых или холодных) интервалов от серого цвета.

#### 4. Лессировки в объединении масс локального цвета посредством светотени

Краски на плоскости ведут себя иначе, чем цвета в природном пространстве. Между действительным цветом предмета и цветом его изображения рождается своеобразное противоречие. Студент должен найти такие краски и создать из них путем многослойного наслоения такие цветовые отношения, чтобы взаимодействие красок на плоскости изображало единый цвет предмета в реальной среде. Задача, вполне аналогичная задаче, разрешающей другое противоречие: найти такие линейные средства, такие изменения взаимного наклона реально параллельных линий, такие изменения на рисунке, чтобы на листе создавалось впечатление реальной формы в реальном пространстве (линейная перспектива).

Задача студента анализировать изменение цветового строя предметов в присутствии сильной окутывающей их светотени. Расширять изобразительную функцию цвета, с усвоением законов природной связанности света и тени, а также с законом воздушной перспективы.

## II. Лессировочная техника письма

### 1. Натюрморт

На подготовительном этапе работы с натюрмортом студенту необходимо сделать с натуры эскизы небольшого размера для выбора лучшего композиционного решения учебного задания, т.е. выбрать линию горизонта (высокую, низкую), общее размещение группы предметов на картинной плоскости, цветовой строй будущей работы (таб.1). Далее, на выбранном формате, на весь лист мы рекомендуем сделать цветную подкладку самым светлым тоном от натюрморта. Бумагу в любом случае следует смочить, а далее в зависимости от задачи регулировать влажность ее поверхности. Например, для того, чтобы бумага дольше оставалась во влажной фланелью, а ту в свою очередь на оргстекло. Далее следует разместить все предметы кистью самым светлым тоном от натюрморта. Если студент предполагает владеть кистью также как карандашом, то кистью же, нейтральным цветом, уточняется рисунок, как всего натюрморта, так и легкий силуэт каждого предмета в отдельности. При необходимости линии и цветовые пятна смываются и исправляются. Кисть в отличие от карандаша и ластика не портит верхний проклеенный слой бумаги. Предварительный рисунок, по мнению многих ведущих акварелистов, толкает на робкое раскрашивание и стесняет в работе.

Одновременно с нанесением контура, следует заполнять крупные цветовые пятна, заранее определяясь, в холодном или теплом колорите будет выдержан весь лист. Накапливая локальный цвет предметов в натюрморте необходимо проследить их взаимосвязь в светотеневой и цветовой среде. На всех этапах работы от замысла до воплощения постоянно уточняется общая композиция. Если в первоначальном этапе работа может лежать на горизонтальной плоскости, то при ее завершении она ставится вертикально. При завершении работы важно больше смотреть на лист с расстояния, уточняя тональные отношения, добиваясь большей собранности за счет лессировки отдельных мест прозрачными красками и уже по сухому, уточнить детали формы, что приведет к цельности колористического единства.

### 2. Пейзаж

При работе над длительным пейзажем в технике лессировка также необходима работа над эскизом, где уточняется соотношение неба к земле и расположение крупных объектов, общий тон и цветовой строй пейзажа (таб. 2).

Чтобы упорядоченно вести работу, на начальном этапе в лессировочной технике акварелью, рекомендуется сделать цветовую подкладку, исходя из характеристики источника света. Некоторые школы такую подкладку называют подмалевком, некоторые грунтом (МАРХИ). Рисунок кистью наносится на подготовленный легкий охристый грунт пейзажа. В зависимости от количества планов (дальний, средний, ближний) может быть несколько покрытий грунта, но не более трех. Грунт слегка уплотняется на переднем плане. Этот прием, позволяет передовать воздушную и световую перспективу.

- Цвет грунта набирается из самых прозрачных не осадочных красок;
- Подкладка грунтом производится только по “сухому”.

Грунт уже на первой стадии задаст общий тоновой и световой строй работе. Например, когда пишут небо, часто делают теплую подкладку охрой под лазурный цвет неба и не забывают ее слоем последующего наложения краски в целях сохранения эффекта светоносности.

На стадии работы с полутонном, следует внимательно проследить, где именно свет начинает скользить, там и появляется полутон. При солнечном освещении объекта существуют три источника света: солнце, отраженный свет от неба и рефлекс. Днем без солнца при рассеянном свете неба – рефлекс приглушены, полутона едва заметны, при таком состоянии мы и называем цвета предметов локальными.

- Полутонном прорабатывается все, кроме прямо освещенных поверхностей, неба и сильных рефлексов. Нанося полутон, не следует стремиться приданию предметам формы. Полутонном следует выявлять наиболее ярко освещенные части и границу светотени. Этот прием придаст всему сюжету цельность.
- Поскольку полутон – это не свет, но еще и не тень, он холоднее, чем свет, но теплее, чем тень. Для холодного освещения – наоборот.
- Полутон – не отмывка, он не выявляет форму. Сила полутона ослабевает по мере удаления от переднего плана. Это происходит само собой, если имеется несколько слоев грунта.

Чтобы работа с натуры не превратилась в отмывку, в свободной манере, легко komponуя и изменяя по необходимости размер и местонахождения того или иного пятна, режиссировать цветовое решение пейзажа.

В несколько приемов, оставляя кое-где между красочными мазками цвет предыдущих слоев, т.к. способ нанесения краски тесно связан с впечатлением от нее, накопить предметные (локальные) цвета. Известно, что рыхлое или прозрачное нанесение краски меняет ощущение от одного и того же цвета, делая его плотным или светоносным. Последовательность работы как всегда осуществляется от светлого пятна к темному, а главное от больших масс к меньшим и, наконец, к деталям.

Свет теплый – тени холодные. Свет холодный – тени теплые. Знание такой закономерности поможет начинающим акварелистам, настроить глаз на определение разницы в цвете на этапе обучения живописи.

Рефлекс – это отраженный обратный свет. От теплого цвета – рефлекс – теплый, от холодного – рефлекс холодный. Рефлексы всегда располагаются в теневой зоне предмета, за исключением рефлекса от неба, который освещает рассеянным светом предмет сверху.

- Сильные рефлексы следует учесть уже на стадии полутона.
- При нанесении теней следует выявить световую составляющую рефлексов.
- Цвет рефлекса определяется цветом отражающей поверхности.

Еще раз уточним, что цвет по определению – это основной цвет предмета без учета освещения, рефлексов, цветовой и световой среды. Обусловленный цвет – цвет, полученный под влиянием световой среды. Одно не существует без другого. В реалистической живописи локальный цвет как цельное равномерное пятно практически всегда отсутствует. Он всегда в большей или меньшей степени обусловлен.

На завершающем этапе работы над пейзажем необходимо проработать характеризующие пейзаж особенности и обобщить цветовой строй картины в интересах целого.

Немаловажную роль в пейзажной живописи играет сохранение на протяжении всей работы первоначального ощущения от выбранного мотива, т.к. сложность поставленной задачи заставляет автора писать пейзаж в течение нескольких сеансов и выжидать повторения подобного состояния в природе.

### 3. Портрет

В работе над портретом человека необходимо провести серьезную подготовительную работу над рабочим эскизом, где тщательно проработать композицию будущего портрета (таб.3).

Соответственно учебной задаче портрет может быть закомпонирован на картинной плоскости погрудно, с руками или в рост. В рабочем эскизе также уточняются колористические особенности учебной постановки. Полезно сделать несколько эскизов с разных точек зрения и в разных цветовых диапазонах.

При большой подготовительной работе, когда в эскизах решены композиционные и колористические задачи, рисунок для портрета можно делать легкими карандашными линиями или при определенном опыте прямо кистью нейтральным тоном или перевести рисунок с предварительно сделанного картона, чтобы избежать повреждений верхнего слоя бумаги, которые не всегда украшают акварель, традиционно считающуюся изысканной техникой.

Далее, как в случае с натюрмортом или пейзажем, выполняется подмалевок или подкладка под большие формы, и набираются большие цветовые отношения портрета - лицо, масса волос, костюм и пр. Моделировка головы, выполняется по форме, от больших масс лба, щек к моделировке носа, подбородка, ушей и, наконец, глаз. Над парными формами, как- то глаза, скулы и пр. следует работать одновременно, держа эти пары в поле зрения вместе, такой прием

позволит избежать ошибок в построении ракурсов и не сбиться в сторону относительно средней линии головы.

Моделировка рук ведется от большой формы в виде “варежки” и лишь найдя пластику общего силуэта руки можно продолжать работать над жестом и в частности над группой пальцев и каждым в отдельности.

В завершающей стадии наступает очень ответственный - обобщающий этап работы, когда все частное необходимо вновь подчинить целому, т.е. обобщить. В итоге легчайшие многослойные прописи должны составить такие цветовые отношения, чтобы взаимодействие красок на плоскости зазвучало единым аккордом.

Портрет больше, чем любой другой жанр в изобразительном искусстве требует не только навыков в технике исполнения, но и прочувствованного отношения к модели, здесь гораздо труднее добиться эмоциональной выразительности, идущей от живого ощущения натуры, чем правильности ведения работы. Здесь важен переход от натуральных зарисовок, от репортажа к большим образным обобщениям. От правды факта к более глубокому пониманию красоты натуры и ее характера, от этюда к художественной завершенности, технической усложненности и мастерству.

Таблица 1

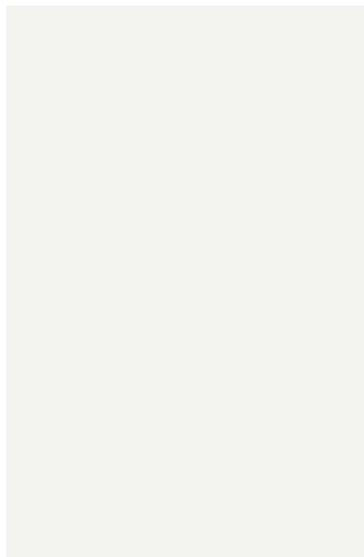


таблица 2

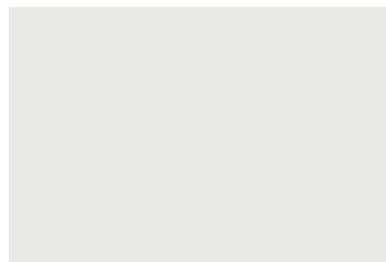
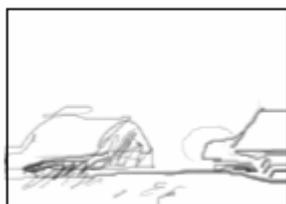


таблица 3



## Библиографический список

1. Волков Н.Н. Цвет в живописи. - М.: Искусство. 1985.
2. Кувинов Е.В. Акварель для архитектора. Пленэр. Графика. – М.: Издательство “Архитектура-С” 2003.- 56с.
3. Михайлов А.М. Искусство акварели. Изобразительное искусство. М.,1995.
4. Ревякин П.П. Техника акварельной живописи. - М.: Архитектура и строительство. 1959.
5. Ростовцев Н.Н. Игнатъев С.Е. Шорохов Е.В. Рисунок, живопись, композиция. - М.: Просвещение, 1981.
6. Руководство к рисованию акварелью или водяными красками: САНКТПЕТЕРБУРГ. В типографии Главного Штаба Его Императорского Величества по Военно-учебным заведениям..1857.
7. Таррамон Х.С. Фрескет Г. Как писать акварелью. Аврора. Санкт-Петербург. 1995.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

### ВВЕДЕНИЕ.

#### I. МНОГОСЛОЙНЫЕ ЛЕССИРОВКИ.

1. Связь лессировок с постепенностью свето-тени (clair-obscur), гармонией цветов, рефлексией предметов.

2. Связь лессировок с цветом его насыщенностью и эффектом смешения красок

3. Связь лессировок с колоритом, основанным на сочетании пятен локального цвета.

4. Лессировки в объединении масс локального цвета посредством светотени.

#### II. ЛЕССИРОВОЧНАЯ ТЕХНИКА ПИСЬМА.

1. Натюрморт.

2. Пейзаж.

3. Портрет.

#### III. БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК