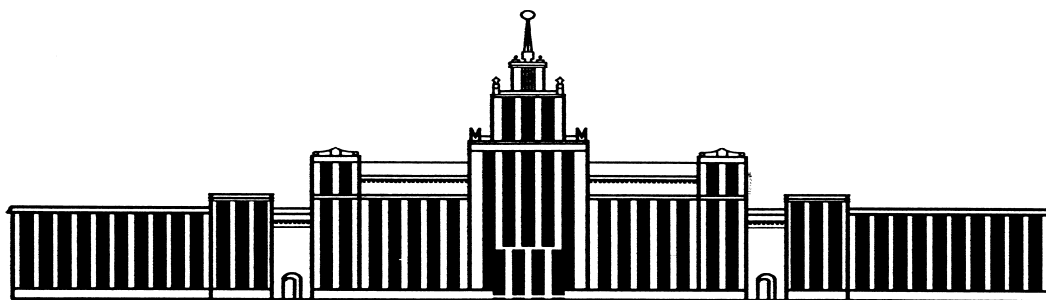

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**



ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Щ14.я7
С347

**Живопись.
Техническая акварель.**

Методические указания к практическим занятиям

**Челябинск
2011**

Министерство образования и науки Российской Федерации
Южно-Уральский государственный университет
Кафедра дизайна и изобразительных искусств

Щ14.я7

С347

ЖИВОПИСЬ. ТЕХНИЧЕСКАЯ АКВАРЕЛЬ.

Методические указания к практическим занятиям

Под редакцией к.п.н. Л.Б. Суриной

Челябинск
Издательский центр ЮУрГУ
2011

Одобрено

учебно-методической комиссией архитектурного факультета.

Рецензент:

Зав.кафедрой графики: доцент, к.т.н. Л.И. Хмарова

С347 **Живопись. Техническая акварель:** методические указания к практическим занятиям / составитель М.Ю. Сидоренко под ред. к.п.н. Л.Б. Суриной – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2011. – 27 с.

Целью методических указаний является оказание помощи студентам архитектурного факультета на практических занятиях живописи. Методические указания содержат теоретические знания, практические советы и рекомендации при выполнении семестровых заданий.

Методические указания предназначены для студентов 1, 2 курсов архитектурного факультета.

ББК Щ143(2).я7

Введение

Цель методических указаний заключается в том, чтобы ознакомить студентов с теоретическими и методическими основами техники акварельной живописи. Акварель — профессиональное и традиционное изобразительное средство архитектора. И остаётся им на протяжении многих столетий. Акварельная техника является наиболее совершенной для передачи живой архитектурной формы сооружения на чертеже. Акварельная живопись оживляет, одушевляет чертеж, дает полное представление об архитектурном облике сооружения, каким он должен быть в действительности.

Архитектор должен уметь прекрасно представлять в своем воображении и изображать в проекте любые замыслы и фантазии, чтобы со всей ответственностью, безошибочно выполнять заказы на любые здания и сооружения. С развитием индивидуального строительства требования к зодчему в отношении архитектурной графики значительно повышаются, не смотря на развитие компьютерной графики.

Чертежи архитектурных проектов должны давать полное понимание о правильном назначении, об экономичности, прочности и красоте будущей постройки. Поэтому чертежи должны быть ясными, понятными, выразительными, их графическое исполнение должно базироваться на высоких основах реалистического искусства.

Архитектурный проект — это портрет будущего сооружения. Он имеет свои особенности. Он одинаково точно должен воспроизводить размеры будущего сооружения и передавать его архитектурный образ.

В обучении архитектора среди графических дисциплин техника акварельной живописи имеет завершающее значение. При помощи акварельной живописи условный линейный чертеж превращается в реальный образ будущего строительства. Архитектурный чертеж — это особый вид художественного изображения, имеющий точный, тонкий и выразительный контур, живую светотень и колорит. Когда сооружение вычерчено в одних линиях, в нем трудно разобраться иногда даже специалисту. Но как только чертеж приобретает светотень, цвет, передает окружающую среду, он становится понятным, доступным широкому кругу людей, и чем выше изобразительное мастерство архитектора, тем проще, понятнее, живее становится чертеж.

Техника акварельной обработки чертежа может быть успешной лишь в том случае, если она опирается на реалистическую живопись, следует ее правилам и закономерностям.

Правда, архитектурная акварель имеет свою особую специфическую условность, некоторую обобщенность, лаконизм, деловую простоту, ясность, известную ограниченность палитры красок, но при всем этом она успешно выполняет свою задачу лишь тогда, когда исходит из позиций реалистической живописи. Простота и выразительность в чертеже достигаются развитием

высокого изобразительного мастерства, изучением всего культурного наследия в этой области, знанием лучших традиций мирового и отечественного искусства. Техника акварели в нашей архитектурной практике опирается на лучшие традиции классического искусства.

Наследие великих русских зодчих В. Баженова, М. Казакова, И. Старова, А. Воронихина, А. Захарова, А. Григорьева и других, чье архитектурное и графическое мастерство стояло впереди своего века, служит прекрасным образцом высокой изобразительной культуры чертежа, а их чертежи — прекрасным учебным пособием. (рис.1) Акварели мастеров русской живописи А. Иванова, Н. Соколова, К. Брюллова, А. Брюллова являются твердой опорой в нашем техническом совершенствовании. Архитектурно-графическая культура советских зодчих В. Щуко, И. Фомина, А. Таманяна, А. Щусева, И. Жолтовского и других мастеров лежит в основе нашей дисциплины.

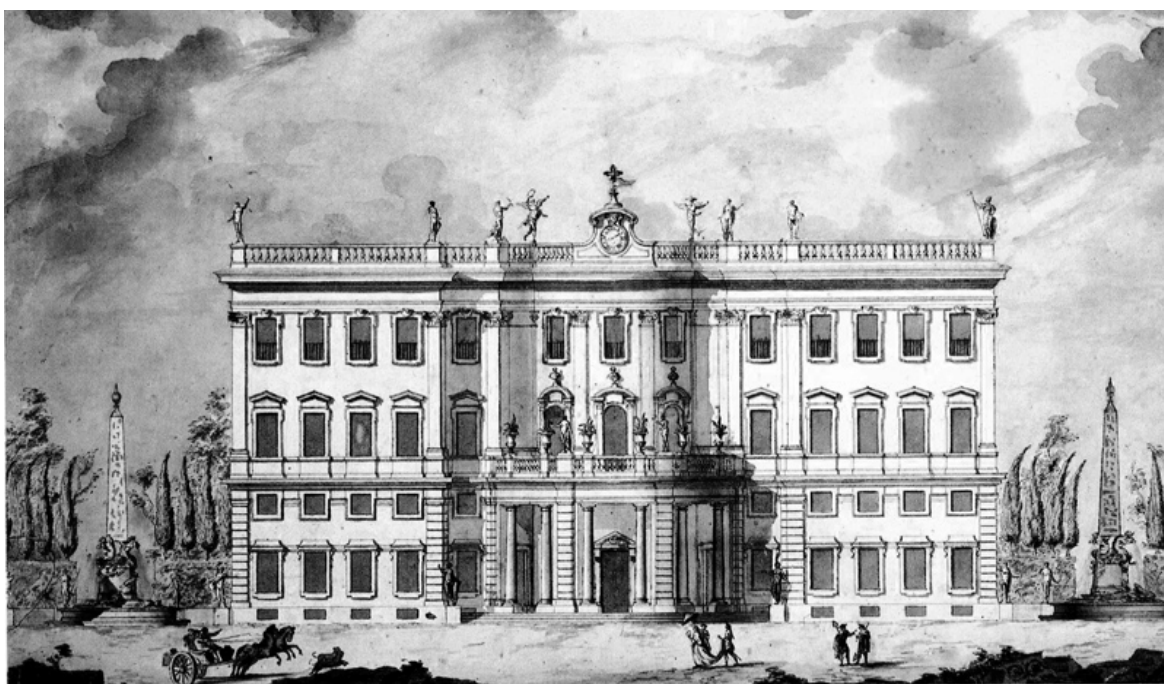


Рис. 1. Архитектурная отмывка 18 века

Архитектор, обращаясь к живописной разработке чертежа, прежде всего должен определить его назначение и избрать из всех многочисленных изобразительных приемов акварельной живописи такие, которые лучше других будут способствовать выразительности этого чертежа. Тогда будут правильно использованы совершенная изобразительная техника, большой арсенал средств, широкие возможности технических приемов, большая палитра красок, разнообразные возможности инструментов и материалов, в изучение и практике помогают эти методические указания.

Методические указания помогают правильно решить все возникающие вопросы при ведении работ в технической акварели.

Методические указания опираются на объемный труд П.П. Ревякина «Техника акварельной живописи».

Глава 1. Подготовительные этапы перед работой

1.1. Необходимые материалы и их свойства

Изобразительная работа начинается с подбора инструментов. От того как оборудовано рабочее место во многом зависит не только технический, но и творческий успех.

Бумагу необходимо натягивать на планшет, поэтому ее качество заранее проверяют.

Наиболее важным для акварельной живописи качеством бумаги является ее белизна. Прелесть акварельного красочного слоя — в его прозрачности, тонкости, легкости; чем тоньше красочный слой, тем больше света он пропускает к бумаге, а чем белее бумага, тем больше света отражается и тем значительнее просвечивается красочный слой. Забота о сохранении белизны и свежести бумаги должна быть важной задачей.

Вторым важным качеством бумаги является ее прочность, которая необходима прежде всего для того, чтобы сохранять способность бумаги отражать свет из-под красочного слоя.

Поверхность бумаги во время работы подвергается многим испытаниям. Во время нанесения рисунка прикладываются механические усилия; бумага испытывает, при длительной работе, неоднократное размачивание и высыхание, вследствие чего поверхность ее делается рыхлой, приобретает губчатое строение; в глубокие поры поврежденной поверхности проникает краска, бумага теряет свое свойство отражать свет и разрушается.

Для длительной работы, нужна прочная бумага, способная без ущерба для своей белизны выдержать нанесение рисунка и затем при многократном смачивании на протяжении всех стадий работы способная отражать наибольшее количество света.

Третьим, не менее важным, свойством бумаги является ее фактура. Она содействует равномерному нанесению красочного слоя и прочному сцеплению частиц краски с бумагой.

Благодаря зернистому строению фактурной бумаги частицы первого красочного слоя прочно схватываются с поверхностью бумаги. При нанесении последующих слоев краски на бумагу с зернистой фактурой первые красочные слои могут остаться совершенно не затронутыми и живописные качества слоев будут высокими. В противном случае он будет производить впечатление грязного, непрозрачного и глухого тона. Особенно неприятно это выглядит на гладкой бумаге; от нанесения последующих слоев первые, размокая под ними, смазываются кистью, появляются размытые места и места грязных сгустков, и вся работа производит впечатление неумелой.

Различная фактура бумаги влияет на цветовые качества красочного слоя. Современная бумага по своей фактуре имеет большое количество сортов: от гладкого до крупнозернистого. Выбор фактуры бумаги зависит от характера

изображаемого. Мелкое зерно более подходит для изображений мелкого масштаба, для изображения предметов воздушных, нежных и мягких. Когда основное в изображении — передний план, грубые, фактурные и сильно освещенные формы, то используют крупнофактурную бумагу.

Предназначение планшета в том, что он должен держать бумагу и оберегать ее от повреждений. Планшет состоит из деревянной обвязки с фанерной филенкой, на которую бумага натягивается в сыром виде и укрепляется при помощи кнопок. Деревянная обвязка дает возможность легко вкалывать и извлекать кнопки.

Натягивать планшет нужно аккуратно заранее проверенной бумагой и не повредив ее. Если бумагу нужно укрепить на подрамнике надолго, то кнопки лучше продублировать клеем и дополнительно кнопками по углам.

Бумагу нужно смачивать с двух сторон, что дает равномерное увеличение ее при размачивании и медленное, равномерное уменьшение при высыхании. Намоченная с двух сторон бумага сохнет медленно, клей схватывается до того момента, когда бумага начинает подсыхать и тянуть. Клей лучше ПВА, ни когда силикатный. При смачивании бумаги сначала влажной мягкой губкой, без избытка воды и без усилия, протирается внутренняя сторона так, чтобы не замочить краев, предназначенных для клея. Затем бумага переворачивается и ее внешняя сторона смачивается полностью вместе с краями. Если бумага прикрепляется на кнопках, то тогда она смачивается целиком с двух сторон.

Прикрепляя влажную бумагу к планшету, нужно так направлять растягивающие усилия, чтобы сначала бумага натянулась между серединами длинных сторон, потом между серединами коротких, затем в углах по одной диагонали, потом по другой. Промежуточные точки натягиваются в последнюю очередь, равномерно и не очень сильно. Усилие рук при натягивании контролируйте, иначе можно содрать верхний слой мокрой бумаги или порвать совсем.

Сушат планшет в горизонтальном положении вдали от обогревательных приборов и сквозняков. Натянутый планшет должен выглядеть ровно, без морщин, волн и разрывов. Если присутствуют небольшие волны, планшет можно еще раз равномерно намочить и просушить.

О технической роли планшета, следует сказать про его наклон при работе. Наклон имеет определенный технический смысл. Во-первых, наклонно стоящее изображение хорошо видно на расстоянии. Во-вторых, наклон отражается на качестве красочного слоя. Наклонное положение планшета помогает стекать воде в одном направлении (сверху вниз). Наклонный сток воды дает более прозрачный красочный слой. В тех случаях, когда нужно добиться наибольшей легкости и прозрачности при изображении теней, задних планов, прозрачных предметов и т. д., планшет должен иметь почти вертикальное положение.

Иногда может возникнуть необходимость и в его горизонтальном положении. Например, во время изображения передних планов каменной

кладки, фактурных драпировок, чугунного литья, штукатурки и др. Места, где необходимо максимально выразить фактуру каменной стены, можно делать на горизонтальном подрамнике. Краска задерживается в порах между зернами бумаги, тяжелые крупинки корпусной краски оседают тут же, не стекая. По сырому можно добавлять дополнительные оттенки и краски, которые засыхая в горизонтальном положении дают максимально корпусную фактуру, доступную акварельной технике.

Важными техническими свойствами всяких красок являются их структура, прозрачность, светлота, насыщенность и долговечность. Все краски состоят из красочного и связующего вещества. Красочное вещество красок — акварельных, масляных, темперы и др.— одно и то же; различие видов краски определяется различным происхождением и составом связующего вещества, которое выполняет конструктивную работу связи частиц краски между собой и картинной плоскостью. Связующее вещество определяет основные технические свойства красок и влияет на приемы и способы их применения в живописи. Цвет краски определяется цветовым тоном, светлотой и насыщенностью.

Цветовым тоном называют такую характеристику краски, которая может быть объективно выражена длиной световых волн. Краски различного цвета не вполне одинаковы по своим техническим свойствам из-за различия структуры их красочного вещества; существуют краски крупнозернистые и мелкозернистые.

В акварели одни краски (мелкозернистые) полностью растворяются в воде и покрывают бумагу тонкой пленкой, другие (крупнозернистые) в воде находятся во взвешенном состоянии и покрывают бумагу слоем мелких крупинок. Их смесь неоднородна и при нанесении не может дать ровного тона.

Соединение разнородных красок возможно в том случае, когда работа делается сразу, без повторных покрытий, или когда нужно дать разнообразные цветовые переходы. При повторном нанесении смеси следует быть очень осторожным. Тонкие краски соединяются с бумагой прочно. Грубые размокая, снимаются кистью. В результате получается грязь. Если работа ведется в течение длительного времени и сложный цвет постепенно доводится до нужной силы, то, чтобы избежать грязи, необходимо начинать с более тонких красок, которые прочно соединяются с бумагой и не размываются последующими красками.

Завершать работу нужно крупнозернистыми, которые не допускают последующих покрытий.

Примером неуместного применения крупнозернистых красок может служить изображение большой и глубокой тени например в арке. За один раз сделать ее нельзя. Можно, конечно, добиться известного тонового отношения к освещенной стене, но сама плоскость тени, взятая в полную силу зернистыми красками, всегда будет иметь заметную фактуру и производить впечатление скорее заслонки, чем глубокого проема. Тонкие

краски хорошо передают далекие воздушные планы, тени, гладкие полированные предметы, металлы, стекло, шелк, полированную мебель, фарфор. Крупнозернистые краски, наоборот, хорошо передают передние планы, освещенные места, предметы с грубой фактурой (камни, глиняные вазы, бархат и т. д.)

При использовании различной структурности красок нельзя игнорировать последовательность их нанесения в целях избежания грязи и сохранения наибольшей прозрачности красочного слоя. Крупнозернистые краски — мало прозрачны; тонкие обладают значительной прозрачностью. Прозрачные (лессировочные) краски просвечивают, под ними хорошо чувствуется светлое основание; малопрозрачные краски просвечивают плохо. Они скрывают свое основание и называются кроющими, или корпусными. Цвет прозрачных красок заметен больше всего тогда, когда они видны на просвет и когда свет сильно отражается основанием. Если, например, прозрачной изумрудно-зеленой краской покрыть белую бумагу, цвет будет хорошо заметен; на черной — почти исчезает. Если взять кроющую краску — желтый крон, то цвет краски будет виден и на белой, и на черной бумаге.

Кроющие (крупнозернистые) краски, как уже говорилось, хорошо воспроизводят освещенные части предметов, а прозрачные (тонкие) краски хорошо передают тени. К наиболее кроющим краскам относятся желтый крон, некоторые охры, сурик, зеленая хромовая, кобальт, ультрамарин и др.; к наиболее прозрачным краскам — сажа, крапак, изумрудная зелень и др.

Корпусные характеризуются крупнозернистой структурой и укрывистостью. Они придают цвету фактуру, плотность и некоторую белесость. Эти краски эффективны в освещенных местах и на передних планах, где нужно передать сильный свет, грубую фактуру, простой цвет, тяжелый тон.

Одним из наиболее важных технических свойств красок является их светлота. Светлые краски среди других, хорошо заметных на расстоянии, хорошо передают выступающий рельеф, особенно на темном фоне. Таким свойством отличаются желтая, оранжевая, желто-зеленая и светло-красная краски. Напротив, черные, фиолетовые, темно-красные, синие краски теряются из вида. На светлом фоне можно наблюдать обратную картину.

Заметные, броские цвета важны в изобразительной работе архитектора. Памятники русской архитектуры, например, стоящие на больших просторах, всегда имеют белую, желтую, иногда золотую, оранжевую и светло-красную окраску.

Насыщенностью краски называют степень ее наполнения определенным цветом. Изучая насыщенность красок, следует, однако, присматриваться к сопутствующим свойствам различных по насыщенности и цвету красок. Эти сопутствующие свойства в некоторых работах приобретают большое значение. При смешивании красок следует иметь в виду их цвет, насыщенность и фактуру. В характеристику цвета и живописи, помимо

цветового тона, входят такие свойства красок, как фактура, прозрачность, насыщенность, светлота. Все эти свойства обуславливают сложное построение красочного слоя картины и создают у зрителя бесконечное разнообразие цветовых ощущений.

Фактурные краски придают цвету большую осязаемость, предметность, материальную прочность, убедительность. Тонкие краски придают цвету воздушность, нежность, сочность.

При смешивании красок следует принимать во внимание также и интенсивность цветового пигмента. Одни краски имеют интенсивное красочное вещество, они являются «сильными красками» на палитре, их достаточно добавить в красочную смесь в незначительном количестве, чтобы эта смесь приобрела оттенок добавляемой краски. Другие в большом количестве, чтобы в заметной мере повлиять на ее цветовой тон.

При смешивании красок следует также считаться с их фактурой. Красочная смесь, состоящая из разнофактурных красок, дает недостаточно прозрачный красочный слой. Для корпусного письма желательно соединять крупнозернистые краски, для лессировочного — хорошо растворимые в воде.

Карандаш в акварели выступает в качестве вспомогательного материала.

В работе необходим набор простых карандашей с графитом разной твердости. Твердый графит дает тонкую, светло-серебристую и непрерывную линию. Там, где нужно нанести точную и тонкую границу или детально прорисовать освещенную деталь, не загрязняя бумаги, следует взять твердый графит. Мягкий графит дает широкую, прерывистую, зернистую и темную линию. Для нанесения контура корпусных, или собственных, теней, где свет падает касательно и обнаруживает фактуру поверхности, уместно применять мягкий графит, легко касаясь фактуры бумаги карандашом.

Цветные карандаши на восковом связующем используют редко. Они дают такой изобразительный эффект в освещенных частях формы, какого ничем другим добиться нельзя.

Техника применения восковых карандашей основана на том, что мокрая краска не ложится на карандашные штрихи, а скатывается с них и соединяется с бумагой на том месте, где ее не коснулся восковой карандаш. Наметив блики, можно большой кистью смело наносить полутона, не заботясь об оставлении сухих белых бликов.

Тушь — прекрасный изобразительный материал. Она замечательна своей тонкостью и прозрачностью, глубиной теней и темных тонов и чрезвычайно подходит к архитектурному чертежу.

В соединении с акварелью тушь по большей части употребляется для предварительной светотеневой моделировки архитектурных форм. Предварительная тушевка затем покрывается акварельной краской. Такой способ облегчает обработку чертежа, расчлняя ее на две стадии — на стадию бесцветной светотеневой моделировки и на стадию цветовой лессировки. В опытных руках этот прием дает хороший результат. Но очень

часто работа принимает мрачный, безжизненный, схематический характер, ибо акварельная краска ложится не на белую, а на серую бумагу, а потому выглядит тускло.

Применение всех остальных дополнительных материалов, употребляемых в акварели, должно быть строго рассчитано. Они должны применяться с определенным техническим назначением; тогда они эффективны.

Кисть имеет, решающее значение и успех в большой мере зависит от ее качества и от того, насколько хорошо студент знает и чувствует возможности этого инструмента. При простоте конструкции она представляет собой идеальный инструмент для живописи.

Качество кистей можно проверить при покупке, в первую очередь из кисти не должен вытягиваться волос и он должен быть упругим при любой толщине кисти, во-вторых головная часть крепко, без колебаний прикреплена к деревянной ручке.

На практике часто встречаются студенты, которые игнорируют количество и технические возможности кистей.

Акварельная кисть в приподнятом положении черенка вбирает краску, а в опущенном — отдает ее. Когда акварелью покрывают участок бумаги, вначале держат кисть опущенной, чтобы краска вытекла на поверхность бумаги. При окончании покрытия нужно изменить положение кисти так, чтобы конец ее оказался приподнятым и избыток краски у нижнего края закрашенного места вернулся обратно в кисть. При неумелом обращении с кистью работа изобилует излишними скоплениями воды, краски медленно сохнут, стекают произвольно, растекаются, уродуют форму и образуют грязные сгустки, которые придают работе пестроту и жесткость.

При работе кистью важно научиться чувствовать объем воды, находящейся в ней, так как он должен соответствовать площади мазка. Устранение лишней краски особенно необходимо в тех случаях, когда требуется по сырому соединить одно пятно с другим, не нарушая намеченных очертаний. В противном случае изображаемая форма нарушится.

Кисть может держать в себе краску однородного и разнородного раствора как по цвету, так и по силе тона. Если нужно положить краску прозрачно, то раствор краски должен быть совершенно однородным; для этого краску тщательно размешивают на палитре или пробной бумаге. Если же краску взять на кисть плохо размешанной, то на конце кисти образуется сгусток, а у корешка остается чистая вода. Необходимо научиться равномерно покрывать большие плоскости одним тоном.

В архитектурном проектировании часто бывает необходимо равномерно нанести фон, покрыть большую легкую тень и т. п. У начинающих большая площадь не получается ровно. Это происходит оттого, что краска наносится горизонтальными мазками. Если краска не совсем прозрачна, плоскость получается полосатой.

Работа кистью способствует восприятию предмета в целом и дает сразу почувствовать его общую форму. Но рисунок кистью труднее исправить, чем

рисунок карандашом; это приучает до прикосновения к бумаге строго проверять собственное представление о предмете, требует от рисующего сосредоточенности, дисциплины, выдержки и во многом способствует развитию технического предвидения. Работа кистью требует соблюдать правило «семь раз отмерить и один раз отрезать».

Набор кистей значительно увеличивает технический диапазон акварелиста. Необходимо иметь тонкие, острые кисти для миниатюрных деталей, а также и широкие для больших фоновых поверхностей. Нужно иметь мягкие кисти для легких лессировок и щетину для грубых корпусных фактурных мазков, а также кисти плоские и круглые. Привычка работать одной кистью приводит к однообразной технике и бесконечному промыванию кисти в воде. Набор из десятка разнообразных кистей во многом будет содействовать целеобразной, живой технике акварельной отмывки.

Палитра служит важным инструментом художника. На ней подбираются краски, смешиваются и подбираются искомые тона, на ней в продолжение всей работы хранятся заготовленные краски. Чтобы отвечать своему назначению, палитра для акварели, во-первых, должна быть белой и непрозрачной. Белизна палитры, как и белизна бумаги, нужна для того, чтобы видеть краску на просвет, видеть ее такой, какой она будет выглядеть на бумаге.

Банки нужны разных размеров 2–3 штуки. Крупная (0,5–1 литр) для промывки кистей, мелкие для разведения и хранения красочных растворов. Удобна банка прозрачная, стеклянная, такая банка позволяет видеть степень загрязнения воды.

При работе акварелью всегда необходима губка.

Губка предназначена для смачивания бумаги перед натяжкой ее на подрамник, а также для увлажнения бумаги в начале работы, чтобы краски ложились легко, с мягкими очертаниями мазков. Предназначается она также для осушения кистей, когда на кисти может оказаться много лишней воды или краски. Мокрую кисть иногда стряхивают на пол или, что еще хуже, берут в рот. Наиболее правильно удалять лишнюю воду прикосновением к губке. Так, не делая лишних движений, можно снять необходимое количество воды или краски, поправить конец кисти, не отвлекаясь от работы.

Губка нужна также для того, чтобы подобрать случайно текущую краску, которая может испортить все изображение. Губкой смачивают неудачные места для их исправления. Губка нужна для того, чтобы по окончании работы отмыть палитру. За неимением губки, её можно заменить чистой полотняной тряпкой или ватой.

Мольберт для акварельной живописи делается особой конструкции. Кроме всех остальных требований, которые предъявляются ко всем мольбертам, он должен давать возможность ставить подрамник под разными наклонами, начиная от горизонтального и кончая почти вертикальным

положением. Можно использовать чертежные столы, кульманы и в худшем варианте обычный стол со стопкой книг для подкладывания под подрамник, регулируя угол наклона.

Канцелярский нож или обычные лезвия бритвы снимают краску с бумаги. Это бывает необходимо в освещенных местах. Острым и тонким концом ножа, не нарушая поверхности бумаги, можно получить светлый блик. Всем лезвием ножа хорошо снимать краску с зернистой бумаги, обнаруживая этим структуру зерна и придавая красочному слою необходимую фактуру изображаемого материала с последующей обработкой кистью. Работа ножом требует большой осторожности и ограничения.

В мастерской необходимо оборудовать специальный стол или тумбу для палитры, кистей, воды, бумаги, красок и других инструментов. Хорошо оборудованное рабочее место освобождает от нервной суматохи, от поисков нужных инструментов и материалов, способствует спокойной и сосредоточенной работе. Ответственная работа требует непрерывных отходов, просмотров со стороны, поэтому стул как таковой не нужен, лишь только для того, чтобы нанести мелкую деталь и не держать в это время руку на весу.

Продуманный подбор материалов и инструментов — начало успешной работы.

1.2. Эскизирование. Колорит

Многие студенты ленятся и пренебрегают работой с эскизами. Время, потраченное на эскизы не надо жалеть, оно окупится грамотной работой (рис. 2).



Рис. 2. Эскизы. Поиск выразительной композиции и колорита

Цель эскиза – поиск правильного колористического и композиционного решения всего планшета.

Продуманный заранее эскиз дает уверенность в работе от этапа к этапу. Перед глазами всегда есть конечный результат в виде эскиза, к которому необходимо стремиться технически.

Основные задачи эскиза – определение или уточнение композиции. В эскизе намечаются большие тонально-цветовые отношения теплых и холодных, насыщенных и слабонасыщенных, светлых и темных цветов; на предметах обозначаются падающие тени и большой свет; определяется разница в цвете и тоне по планам; запечатлевается в целом эмоциональный настрой работы и колорит.

Количество эскизов должно варьироваться от 2 до 5 штук, чтобы выбор наилучшего варианта был убедительным и бесспорным. Размер эскиза не превышает формата А5. Здесь намечается и ведется поиск структурно-пластического решения композиции, расположения и взаимосвязи больших масс предметов, их величины в избранном формате (рис. 3).

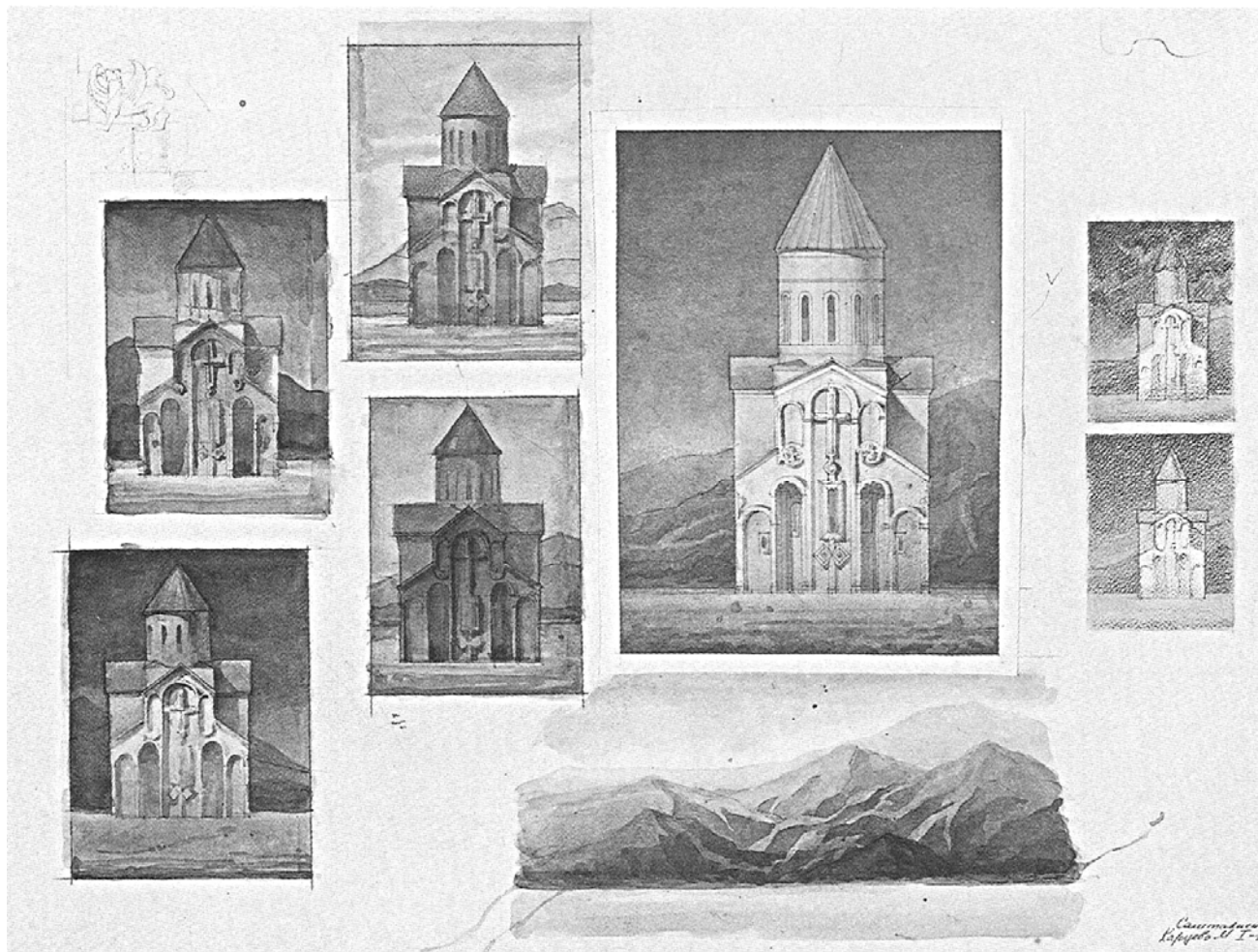


Рис. 3. Эскизы. Поиск выразительной композиции и колорита

Композиция листа не должна восприниматься как единственное возможное решение. В течение всего процесса архитектурной отмывки вы можете многократно обращаться к эскизу, внося и пробуя коррективы, для решения

сложных моментов при детализации, обобщении или форс мажорных ситуациях, не говоря о том, что он всегда должен быть перед вашими глазами.

Без эскиза сама работа может в конце процесса превратиться в грязный и замученный набросок.

Свежесть впечатления, представление о цветовом эмоциональном строе работы надо обязательно фиксировать в эскизах.

Колоритом называется цветовой облик наблюдаемых предметов или явлений, зависимый от световой среды, от локального цвета предметов и от чувствительности зрения при данной освещенности, а так же совокупность красок, передающая живописное состояние или цветовой облик предмета или явления называется колоритом. Он отражает цвета реального мира и способствует выявлению идейного содержания изображения. Он имеет объективно измеряемую физическую и исторически сложившуюся эстетическую характеристику и определяется рядом факторов.

Во-первых, прямым и отраженным светом, создающим общий тон изображения и окраску светотени предметов.

Во-вторых, степенью прозрачности предметов и воздушной среды, определяющей их собственный и обусловленный цвет.

В-третьих, свойством зрения, воспринимающего вместе с изменением освещенности и характерные изменения очертаний, цвета и ступеней светлоты.

В-четвертых, мировоззрением художника, уровнем научных и образных представлений о предмете, творческой практикой, ее направлением, тенденцией.

Колорит вместе с композицией и рисунком является неотъемлемым и специфическим элементом живописного произведения.

Такие приемы, которые позволяют наиболее правдиво характеризовать живописное состояние предмета, являются самыми ценными в живописной технике. Правильная характеристика состояния заключается в выделении наиболее характерных, ведущих черт колорита, в их закономерной связи с второстепенными, сопутствующими чертами, в правильном соподчинении, в исключении малозначительных.

Полное представление о закономерностях живописного состояния в натуре позволяет свободно и правильно оперировать красочным обликом картины, проекты, панорамы для установления типичного колорита. Руководящим положением при этом будет художественный замысел, определяющий живописную тему изображения.

Живописная тема — это тот основной колористический мотив, с помощью которого художник создает правдивую картину живописного состояния изображаемого. Если, например, нужно придать картине спокойный, эпический характер, то ведущей живописной темой следует сделать сильное и ровное освещение каким-либо одним большим первоисточником света. Однородный, широко разлитый свет и одноцветная светотень обычно оставляют впечатление спокойной обстановки, придают изображению монотонный, сдержанный, строгий, эпический и монументальный характер. Если, наоборот, нужно добиться живого или драматического характера картины, то ведущей живописной темой

должна быть окружающая среда отраженного света с разнообразной световой обстановкой, с преобладанием затененных мест, освещенных разнообразными рефлексам, с чертами местного колорита.

Многоцветная светотень в картине чаще всего создает впечатление оживленной и даже праздничной обстановки; такая светотень возбуждает радостные чувства и мысли, придает изображению жизнерадостный характер, создает живое ощущение многоцветного, солнечного света. Если же художник пишет картину с тяжелым, трагическим содержанием, то ведущей живописной темой может быть темный, серый, холодный колорит со слабым пасмурным освещением. Очевидно, что бесконечные цветовые характеристики могут возникать в силу указанных четырех основных условий, влияющих на живописное состояние видимого и изображаемого.

Знание этих условий поможет студенту-архитектору разобраться в самой сложной живописной обстановке и выявить типичные черты колорита.

Глава 2. Этапы технической акварели в архитектуре

2.1. Чертеж

Работу на листе начинают с нанесения контура. Бумага при этом должна быть хорошо натянута, как оговаривалось выше. Для вычерчивания используйте карандаши средней твердости «Т», «ТМ», так как мягкие карандаши дают грязь и нечеткость, а твердые карандаши оставляют желобки на бумаге, в которых застаивается акварель. Как можно реже используйте резинку. Переносите сложные решения сомнительных моментов на эскиз.

При сложном контуре необходимо вводить стадию подготовительного рисунка. Его готовят на отдельной бумаге настолько, чтобы осталось только перевести его на свежий лист и приступить к нанесению красок. Имея хорошо продуманный подготовительный рисунок, осторожно перенося его на бумагу, вы сберегаете первостепенное качество бумаги — способность отражать свет.

В поисках контура, многочисленных исправлениях, длительном рисовании или расчерчивании свежий лист бумаги превращают в грязный. Бумага темнеет и поверхность ее разрушается. При таком обращении с бумагой надеяться на успех в акварели не приходится. Если в силу недостаточной опытности ваш лист бумаги почему-либо стал грязен, то возвращать ему чистоту нужно осторожно, не скобля и не злоупотребляя резинкой. Лучший способ очищения бумаги — это промывание. Для этого нужно в чистой воде развести немного мыла до состояния молока и мягкой кистью без нажима промыть всю бумагу с рисунком, а затем прополоскать свежей и чистой водой под струей воды. После такой своеобразной «стирки» бумаге возвращается чистота, белизна и хорошая восприимчивость красок.

Техника акварельной отмывки предполагает многократные заливки акварелью, при этом процессе графитный карандаш смывается и, следовательно, теряются контуры чертежа, поэтому в начале работы чертеж обводят разбавленной тушью (рис. 4). Тушь разбавляют водой до цвета карандаша, т.е. серого. Разведенная тушь уже не растекается.



Рис. 4. Контуры чертежа

Начинать обводку следует с кривых линий. Антураж и стофаж тушью обводить не рекомендуется, если только не предусмотрено специального графического решения заранее.

По окончании обводки чертежа приступают к построению теней. Основные сведения о построении собственных и падающих теней известны из пройденных разделов начертательной геометрии и учебного рисунка. Способов построения теней множество. Они должны тщательно продумываться и проверяться на эскизах. По окончании работы над чертежом приступают к цветовой подготовке.

2.2. Цветовая подготовка

Цветовая подготовка в изображении проектируемого здания имеет существенное значение для выражения архитектурного образа. Существуют приемы общей и частичной цветовой подготовки.

Общая цветовая подготовка возникает в силу необходимости передать прямой свет первоисточника, доминирующий в световой среде и создающий общий колорит видимой природы с ее характерной окраской и светотенью. Частичная

цветовая подготовка возникает при рассеянном свете, необходимо показать особенности и многообразие собственного цвета предметов, который потом связывается общим колоритом деталей в тенях и дальних планах.

Цвет общей подготовки выбирают на основании определенного и характерного состояния освещенности в природе. В работе с натуры цвет общей подготовки зависит от непосредственно воспринимаемого колорита, а в работе по воображению он должен определяться задуманным колоритом, исходя из общего замысла.

Солнечный свет в течении дня последовательно изменяет свою окраску: утром он отличается розовыми, светло-оранжевыми и желтыми красками, днем достигает ослепительной белизны либо имеет светлый золотистый оттенок, вечером приобретает насыщенно желтые, оранжевые и красные тона, поэтому к передаче общего колорита, следует внимательно отнестись к первому красочному слою, который дает определенный тон всему изображению и в дальнейшем определяет правильность живописной работы. Подготовленная таким образом бумага сразу должна правильно характеризовать состояние будущего изображения, чтобы по первому красочному слою можно было определить его колорит.

В облачный пасмурный день окружающие нас предметы освещены рассеянным белым светом. Поэтому все, что изображается в его колорите, выполняется просто на белой бумаге. В сумерках все окружающее освещено голубым светом сумеречного неба. Цветная подготовка бумаги для сумеречного освещения может быть исполнена голубыми красками.

Подготовка должна строго соответствовать тому колориту освещения, при котором художественный образ сооружения раскрывается наиболее полно. Так, например, детский сад, ясли, школу естественно представить в ярком утреннем освещении. Интерьеры театра логично изобразить не в тот момент, когда в полумраке происходит подготовка к спектаклю, а тогда, когда зал торжественно освещен полным светом всех люстр. Изображение лыжной базы можно представить в серебристом колорите зимнего пасмурного неба, когда наиболее удобны лыжные походы; интерьер туристской базы можно осветить пламенем печи или камина; ярким солнцем — светлый жилой дом и т. д.

Цветовая подготовка в акварели целесообразна лишь в теплых оттенках. Холодные тона цветовой подготовки будут заметны лишь там, где они останутся непокрытыми, как, например, в освещенных местах при изображении белых предметов в лунном и сумеречном свете. Теплый тон хорошо чувствуется в процессе работы и сохраняется в законченной работе.

Чертеж не должен напоминать картину станковой живописи, но он должен строго сообразно с архитектурной темой, с тактом и большим вкусом передавать архитектурный образ.

Частичная цветовая подготовка используется при необходимости передачи собственного цвета предметов, ярко выступающего при рассеянном свете, а так же при передаче характерной фактуры материалов, особой интенсивности окраски, прозрачности предметов и т. д.

Частичная подготовка передает видимые соотношения цветов изображаемых предметов по их светлоте, цветовому тону и насыщенности, но, не придавая вначале изображаемым предметам трехмерной формы, помогает сравнить намеченные общим тоном изображения предметов с натурой, уточнить цвет, исправить ошибки до тех пор, пока не будут совершенно точно установлены цветовые отношения. После этого работу можно доделывать смелее: наносить полутона и тени, которые связывают единым колоритом окружающей среды все цвета частичной подготовки.

Частичная подготовка целесообразна также по техническим соображениям, когда на палитре искомый цвет не может быть получен в результате смешения красок. Тогда приходится идти на сложное построение красочного слоя, рассчитанного на суммарное впечатление от прозрачных красок, наложенных в определенной последовательности. На этой стадии работа имеет незаконченный вид. Так, например, при передаче фактуры дерева или камня приходится делать сложную подготовку, которая в процессе работы может быть непонятна. Но в конце работы изображение приводится к определенному колористическому обобщению и художественной выразительности.

При изображении золота, бронзы, шелка, бархата, т. е. предметов, у которых блики яркие и насыщены по цвету, не всегда удастся получить должный эффект без предварительной цветовой подготовки; изображения этих предметов получаются белесоватыми и не передают характерного блеска материала. В этом случае приходится идти на то, чтобы всю поверхность, отведенную под изображение предмета, покрыть насыщенным цветом блика, затем, не трогая собственно блика, гасить полутона и тени.

В изображении глубоких и темных теней нельзя добиться нужного изобразительного эффекта однократным внесением густо смешанной краски, так как в этом случае тень получается хоть и темной, но не глубокой, глухой и непрозрачной. Во избежание этого также делают многослойную цветовую подготовку сильными по цвету и прозрачными по структуре красками.

При передаче простых по краскам предметов можно начинать с более простых и ясных мест. Но когда в изображении есть места трудоемкие по технике и при этом значительные по занимаемому положению, то правильнее сначала сделать эти места и к ним уже относить все остальное.

Техника цветовой подготовки помогает добиваться интересных изобразительных эффектов. Этот прием многослойной живописи в некоторых изображениях не может быть заменен ни чем другим.

Многослойная подготовка дает сложный и богатый, глубокий и насыщенный цвет. Но она требует умения предвидеть, задумать и последовательно осуществлять живописного построение светотени и всего красочного слоя еще на стадии эскиза.

После цветовой подготовки работа должна напоминать гризайль в цвете, выбранном в зависимости от колорита (охра, желтая, розовая, голубая и т.д.).

2.3. Методика архитектурной отмывки. Моделировка

Отмывка продолжается соответственно выбранному отношению «архитектура-фон», т.е. отделяют фон от изображения архитектурной среды цветовыми светлыми тонами.

По законам воздушной перспективы ближние планы прорабатывают светлыми и теплыми оттенками цвета, а дальние становятся более темными и холодными. Под планами понимаются разноудаленные относительно зрителя поверхности. Проявлять планы нужно осторожно светлым раствором, проработку и прорисовку оставляют до последней стадии детализации.

Правильная передача светотени — важнейшее условие хорошей архитектурной отмывки. Светотень передает объем, фактуру материала, колорит предмета и окружающей его среды.

При передаче светотени важно также предварительно установить, какой свет наибольшего источника — прямой или рассеянный, так как в том или другом случае прием изображения светотени будет различным.

В солнечный день трем ступеням светлоты последовательно соответствуют следующие источники света:

- 1) прямой солнечный свет, дающий светло-желтые блики сильной освещенности;
- 2) свет голубого неба, вызывающий голубые полутона, собственные и падающие тени средней освещенности;
- 3) различные по цвету наземные предметы, дающие разноцветные рефлексы слабой освещенности (рис.5).

В пасмурный день ступеням светлоты последовательно соответствуют следующие источники света:

- 1) белый рассеянный свет пасмурного неба, дающий на белых предметах чисто белые либо чуть голубоватые блики средней освещенности, а на цветных предметах при этом выступают собственные цвета;
- 2) слабый свет окружающей среды, придает мягким полутонам и теням серебристый оттенок;
- 3) более слабые рефлексы от земли и наземных предметов, по большей части теплой окраски и в контраст к общему голубовато-серебристому колориту золотисто-коричневый оттенок (рис. 6).

В освещенном дневным светом интерьере, ступеням светлоты соответствуют следующие источники света:

- 1) голубовато-белый свет от неба, дающий яркие голубоватые блики на полированных предметах и яркие собственные цвета на фактурных;
- 2) отраженный свет от стен, дающий полутона, собственные и падающие тени по большей части теплого оттенка;
- 3) рефлексы от близко расположенных предметов соответствующей окраски.



Рис. 5. Солнечный день

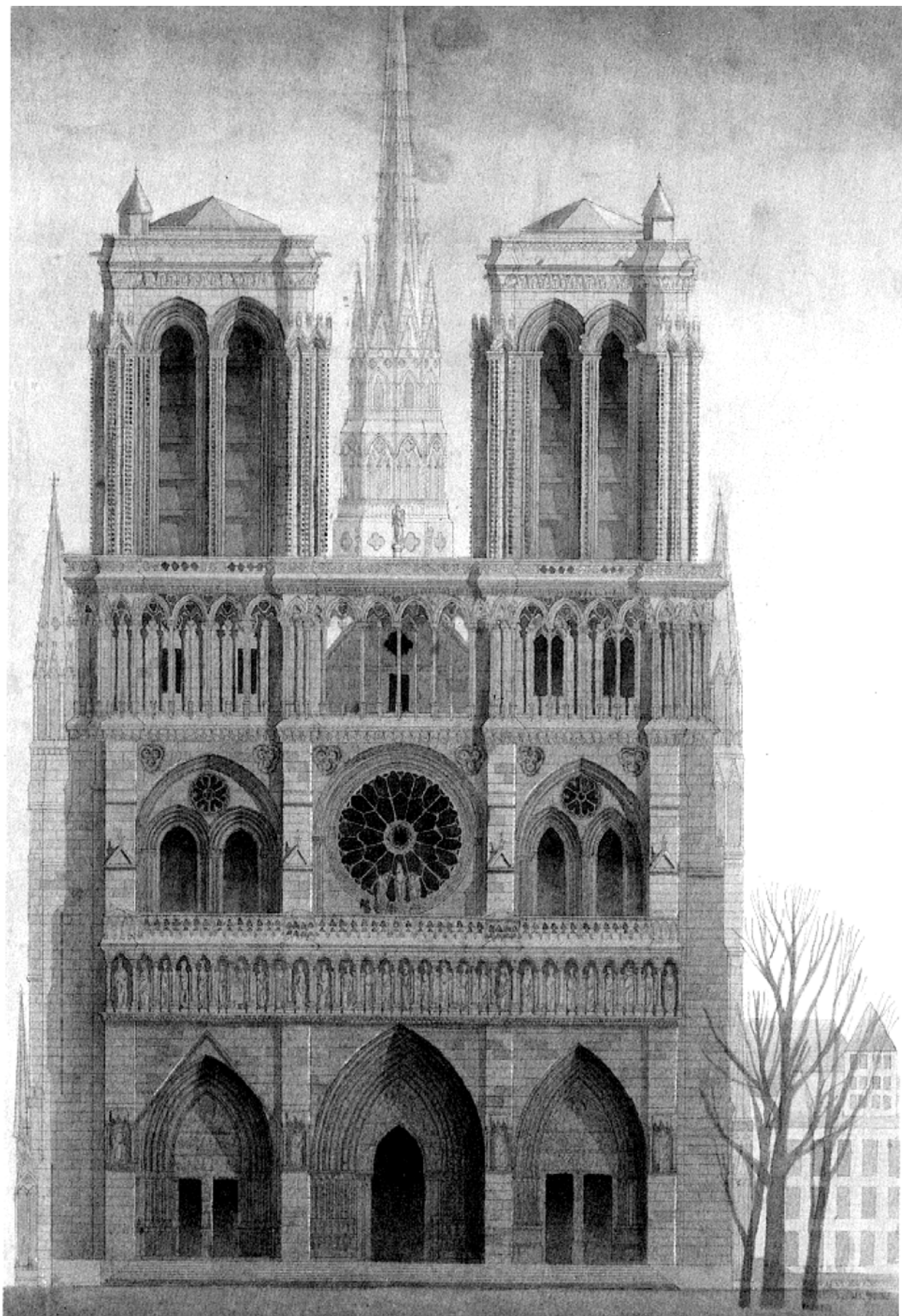


Рис. 6. Пасмурный день

При рассеянном, главном свете влияние благодаря его меньшей яркости и общей мягкости рассеянного света, на характер акварели сказывается меньше. На первый план выступает передача собственных цветов, наиболее насыщенных и ясно воспринимаемых при рассеянном свете. Появляются блики мягкие, на которых хорошо заметен собственный цвет предметов и другие индивидуальные их черты. Рассеянный свет редко используется в учебной практике технической акварели, поэтому останавливаться подробно на нем не будем.

Существует два приема построения светотени. Для передачи прямого света применяется первый светотеневой прием, идущий от его общей окраски. В этом случае соблюдается последовательность построения светотени по ступеням светлоты окружающей световой среды с последующим введением собственных цветов.

В этом случае начинают с первой ступени светлоты, прокрывают всю картину цветом, соответствующим окраске света наибольшего источника — солнца, луны, электрической лампы, пламени свечи и т. д. Затем, оставляя места, освещенные прямым светом, прокрывают вторым красочным слоем те, которые освещены источником света второй силы. При этом в пределы второго красочного слоя входят и места, которые освещены лишь источником света третьей силы, со своей характерной окраской световых лучей, которые подлежат дальнейшему покрытию. В пределах третьего красочного слоя будут находиться еще более темные места, доступные лишь более слабым источникам света, со своей характерной окраской и т. д. Этот способ позволяет правильно изобразить светотень, которая образуется под влиянием прямого света; дает возможность последовательного, безошибочного исполнения.

С применением второго приема все предметы прокрываются собственным цветом, устанавливаются их цветовые соотношения, особенности фактуры, относительная насыщенность цвета и т. д. Затем, по мере погружения предметов в тень и в среду воздуха, собственному цвету предметов придается характерный оттенок, свойственный данной световой и воздушной среде. Таким образом, вначале, делается частичная, местная цветовая подготовка, затем во второй ступени — разработка светотени деталей, фактуры, передача цвета и обобщение его единообразными оттенками цвета окружающей среды — теневых местах. Разработка освещенных мест ведется одновременно с обобщением теневых. Этот способ наиболее сложен и часто отмывка становится грязной и дробной.

Последовательность построения светотени играет методическую роль. На практике по техническим и другим каким-нибудь соображениям может случиться, что последовательность должна быть несколько изменена.

Моделировка, следующая за цветовой подготовкой, — наиболее сложная и ответственная стадия работы. На этой стадии создается трехмерная форма изображаемого предмета, наносятся краски второй ступени светлоты. Моделировка светотени передает рельефную трехмерную форму, создает

осязаемую, реальную предметность изображения. В акварельной технике очень часто применяется раздельная одноцветная моделировка с последующим нанесением собственных цветов. Нанесение собственных цветов является в этом случае второй ступенью моделировки. Такой прием дает возможность более свежо, красочно и живо передать архитектурный образ и вместе с тем создает некоторое облегчение в работе тем, что светотеневая моделировка отделяется от цветовой.

Например, изображая сооружение в ясный день, под прямыми лучами солнца, а тени освещены голубым небом, то моделировка должна производиться голубыми тонами с усилением их по мере ухода от солнца. После такой моделировки наносятся собственные цвета с характерными для данного освещения особенностями. Для пасмурного дня, когда сооружение освещается холодным рассеянным светом неба и поверхности, обращенные к небу, имеют голубоватый оттенок, а обращенные к земле — всевозможные оттенки теплых тонов земного покрова, возможна моделировка теплыми тонами соответственно цвету наземных предметов.

При построении красочного слоя в акварели целесообразно придерживаться следующих правил.

Во-первых, теплые тона красочного слоя следует прокладывать вначале, холодные — в конце. Холодные, положенные вначале, исчезают из вида, особенно светлые оттенки голубого, и получается впечатление грязной бумаги.

Во-вторых, следует начинать с наиболее прозрачных лессировочных красок. Они лучше просвечивают, прочнее соединяются с основанием. Красочный слой в акварели, построенный от наиболее прозрачных к менее прозрачным краскам, всегда будет прочнее, чище по цвету и приятнее по фактуре. Краски, положенные в обратном порядке, образуют перемешанный, непрозрачный грязный цвет.

Рекомендуем для равномерного покрытия больших плоскостей применять способ косой штриховки. Движение кисти должно быть пилообразным, состоящим из штрихов под углом 30–45°. Самотек воды будет растушевывать эти штрихи в вертикальном направлении. В результате косоугольного направления штрихов и самотека получится равномерный тон большой площади. Главное при этом заключается в однообразном движении руки в продолжение всего покрытия. Умеющий нанести краску ровно, всегда потом сможет придать красочному пятну любые переходы.

Косая штриховка также не дает краске собираться в большую массу, которая может потечь вниз и испортить работу. Она избавляет от полосатости плоскостей фона, что является частым дефектом в технике горизонтального наложения красок и вообще для хорошей работы.

В процессе проектирования появляются такие чертежи, которые целесообразнее выполнять в технике соединения туши и акварели. Наиболее эффектно смотрится тогда, когда тушь выступает как цвет, либо относительно холодный, либо теплый. Тушь, взятая, например, в контраст к

лазури, представляет теплые тона, противопоставленная сиене жженой — холодные тона. В первом случае тушью могут обрабатываться собственные тени, рефлексы и все остальные места, которые должны производить впечатление теплых тонов. Во втором случае тушью покрываются полутона, падающие тени, воздушные дали и т. п. В этих случаях тушь выступает более многогранным изобразительным материалом, работающим как цвет с очень сдержанной интенсивностью, дающим в архитектурном чертеже богатую и строгую гамму цветов. Примеров сочетания может быть неограниченное количество. Это всегда создает большие возможности для архитектурной графики.

2.4. Обобщение и детализация

Процесс отмывки ведут по общему принципу в изобразительном искусстве «от общего к частному», а затем снова обобщают. Обобщение очень важно, так как главный критерий законченности работы – целостность.

Способов обобщения много. Обобщение достигается лессировками разными по цвету и тону. Слабым раствором холодных оттенков, можно отодвинуть на нужную глубину дальние планы одновременно сглаживая резкость, дробность второстепенных деталей. Теплыми интенсивными наоборот можно выделить передний план. Иногда, достаточно просто промыть работу чистой водой.

Дальние планы можно отодвинуть при помощи детализации архитектурных элементов на переднем крае и интересного антуража. Детальная отмывка кирпичной или каменной кладки, фактуры дерева, цветной керамической орнаментированной облицовки, паркетного пола, кованых изделий и т. п. создает интерес к главному объекту.

Изображение элементов антуража в разном масштабе дает возможность почувствовать меру условности изображаемых предметов. Нарушение размеров изображений антуража на архитектурной отмывке приводит к масштабному искажению архитектуры.

Отмывку не надо перегружать элементами среды, чтобы не отвлекать внимания от образно-художественного восприятия архитектурного объекта.

Детализации по большей части подлежат главные места изображения, на которые сосредоточивается внимание зрителей, так как эти места имеют основное познавательное значение и раскрытие их требует более глубокой разработки.

Стадия обобщения и детализации ответственна, ею можно исправить работу или наоборот испортить.

Заключение

Как в процессе обучения, так и в дальнейшей практической деятельности студенту постоянно придется представлять свой творческий замысел на суд педагогов, коллег, заказчиков.

Архитектор должен профессионально владеть всеми видами архитектурной графики. В настоящее время все большее место на всех этапах проектирования занимает компьютерная графика и тем не менее на профессиональных выставках, конкурсах часто требуется выполнение чертежей в общепонятной изобразительной форме тональной и цветной ручной графики, что позволяет моделировать объект с максимальным приближением к натуре.

Понятия мастерства, выразительности профессионально-творческих приемов остается неизменным при всей скорости жизни и техники.

Осваивая архитектурное наследие, совершенствуя знания, навыки и умения в области изображения архитектурных форм в окружающей среде; происходит осмысление и понимание этих форм, их композиционных, объемно-пространственных особенностей

Студент, совершенствуя свою изобразительную культуру, овладевает графическим мастерством, умением пространственно и образно мыслить, что очень важно для выбранной профессии.

Библиографический список

1. Ревякин, П.П. Техника акварельной живописи / П.П. Ревякин. – М.: Изд-во лит-ры по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1959. – 220 с.
2. Мочалова, М.П. Архитектурная отмывка / М.П. Мочалова. – Челябинск: Изд-во ЧПИ, 1975. – 65 с.
3. Зайцев, К.Г. Современная архитектурная графика / К.Г. Зайцев. – М.: Стройиздат, 1970. – 200 с.
4. Любимова, Н.С. Отмывка детали: учебное пособие / Н.С. Любимова. – М.: МАрхИ, 1980. – 169 с.
5. Кринский, В.Ф. Введение в архитектурное проектирование / В.Ф. Кринский. – М.: Стройиздат, 1974. – 320 с.
6. Кудряшов, К.В. Архитектурная графика / К.В. Кудряшов. – М.: Архитектура-С, 2004. – 300 с.
7. Кудряшов, К.В. Графика / К.В. Кудряшов. – М.: Архитектура-С, 2007. – 416 с.

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1. ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ ЭТАПЫ ПЕРЕД РАБОТОЙ	
1.1. Необходимые материалы и их свойства.....	5
1.2. Эскизирование. Колорит.....	12
Глава 2. ЭТАПЫ ТЕХНИЧЕСКОЙ АКВАРЕЛИ В АРХИТЕКТУРЕ	
2.1. Чертеж.....	15
2.2. Цветовая подготовка.....	16
2.3. Методика архитектурной отмывки. Моделировка.....	19
2.4. Обобщение и детализация.....	24
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	25
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	26