

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ  
имени А. Л. Штиглица**

Кафедра живописи

Т. И. Кудрявцева

**ПЕЙЗАЖ АКВАРЕЛЬЮ**

*Учебное наглядное пособие*

по дисциплинам «Живопись» и «Академическая живопись»

для обучающихся по специальностям

54.05.01 Монументально-декоративное искусство,

54.05.02 Живопись,

54.05.03 Графика

и по направлениям подготовки

54.03.01 Дизайн,

54.03.02 Декоративно-прикладное искусство

и народные промыслы

Санкт-Петербург

2024

**УДК 75.02**

**ББК 85.14**

**К 88**

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица» в качестве учебного наглядного пособия.

*Рецензент:*

Светлана Михайловна Сими́на, профессор кафедры живописи и реставрации СПГХПА имени А. Л. Штиглица, почетный работник высшего профессионального образования РФ, действительный член РАЕН, член СХ РФ, член Ассоциации искусствоведов.

**К 88**

**Кудрявцева Т. И.**

**Пейзаж акварелью** : учебное наглядное пособие / Т. И. Кудрявцева ; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица». — Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2024. — 76 с. : ил.

ISBN 978-5-6052458-6-5

В учебном наглядном пособии даются рекомендации по выполнению живописного этюда в технике акварели. В качестве примера рассмотрен жанр пейзажа: сельский, парковый, городской мотивы. Пособие содержит сведения творческого или технологического характера. В нём подробно описываются необходимые материалы для акварельной живописи и сам процесс работы над живописным этюдом. В иллюстративной части демонстрируются работы студентов по теме «Пейзаж акварелью», выполненные по программе кафедры живописи СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Издание адресовано обучающимся по всем направлениям подготовки.

**ISBN 978-5-6052458-6-5**

© Т. И. Кудрявцева, 2024  
© ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская  
государственная художественно-промышленная  
академия имени А. Л. Штиглица», 2024

Очень важно изобразить то, что видишь  
в природе, но не менее важно уметь  
видеть то, что хочешь изобразить.

*Н. К. Рерих*

## СОДЕРЖАНИЕ

### ВВЕДЕНИЕ 5

#### Глава 1. ИЗ ИСТОРИИ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ

В ТЕХНИКЕ АКВАРЕЛИ.....7

Глава 2. ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ МАТЕРИАЛЫ.....13

2.1. Акварельные краски .....13

2.2. Качество и характеристика акварельных красок.....14

#### Глава 3. АКВАРЕЛЬНЫЙ ЭТЮД:

ФОРМА, СТРУКТУРА, КОМПОЗИЦИЯ .....18

3.2. Пейзаж как жанр искусства в системе художественной школы.....19

3.3. Работа над пейзажем акварелью .....21

3.4. О композиции акварельного пейзажа.....24

3.4.1. Композиция короткого этюда на состояние .....24

3.4.2. Композиция длительного пейзажа .....24

Глава 4. ВИДЫ АКВАРЕЛЬНОГО ПЕЙЗАЖА .....26

4.1. Ландшафтный или сельский пейзаж.....26

4.2. Парковый пейзаж .....27

4.3. Городской пейзаж .....28

4.4. Тематические мотивы городского пейзажа .....31

4.5. Особенности использования акварельной техники  
в городском пейзаже.....32

ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....34

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....35

ПРИЛОЖЕНИЕ.....37

## ВВЕДЕНИЕ

В данном учебном наглядном пособии даны методические и практические рекомендации по использованию акварельных красок, описаны их состав и свойства, а также рассмотрена технология ведения короткого и длительного пленэрного живописного этюда.

Напомним основные особенности акварельной живописи.

Чистой акварелью принято считать лишь ту, в которой наиболее явно раскрываются основные качества материала:

- прозрачность, дающая возможность просвечивать тону и фактуре основы;
- яркость и насыщенность цвета;
- лёгкость нанесения.

В чистой акварели не допускается использование белил. Так как их роль играет бумага, приходится тщательно оберегать её белизну в тех местах, которые должны быть наиболее светлыми.

При правильном нанесении акварельной краски на белый тон бумаги она не уступает по степени яркости маслу и превосходит по этому показателю темпера и гуашь.

Рисунок под акварель должен быть нанесён жёстким карандашом, по возможности очень скупно и схематично, без использования резинки, которая разрушает верхний слой бумаги. Короткий этюд на пленэре лучше всего рисовать сразу краской.

Главной особенностью акварельной живописи всегда было и остаётся соединение красочного пигмента с водой. Количество воды для смачивания бумаги может быть разным: от умеренного — для живописи «по-сухому», до обильного — для живописи «по-сырому». Второй метод французские акварелисты называли «работать в воде» (фр. *travailler dans l'eau*). Плотная бумага предварительно замачивается на несколько часов.

Главным врагом акварельной живописи является замутнённость цвета из-за неумелого многократного нанесения краски. Засушенность (отсутствие лёгкого и непредсказуемого перетекания одной краски в другую) губит главную прелесть акварели, отличающую её от всякой другой живописной техники. Опытные мастера говорят, что при работе с акварелью главное умение художника состоит именно в управлении текучестью краски.

В начальных художественных школах работа с акварелью имеет широкое распространение. Её красота учит юного художника видеть предметный мир живописно, формирует эстетику изображения, вкус.

В академии имени А. Л. Штиглица акварель используется наряду с другими водорастворимыми красками. На отделениях станковой и книжной графики, интерьера и оборудования живопись ведётся как гуашью, темперой, так и акварелью. Акварельный этюд широко применяется в заданиях по пленэрному пейзажу. Городской пейзаж, выполненный акварелью, есть традиционная тема для старших курсов академии. Вместе с тем в программе заданий СПГХПА им. А. Л. Штиглица он встречается уже на первых курсах почти всех отделений, а сельский мотив даётся на всех курсах в качестве домашнего задания и задания для учебных практик.

Учитывая разный уровень художественной подготовки поступивших в академию, целесообразно ещё раз напомнить студентам о технологии акварельной живописи, подробнее поговорить о материалах.

*Глава 1.*  
**ИЗ ИСТОРИИ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ  
В ТЕХНИКЕ АКВАРЕЛИ**

Акварель как вид живописи в ее чистом классическом виде, то есть без примеси белил, известна примерно с начала XVIII века. При этом краска на основе природного красителя, растворяемого водой, употреблялась уже в глубокой древности. Ею пользовались египтяне, создавая цветные изображения на папирусах, и этруски, расписывая гробницы фресками. Сохранились до наших дней и более ранние свидетельства работы человека с цветными пигментами природного происхождения: например, в комплексе подземных пещер раннего палеолита на территории современной Испании, а также во всемирно известной пещере Ласко во Франции. Назвать акварельной живописью покрывающие стены и потолок пещеры изображения (стада диких животных, объекты охоты, сцены магических ритуалов доисторического человека), конечно, нельзя. Речь может идти лишь о цветовой палитре, использовании красителя и технологии его изготовления: смешивании с водой или животным жиром.

Древняя цветовая палитра проста и сводится к красному, черному, белому и охре. Охра особенно ценилась, изготавливалась в большом количестве. Красная краска имела в составе окислы железа, черная — сажу, минералы марганца. Кусочки минералов растирали в порошок на каменных плитах, смешивали с водой, с жиром, затем наносили на поверхность стены кистями, сделанными из меха животных. До сих пор лучшей кистью для акварели считается кисть из меха белки или колонка. Использовались также трубки, через которые выдували порошковую массу. Этот метод придавал контурам изображений мягкость, растушеванность и фактурность, что опять-таки напоминает нам современную акварельную технику. В заключение о росписях Ласко скажем, что открытая древним человеком палитра основных цветов: охра, красный, черный, белый — обрела со временем значение символа и стала использоваться художниками для создания масштабных произведений искусства.

В Средние века акварель имеет уже свой устойчивый образ. Живописные произведения в этой технике не создавались. В основном акварель использовали для оформления церковно-служебных книг с помощью искусных орнаментов и миниатюр. С XI века миниатюра распространяется и в дальнейшем переживает расцвет. Это искусство представляет собой сюжетные композиции, иллюстрирующие текст, дополняющие его красочной эмоциональностью. Примерно в то же время появляются и первые рецепты акварельных красок. Технология их

наложения почти всегда кроющаяся, водная основа используется с большей несвободой (художник боится разрушения контура). Изображение получалось жестким, скованным, лишенным эффекта живописности, но мастера средневековых миниатюр отнюдь не стремились к эффектам подобного рода.

В эпоху Возрождения акварель выходит за рамки книжной миниатюры, перестает играть подчиненную роль, приобретает самостоятельность и претендует на особое место в изобразительном искусстве. Такие мастера немецкого Возрождения, как Дюрер и Гольбейн Младший, часто прибегают к акварельным краскам. Известно, что Дюрер сам изготовил акварель, используя мед как связующий элемент, придающий красочному пигменту эластичность. Художники используют акварель не только в работе над подготовительными эскизами к заказам, но и в самостоятельных произведениях, в основном в пейзажах.

Следует отметить, что именно в пейзажном жанре акварель нашла свое применение, в нем наиболее полно раскрываются ее возможности. Скорее всего, это связано с тем, что сам жанр пейзажа не сразу оформился в сознании художников в самостоятельный вид искусства. Технически и эмоционально акварель была близка ему, к тому же и она не обрела еще полной самостоятельности в силу своей специфики — хрупкости. Этюд акварелью не мог выдержать сравнения с живописью темперой на деревянной основе или маслом на проклеенном и загрунтованном холсте, при том что сохранность и долговечность произведения были для художников основополагающими критериями. Счастливым стечением обстоятельств в истории искусства стало появление великолепных акварельных пейзажей Рубенса и Рембрандта. Характерная особенность акварельной живописи — её воздушная прозрачность и лёгкость в передаче планов — как нельзя лучше подходила для задач пейзажа.

В XVIII веке получил распространение городской пейзаж. Акварель в данной области призвана решать новые задачи, сочетая акварельную трепетность краски и графическую строгость рисунка. Городской пейзаж, выполненный в акварельной технике, приобретает модную известность, пользуется популярностью, имеет уже полную самостоятельность. Мастерами архитектурного пейзажа являются Гюбер Робер во Франции, Каналетто, Гварди, Беллотто в Италии. Страной классической акварели принято считать Англию. Английская акварель XVIII века — эталон этого вида искусства, чему немало способствовал островной климат с частыми перепадами, вызывающими знаменитые цветные туманы, которые как нельзя лучше соответствуют текучести и размытости акварели. В XVIII веке пейзаж

завоевывает первенство среди других видов изобразительного искусства Англии и становится характерной чертой национального эстетического менталитета. Возникает устойчивое выражение «английская акварель».

Художники впервые отказались от условностей и нарочитой красоты барокко, обратившись к простоте, непритязательности родной природы, открыв целый мир новаторских решений и технических приемов, основанных на точном и правдивом восприятии природы. Отметим в искусстве Англии того периода таких мастеров, как Тернер и Констебль. Констебль более традиционен. Его строгие акварели претендуют на абсолютную выставочную форму, но его этюды, бесспорно, есть шедевры в передаче воздуха, света и всего, что называется живописной средой. Тернер — романтик и поэт пейзажа, мастер светового эффекта наложения красочного мазка, непредсказуемых «заливок», где кажущийся неуправляемым водяной поток вдруг остановлен точным рисунком контура.

Романтику пейзажа Тернер вынес из знакомства с итальянским художественным наследием. Он много путешествовал по Италии, и ее красочные ландшафты во многом оказали влияние на его мировоззрение. Несмотря на это, лишь в родной Англии художник обретает свой уникальный метод. Его работы, не теряя прочной натурной основы, приобретают образную недосказанность. Природный объект тает, растворяется в воздушной атмосфере, солнечные лучи пронизывают туман, черная туча внезапно вторгается в область света — все это благодатная почва для акварели, и Тернер виртуозно пользуется этой техникой.

Английская акварель показала художникам других стран новые неожиданные возможности в передаче красочного многообразия природы, раздвинула рамки понимания пейзажной живописи и, бесспорно, послужила утверждению пейзажа как самостоятельного жанра. Можно увидеть сильное влияние английской акварели на творчество и живописное мастерство французских художников: Жерико, Делакруа и других, менее известных, авторов, которые сделали акварель популярной во Франции и вывели это искусство из-под влияния английской школы.

Не утрачивая главного своего достижения, чисто английского понимания материала, акварельный пейзаж через Францию проникает на территорию Германии и влияет на акварелистов этой страны. Среди них можно выделить Эдуарда Хильдебрандта, Каспара Фридриха, Франсуа Грюгера, Адольфа Менделя. Акварель не избежала присущего немецкому искусству того периода тяготения к меланхолическому и порой мрачному романтизму. Воздушность материала обрела новую для нее форму воплощения замысла художника, тяготеющего к национальной традиции.

Зато в Италии начала XIX века акварель по красочности, мажорности, богатству мотивов и артистизму исполнения превосходит многие современные ей европейские школы. Среди итальянских акварелистов, работающих в области пейзажа, отметим Джиганти, Корроди.

В России акварель развивается начиная с XVIII века, имея тенденцию подражать общеевропейскому пейзажному искусству того же периода. Свойственная российскому искусству реалистическая направленность проявилась в первую очередь в пейзажном жанре. Можно выделить акварельные мотивы Сильвестра Щедрина, Федора Васильева, Александра Иванова. С конца XIX века акварель получает широкое распространение в Петербурге. В этой технике работают члены Товарищества передвижных художественных выставок, объединения «Мир искусства», Общества русских акварелистов и Общества имени Леонардо да Винчи. В 1880 году преподаватель акварельной живописи в рисовальной школе Императорского общества поощрения художников Эмилий Самойлович Вилье де Лиль-Адан организовал небольшой кружок художников, где возникла мысль устраивать выставки, посвященные живописи акварелью. Сам факт существования таких выставок в Петербурге послужил тому, что художники обратили внимание на акварельную живопись, оценили ее уникальные художественные преимущества.

Акварельный этюд позволял быстро фиксировать впечатление, не теряя художественности, что трудно сделать в коротком этюде маслом. На совместных с зарубежными авторами выставках происходил неизбежный обмен секретами мастерства, от которых во многом и зависит успех акварели, художники вдохновлялись различными тенденциями и направлениями. Увлечение Врубеля и Серова искусством Фортунни, несомненно, восходит к периоду выставок, где были широко представлены работы испанского художника. Хотя Врубель в своем искусстве создал свой неповторимый мир, уроки Фортунни послужили для этого отправной точкой.

В контексте истории акварели в России логично упомянуть личность Петра Чистякова — профессора Императорской академии художеств, наставника многих выдающихся отечественных мастеров. Чистяковскую школу прошли Суриков, Серов, Врубель. Характерны замечания учителя относительно акварельной техники: он уделял особое внимание наблюдательности и точности при первом же прикосновении к листу, подчеркивал важность недопущения ошибки, которую в акварели, не терпящей долгих переделок, уже не исправить.

Художники совершенно разных творческих направлений одинаково были увлечены акварелью. Как считали многие, акварель — это волшебство.

Василий Суриков, который известен как автор грандиозных исторических картин, много работал акварелью. Его пейзажи 1870–1880-х годов написаны густо, но сдержанно по цвету, они еще не пленэрны, не свободны от работы в мастерской, не насыщены цветовыми эффектами света и воздуха. Однако уже в акварелях, написанных Суриковым во время путешествия по Италии, цвет приобретает легкость и прозрачность. Мастерски передается голубоватый воздух вокруг купола собора Святого Петра в Риме, ажурный силуэт собора в Милане. Замечательные этюды были созданы в Помпеях. Густая до черноты зелень кипариса, взятая густыми зелеными и синими с примесью краплака в тени, контрастирует с золотом древних камней, стен с терракотовыми фресками. Еще более красочны и нарядны акварели Испании. В них Суриков достигает настоящей декоративности, не просто яркости цвета, а сложной и ритмичной композиции плоскостного цветового пятна, что, конечно, имело влияние на последующее творчество художника.

В акварелях Василия Поленова, выполненных во время поездки в Египет, Сирию и Палестину, природа южной страны, море, выбеленные солнцем камни, блики на воде и зелени написаны быстро, легко. Цвет ведет себя свободно, переходя из одного предмета в другой, что создает живописную гармонию целого. В этих моментальных зарисовках Поленов проявил совершенно новую цветовую экспрессию, с которой русские художники еще не были знакомы. В них чувствуется влияние Александра Иванова, писавшего библейские сюжеты, и его видение южной природы. Этюды, которые Иванов выполнял непосредственно на пленэре, в той же мере красочны и точны в передаче освещенности.

Далее отметим художников, которых не привлекали красоты южных стран, — Исаака Левитана и Валентина Серова. Они изображали природу средней полосы России. Северное небо, отраженное в спокойных реках, заросшие пруды у старых усадеб, поздняя осень, черно-белый колорит русской зимы — их любимые сюжеты. Левитан писал свои акварели как подготовительные этюды для будущих картин. Акварель не занимала художника как самостоятельный вид искусства, ее роль сводилась к наблюдению за состояниями природы. Тем не менее многие этюды являются вполне оригинальными и законченными композициями. Цветовой минимализм, тонкая гамма серых тонов, всегда несколько размытое основное пятно (типично акварельное осмысление пространства листа) — известные левитановские мотивы.

Близким Левитану по ощущению природы был Валентин Серов. Всегда сдержанный по цвету, «скромный», «обыкновенный» пейзаж этого

художника продуман до мелочей, в нем нет ничего случайного. В отличие от Левитана Серов писал свои акварели как самостоятельные произведения, более тяготеющие по своей значимости к жанровой картине, чем к пейзажу. Над каждым листом он работал долго, помня завет своего учителя Чистякова о невозможности исправления допущенных в начале работы ошибок. Серов сознательно избегал каких-либо внешних эффектов, часто использовал тонированную серую бумагу, еще более приглушая основной тон. Он любил говорить, что следует писать серым по серому, добиваясь при этом и насыщенности, и сложности колорита. Мастер оставил небольшое число акварелей, но каждая из них — значимая, «музейная» вещь.

Художники, входившие в объединение «Мир искусства» (А. Н. Бенуа, В. Э. Борисов-Мусатов, А. Я. Головин, Д. Н. Кордовский, Б. М. Кустодиев, А. П. Остроумова-Лебедева, К. Ф. Юон и другие), оставили замечательное наследие в области акварели. Их работы до сих пор считаются непревзойденной классикой жанра.

Знаменательным событием в развитии акварельной живописи в Петербурге явилось создание в 1880 году Общества русских акварелистов, которое в 1907 году по высочайшему рескрипту стало именоваться Императорским. Согласно уставу общество должно было содействовать успеху и развитию акварельной живописи в России. Первым председателем стал Альберт Александрович Бенуа.

В 1918 году общество вынужденно прекратило свою работу, но в 1997 году было возрождено и зарегистрировано по инициативе Нины Дьяковой, члена Санкт-Петербургского союза художников. Она же являлась и первым председателем обновленной организации. Вклад в создание общества внес и Абрам Раскин, заслуженный деятель искусств. С 2003 года председателем является Юрий Шевчик, член Санкт-Петербургского союза художников. Главная цель общества осталась той же, что и 130 лет назад: объединение художников с целью сохранения отечественной школы акварели с ее петербургскими традициями. Художники, входящие в объединение, — признанные мастера жанра, их акварели на выставках излучают неяркий свет истинного искусства, имеющего многовековую традицию.

Приведённые здесь весьма краткие исторические сведения предназначены ввести заинтересованного читателя в мир своеобразного и удивительного искусства акварельной живописи.

## ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ МАТЕРИАЛЫ

### 2.1. Акварельные краски

Для успешной работы акварелью необходимо изучить все краски, узнать их достоинства и недостатки. Это позволит работать не вслепую, а разумно, используя весь потенциал материала.

Все краски состоят из цветного порошка (пигмента) и связующего вещества — масла или воды с добавлением клея. В разводимые водой акварельные краски кроме гуммиарабика (быстро застывающей смолы некоторых видов акации) добавляют мёд или глицерин, чтобы избежать пересыхания.

Красящее вещество в акварели бывает разного происхождения:

- добывается из земли;
- изготавливается химическим путём;
- производится из животных пигментов.

*Земляные краски* известны с давних времён, они очень прочны, не изменяют своих оттенков цвета на свету и от времени. К ним относят натуральную охру, умбру или сиену, которые получают из различных видов глины. Если порошок пережигают, получают новые оттенки: жжёная охра, цветная умбра, жжёная сиена.

К *химическим краскам* принадлежат, например, ультрамарин, киноварь, жёлтый хром, кадмий. Ультрамарин — краска сложного состава, в него входят силикат натрия, кремнистый алюминий и сера. Киноварь вырабатывается из соединения серы и ртути. Жёлтый хром, или крон, — из соединения хрома и свинца. Более стойкие краски — кадмии, они бывают от светло-лимонных до оранжевых оттенков. Из синих наиболее прочная краска — кобальт, он устойчив к свету и в смесях.

Краски, которые производятся *из животных пигментов*, — это сепия, кармин, краплак, индийская жёлтая.

В зависимости от структуры пигмента, мелкозернистой или крупнозернистой, краски бывают:

- хорошо растворимыми в воде;
- плохо растворимыми.

Слоновая кость, сепия, индийская жёлтая, гуммигут, берлинская лазурь *хорошо растворяются* в воде. Ультрамарин, кобальт, киноварь и некоторые из земляных *растворяются хуже*, дают осадок и неровно покрывают поверхность бумаги.

Растворимость влияет на другой показатель, краски могут быть:

- прозрачными;
- полупрозрачными;
- непрозрачными (кроющими).

К *прозрачным* относятся чёрная, слоновая кость, берлинская лазурь, краплак, кармин, изумрудная зелёная. К *полупрозрачным* — жёлтые кадмии и сепия. К *непрозрачным* — киноварь, некоторые охры, жёлтые хромы и кроны, кобальт, ультрамарин. Чем прозрачнее краска, тем тоньше ей можно покрыть бумагу. Если приходится нанести несколько слоёв, необходимо учесть, что смеси прозрачных красок с непрозрачными не дают прозрачного тона. Класть их нужно сразу в полную силу цвета. Чтобы избежать грязи, лучше покрывать поверхность не более трёх раз. Прозрачная краска впитывается, входя в поры бумаги, а кроющая краска остаётся на поверхности и при повторном наложении снимается кистью. Прозрачные краски при нанесении позволяют бумаге просвечивать. Это создаёт впечатление наложенных друг на друга цветных стекол, что составляет особую прелесть акварели.

Учитывая перечисленные свойства акварельных красок, для передачи прозрачных и глубоких теней нужно пользоваться прозрачными, хорошо растворимыми красками. При этом освещённые поверхности лучше выявляются кроющими красками.

## **2.2. Качество и характеристика акварельных красок**

Качество красок во многом зависит от того, для кого они приготовлены. Так, для школьников выпускаются удешевлённые краски с примесью мёда и глины.

Лучший набор профессиональных акварельных красок — «Ленинград». Акварельные краски в тюбиках очень удобны, так как можно выдавить столько, сколько нужно для работы. Если вы пользуетесь неизвестным прежде набором красок, желательно проверить, нет ли в составе анилина. Потрите краску мокрым пальцем. Если краска смывается легко, значит, краска без анилина.

Какие же краски необходимо иметь в наборе? Можно рекомендовать следующие:

- из красных — краплак, киноварь, английскую красную;
- из жёлтых — кадмий средний, охра светлую;
- из коричневых — натуральную и жжёную сиену, сепию;
- из синих — берлинскую лазурь, ультрамарин, кобальт;
- из зелёных — изумрудную.

Эти краски самые прочные — не выцветают и не темнеют. Менее прочные — кармин, гуммигут, кадмий.

Прусская синяя заменяет берлинскую лазурь, но уступает ей по яркости.

Краплак (или тёмно-малиновая) — самая прозрачная, очень прочная краска. В смеси с ультрамарином она образует пурпурные, фиолетовые, лиловые и сиреневые оттенки, даёт свежий и сочный тон. Краплак может заменить кармин — более светлую и яркую, но быстро выцветающую на свету краску малинового цвета.

Киноварь (или красный кадмий) — огненного цвета краска, в жидком виде прозрачная, в густом — кроющая. Она хорошо смешивается со всеми земляными красками: охрой, натуральной и жжёной сиеной, всеми жёлтыми кадмиями. Чтобы избежать грязного цвета, нельзя смешивать её со всеми синими.

Ультрамарин — синяя, глубокого тона краска, которая хорошо смешивается с краплаком.

Берлинская лазурь — сильная синяя холодного тона, несколько зеленоватая. Хорошо смешивается с жёлтыми, давая различные оттенки зелёного. Её можно смешивать с земляными красками: охрой, сиеной натуральной, жжёной и сепией.

Жжёная сиена — красновато-коричневая краска, непрозрачная. Если брать не очень густо, прочная, как все земляные краски.

Натуральная сиена — прочная земляная краска жёлто-коричневого золотистого тона. Даёт прозрачный и сильный тон, хорошо смешивается почти со всеми красками.

Кадмий жёлтый — яркая и горячая краска различных оттенков: от лимонного до оранжевого. В смеси с берлинской лазурью даёт чистый зелёный цвет. Хорошо смешивается с красными, жёлтыми и коричневыми красками.

Светлая охра — прочная краска золотистого матового тона. Греки называли её божественной. Она хорошо смешивается почти со всеми красками.

Сепия — краска тёмного тона. Хорошо смешивается с прозрачными красками: например, с краплаком и берлинской лазурью.

Кобальт — яркая голубая краска. С другими смешивается плохо.

Изумрудная зелёная — яркая прозрачная краска, хорошо смешивается с синими и зелёными красками.

### 2.3. Бумага

Лучшей бумагой для работы акварелью служит та, которая имеет высокую плотность, подходящую зернистость, эластичность и не желтеет. Хороша ватманская бумага, а также бумага торшон, ещё более зернистая, чем ватман. Белизна бумаги — это своего рода источник света изнутри. Просвечивание бумаги через слой красок придаёт особую свежесть акварельной живописи.

Для этюдов с натуры удобно заранее подготовить блоки бумаги нужного формата. На толстый картон накладывается бумага (20–30 листов) того же размера. Она вместе с картоном обрезается острым ножом, а затем обклеивается полоской скотча.

Для натяжки ватманской бумаги без её приклеивания пользуются стираторами. На рамку накладывают увлажнённую бумагу, сверху помещают другую рамку большего размера, плотно прижимают ей лист. Бумага гладко натягивается при высыхании.

В условиях пленэра бумагу всегда можно смочить с обратной стороны.

### 2.4. Кисти и карандаши

Для работы акварелью лучшими кистями считаются колонковые, так как благодаря прочности и упругости они не мнутся. Беличьи кисти уступают по этим параметрам, однако ими тоже можно работать. Нужно иметь не менее двух кистей — сравнительно большую (для основной работы) и маленькую (для проработки деталей). Вообще же на первых порах надо стараться обходиться большой кистью. Это приучает работать свободно, писать широко.

Работать акварельными красками нужно только на наклонной поверхности: краска не застаивается и, стекая, даёт прозрачные чистые тона.

Карандаш должен быть средней твердости, очень мягкий не годится. Подготовительный рисунок карандашом, особенно городского пейзажа, должен быть хорошо построен, скомпонован на листе. От композиции рисунка во многом зависит успех работы. Резинку для стирания карандаша нужно применять как можно реже: она портит бумагу, из-за чего краска плохо покрывает её в вытертых местах.

Итак, студент, работающий на пленэре, должен иметь специально подготовленную бумагу, краски, кисти, палитру, стакан для воды, карандаш средней твердости, губку, складной стул, этюдник или лёгкий складной мольберт, бумагу для пробы или палитры. Для удобства пользуются этюдными зонтами, можно приспособить для этой цели обыкновенный зонт.

Без зонта в солнечную погоду надо устраиваться в тени. Этюд, выполненный под влиянием «горячих» рефлексов, окажется дома более холодным по цвету. Иногда рефлексы могут быть от одежды художника, если она белая или цветная.

## АКВАРЕЛЬНЫЙ ЭТЮД: ФОРМА, СТРУКТУРА, КОМПОЗИЦИЯ

### 3.1. О формах этюда

Этюд — произведение живописи вспомогательного характера и ограниченного размера, целиком выполненное с натуры. Всякий этюд предполагает решение определённых задач.

Состояние природы часто бывает переменчивым, непродолжительным. Так, сумерки и рассвет проходят быстро. Часто меняются цветовые эффекты во время грозы или при сильном ветре, когда по небу бегут облака. Трудно успеть сделать длительный, проработанный в деталях этюд, как сложно и написать пейзаж по памяти, по представлению: надо иметь определённый опыт. В связи с этим важно уметь запечатлеть общее состояние, определять главные колористические отношения в условиях ограниченного времени. Такой *короткий этюд на состояние* окажет позднее в работе по представлению неоценимую услугу.

Другая форма — детально проработанный *длительный этюд*. Он решает задачу глубокого изучения природы одновременно с передачей состояния природы. Дается детальная характеристика слагающих пейзаж частей: строений, рельефа местности, деревьев. Могут изображаться фрагменты пейзажа: например, здание, часть улицы, дерево или его часть.

Необходимо разумно применять все формы этюдов. Если прибегать только к длительным этюдам, сложным по обилию деталей, работы станут однобокими, без полноты художественного воздействия. Если писать только короткие этюды, можно столкнуться с трудностями в передаче деталей и глубины изображения. Лучше вести работу над этюдами разных форм параллельно. Когда вас увлекает задача запечатлеть быстро проходящее явление, пользуйтесь этюдом-наброском. Если у вас есть достаточно времени, выполняйте этюд с возможно большей законченностью и тщательностью.

Кроме этюдов с натуры важно и нужно учиться *писать по памяти* поразившее состояние природы. Это приучает активно и творчески наблюдать, делает взгляд всё более проницательным. Работа по памяти даёт возможность запечатлеть то, что не изобразишь с натуры.

### **3.2. Пейзаж как жанр искусства в системе художественной школы**

Пейзаж привлекает художников свободой от многих формальных ограничений, пластической вариативностью, а также возможностью импровизировать. Образная сторона этого жанра обширна: пейзаж может быть лирическим, сентиментально-романтическим, героическим и трагедийным. В нём есть большая свобода, чем в любом другом жанре изобразительного искусства.

Так, натюрморт строит изображение по определённой, уже заданной схеме. Он представляет собой композицию конкретных предметов, скомпонованных заранее. Конечно, можно перемещать предметы, вовсе убирать их как из натурной постановки, так и из картины, но начальный замысел от этого не меняется: предметы обладают конкретной формой, трёхмерностью, являют собой твёрдую основу для построения, материальность, неизменяемую среду и освещённость. Без этих строгих условий натюрморт не может существовать.

Портрет ещё более ограничен своим жанром. Изображение должно быть конкретным, не искажающим черты портретируемого, а, наоборот, фиксирующим их с возможной точностью. Художник имеет лишь некоторую свободу в передаче костюма модели и окружающей среды.

Тематическая картина также несёт в себе целый комплекс обязательных условий в своих конструктивных построениях.

Итак, все перечисленные жанры имеют «точки несвободы», определённые с момента возникновения жанров и составляющие с ними одно целое. И только пейзаж остаётся самым пластически свободным, живописно гибким видом постижения природы.

Пейзаж возник гораздо позже всех остальных жанров и долгое время считался чем-то не очень серьёзным с точки зрения академической доктрины — в нём допускалась определённая вольность. Художники разных эпох любили пейзаж именно за это и находили в пейзажных мотивах отдохновение от строгой и порой утомительной работы, например, в портретном жанре. Можно вспомнить пейзажи Валентина Серова, их очень немного: «Заросший пруд. Абрамцево» и «Октябрь». Всего два, но они одни из самых известных в русском искусстве. Василий Суриков в перерывах между тематическими картинами писал небольшие по размеру акварельные пейзажи, никак не связанные с основной работой и имеющие ценность именно благодаря своей пейзажной интонации. Мастера, посвятившие всё

своё творчество пейзажу, находили в этом жанре возможности для реализации личной пластической темы и душевной интонации.

Вышесказанное относится к творческому процессу, но нам нужно рассмотреть пейзаж как задание для студентов художественной школы. Следует сказать, что задание по теме «Пейзаж» вводится в учебную программу по живописи с 1-го курса и является обязательным для всех направлений подготовки вуза.

Используемый для задания материал — водорастворимые краски: гуашь и акварель. Акварелью работают меньше, поэтому задача преподавателя — разъяснить её специфику, научить студента этой более сложной технике. Главное — педагог должен обратить внимание обучающегося на непредсказуемость растекания краски по поверхности зернистой бумаги, научить управлять этим потоком, «рисовать водой». Нужно дать понять, что именно в этом состоит ни с чем не сравнимая художественная изысканность этой удивительной техники.

Во-первых, студент должен проникнуться желанием освоить высокое и трудное искусство акварели, предпочитая его пути более простому: краскам с меловым наполнителем — гуаши или темпере.

Важное значение имеет показ образцов, примеров мастерства. Имея доступ к информации через Интернет, студент ограничивается просмотром работ на электронном носителе. При этом считывается лишь общая сюжетность произведения, но нет самого главного — фактуры живого материала, что в акварели играет решающую роль. В связи с этим есть необходимость посещать тематические выставки в музеях и видеть подлинники или хорошие книжные иллюстрации. Обучение невозможно без знания прошлого.

Во-вторых, нужно объяснить студенту, почему именно пейзаж важен для понимания основных программных задач курса живописи. Тема пейзажа прочно и логически обосновано соотносится с другими: натюрмортом и интерьером, а по задачам передачи образа даже с портретом и жанровой картиной.

Натюрморт и пейзаж похожи системой трактовки формы, её объёмности, промежуточной паузы, зрительного центра. С интерьером пейзаж роднит передача перспективы, масштабности крупных форм, пропорций. Перспектива в пейзаже — это изменение тональности в цвете, уходящей в даль плоскости, а также пропорциональности близлежащих и удалённых форм. Пропорция есть элемент архитектуры, и пейзаж, особенно классический, всегда строится по принципу архитектоники. Со станковой картиной пейзаж роднит понятие образности. Существует даже такой

термин — пейзаж-картина. Имеется в виду некая эпичность построения, даже сюжетность, присущая станковой картине.

Образность, присущая любому виду искусства, и поиски образа выражаются по-разному в различных жанрах. В пейзаже — это передача образа места или состояния природы. Решается подобная задача через колорит, сиюминутность живописного состояния. И это может быть как масштабная композиция с планами и прорисованной архитектурой, так и просто освещённая солнцем жёлтая стена дома с падающей на неё синей тенью. Вот и весь мотив!

Пейзаж — важное и сложное в исполнении задание. Студент учится решать традиционные задачи, имеющие своё особое воплощение в новых условиях пленэра.

### **3.3. Работа над пейзажем акварелью**

Как и от натюрморта к интерьеру, переход к пейзажу даётся непросто.

Прежде чем выходить на этюды, наметьте мотивы, которые вам нравятся. Присмотритесь к этой улице, дому, дороге утром, в полдень, вечером, в сумерки. Один мотив может быть выразительнее утром, а другой вечером. Чтобы войти в работу длительного этюда, сделайте ряд коротких этюдов. Цель — передать состояние природы посредством больших отношений. Очень важно найти верные живописные отношения неба к земле, дальнего плана к переднему, сравнить их между собой. Если на одном этюде будет прочувствован вечер, на другом утро или полдень, значит, вы правильно заметили цветовые отношения в природе, передали её состояние.

Также важно верно взять общий тон этюда. В случае если писать один и тот же мотив в разное время дня и добиваться точного общего состояния, то утром ваш мотив будет пронизан серебристо-голубоватыми лучами восходящего солнца, все предметы будут как бы окутаны этим светом, общий тон этого этюда будет серебристым. Днём яркие лучи определяют локальную окраску предметов. Свет становится ярче, тени темнее, общий тон этюда светлый. Вечером, когда солнце садится, краски сгущаются, а воздух окрашивается золотисто-багряными лучами. Цветовой строй этюда будет золотистым, тени примут холодный оттенок вечернего неба. Нужно помнить, что при рассеянном свете (в пасмурную погоду) источником света, определяющим общую живописную тональность, является небо. Значит, влияние, которое испытывают на себе предметы, определяется характером освещения: холодным или тёплым. Может быть, целесообразно первые задания проделать именно при таком рассеянном, а не солнечном освещении.

Итак, цвет в пейзаже претерпевает ещё большие изменения, чем в интерьере. Во-первых, они происходят в зависимости от разного освещения, во-вторых, вследствие отдалённости планов и предметов. Огромное значение имеет воздушная перспектива, так как от неё зависит красочность и яркость предметов, ослабевающая по мере их удаления от зрителя. Изменяются контурные и цветовые планы. Например, если изображаемый предмет находится на первом плане, он будет выглядеть крупнее, плотнее по цвету, чем тот же предмет на втором плане. Бывают моменты в природе, когда один и тот же пейзаж резко отличается по силе тона вечером или ранним летним утром, когда от земли поднимается пар (он может изменить местность до неузнаваемости); осенние туманы тоже влияют на воздушную перспективу.

Выполняя длительный этюд, учитывайте, что состояние солнечного дня довольно быстро меняется. Первую прописку акварелью лучше начинать со светлых тонов. Для начала выбирать лучше пасмурные дни, когда свет ровнее и постояннее. Начиная прописку, краски берите в силу, особенно в главных контрастах: световых, теневых, тёплых, холодных. Небо можно писать и раньше всего, и позже. Если оно однообразно синее, без облаков, то лучше начинать прокладку цвета с него. Если оно облачное, то следует выждать момент и понаблюдать, когда появится в облаках наиболее интересная для живописи ситуация. Небо всегда надо писать «по-мокрому»: так достигается его воздушность. Если день солнечный, легко проложите тени на плоскости, где они нужны для композиции. Определив форму теней, переходите к прописке наиболее ярких участков пейзажа. С крупных предметов переключайтесь на характерные детали. Затем следует заняться обобщенной тональной прокладкой крупных деталей второго и первого планов. Наконец, пропишите «по-сухому» первый план с деталями. Это общая рекомендация, в натуре всё может быть гораздо сложнее.

Важнее всего в пейзаже — плановость. Она схожа с понятием трёхмерности при трактовке объёма. Условно разделим ландшафт на три основных плана. Они должны читаться, но решать их можно по-разному. В пейзаже увидеть это сложно, но, если приглядеться, возможно. В этом поможет система ведения работы через сравнение больших цветовых масс: необходимо охватывать взглядом наибольшие по глубине пространства участки поверхности. Только при таком подходе художник в состоянии заметить различие оттенков передних планов от средних и лежащих в глубине. Если смотреть по частям, не сравнивая, то всё сольётся в один тон: художник не сможет установить градации цвета по оттенкам и светлоте. В силу этих обстоятельств поверхность земли в этюде не будет лежать

в горизонтальной плоскости, а будет восприниматься плоским занавесом, выступать вперёд из пространства, не передавая воздушной перспективы. Рекомендуется сравнивать одновременно передний план и планы, лежащие в глубине пространства. Различия выступают тогда более наглядно, и мы приобретаем решительность при установлении цветовых отношений. Средние планы и по светлоте, и по теплохолодности найдут промежуточное положение между крайними тонами. Небо светлее земли — земля, трава светлее деревьев и т. д.

Может случиться, что больший интерес будет вызывать не передний план, а средний. В таком случае возможна иная композиция и общая трактовка решения. Передний план решается более обобщённо (просматривается как бы вскользь), средний — более детально. При этом нельзя холодно и пассивно передавать то, что может попадать в поле зрения.

Этюд с решением аналогичных задач может занять 2–3 сеанса. Также надо помнить, что законы контрастов света и цвета в любое время суток и в любое время года остаются в силе, а система ведения работы через сравнение больших цветовых масс является руководящей и обязательной.

Вначале пейзаж рекомендуется писать на листе бумаги средней величины — А3. Первые пейзажные этюды должны быть тщательно продуманными и предельно законченными. Следующие могут быть написаны широко. Кратковременные состояния природы (закат или восход, буря или гроза) изображаются в течение 10–15 мин так называемыми «нашлёпками» — несколькими красочными пятнами. Набросочные пейзажи нужно писать небольших размеров, чтобы успеть передать главное. По мере овладения техникой письма можно постепенно увеличивать размеры этюдов. Писать акварельные этюды несколько сеансов очень сложно, так как день на день не похож ни по освещению, ни по тонам.

Последовательно используя все перечисленные приёмы, обучающийся составит необходимый для дальнейшей работы подмалёвок, где будут учтены и переданы правильные тональные и цветовые отношения. Затем, в зависимости от замысла, можно прорабатывать детали. Например, как показывает практика, необходимо вернуться к небу, где краски уже подсохли и можно пройтись ещё одним тоном, но холодным (помним: холодные краски прозрачные, тёплые — более кроющие; повторная прописка возможна только холодными тонами, дающими возможность просвечивать первому слою). Уже можно работать и «по-сухому», но в местах, где требуется активная прописка, обязательно нужно смочить бумагу ещё раз. Технически можно использовать и более радикальный приём: например, смыть мягкой губкой все наложенные краски, но не до конца. Краска полностью

не смывается — останется обобщённый и по-своему живописный лист, по которому можно работать снова, дополняя и уточняя пейзаж. Фактура живописи становится очень богатой. Смывание можно проводить не один раз, а столько, сколько выдержит бумага и до конечного результата. Однако грамотное использование этого приёма приходит лишь с опытом.

### **3.4. О композиции акварельного пейзажа**

Композиция (от лат. *compositio* — составление) — главное понятие в изобразительном искусстве. Композиция — сущность творчества. Она определяет качество произведения, степень его воздействия на зрителя. Ничто так в живописи не связано с идеей, замыслом, сюжетом работы, как композиция. Без неё живопись не в состоянии решить ни одну из своих задач. Хотя общие принципы композиции едины, в каждом жанре, в том числе в пейзаже, есть свои особенности.

#### **3.4.1. Композиция короткого этюда на состояние**

Задача короткого этюда на состояние — зафиксировать в цвете природные явления, которые привлекают внимание своим живописным эффектом и в течение нескольких минут исчезают. Нет времени на построение или рисование. В таких работах художником руководит интуиция. Композиционным решением является точная и выразительная расстановка основных цветовых пятен или участков цвета, определение их масштаба и отношения друг к другу.

Подобный этюд-«нашлёпок» имеет свои особенности. Как правило, он точно фиксирует состояние, однако повторить или перевести его в размер большой работы сложно или невозможно. Эти этюды ценны своей непосредственностью, чистотой цвета, отсутствием какой-либо проработки. Их размер обычно не более 20 см по большей стороне листа. Каждый художник знает ценность подобных набросков: они необходимы для развития чувства цвета, пейзажного мышления, понимания мотива.

#### **3.4.2. Композиция длительного пейзажа**

Длительный пейзаж следует начинать с небольшого предварительного карандашного наброска, определив основные массы, формы и линию горизонта. Последняя не должна проходить по центру листа. Её место зависит от замысла этюда. Если цель — изобразить состояние неба, горизонт опускается, уступая место центру композиции. Земля же будет выступать тональным пятном, оттеняющим небо. Если внимание уделяется ландшафту,

рисунку больших тональных масс, их ритмике и движению, то горизонт поднимается.

Движение в пейзаже есть взаимное смещение основных цветовых пятен. Если изображается уходящее вдаль пространство, планы не должны быть строго параллельны — они должны создавать ритмический ряд форм разных по масштабу и направленности. В этом состоит отличие композиционного решения сельского пейзажа от городского. В первом случае не должно быть ничего строго параллельного, так как это сделает композицию застылой, безжизненной, во втором случае параллели допускаются, иначе невозможно придать домам стройность.

В работе над композицией пейзажа немалую роль играет воображение. Сколько бы вы ни работали с натуры, старайтесь делать универсальные выводы, ставить и решать композиционные задачи, исходя из увиденного или написанного ранее. Пусть сначала будут получаться наивные вещи, не смущайтесь, продолжайте тренироваться в композиции.

## ВИДЫ АКВАРЕЛЬНОГО ПЕЙЗАЖА

### 4.1. Ландшафтный или сельский пейзаж

Ландшафтный пейзаж — самый распространенный и исторически известный вид пейзажа, именно он привлекал художников своей живой непосредственностью. Городской же пейзаж был любим далеко не всеми мастерами, многим он был чужд своей строгостью, в нём видели нечто ограничивающее и сковывающее, требующее строгого рисования, не допускающее ошибок в пропорциях.

Можно условно разделить художников на тех, кто предпочитает исключительно сельский пейзаж, и тех, кто вдохновляется городским мотивом. Так или иначе, первый и главный вопрос — это выбор места (мотива). Сезанн говорил, отправляясь на пленэр, что идёт писать мотив, а не пейзаж.

Мотив — это сюжет, выбранный из окружающего мира под влиянием оказанного им эмоционального воздействия. Причина выбора — в уникальном мироощущении автора. Одного привлекает графичность, строгость рисунка (силуэты деревьев в зимний день), другого — цвет, яркость, сложность (розовые кувшинки в зеленом пруду). Здесь каждый должен сделать свой выбор, не следуя шаблону. Для неопытного художника может быть опасным увлечение известными мастерами пейзажа и попытка им подражать. Обычно по неумению он не в силах исполнить задуманное, терпит неудачу, теряет интерес к работе.

Педагогу следует обратить внимание ученика на выбранные им самим, соответствующие его восприятию объекты для изображения и предостеречь от попыток взяться за сложную, недоступную его уровню композицию. Афоризм «Учись видеть» всегда был девизом художников, но особенно это верно по отношению к пейзажу. В каждой форме живой природы уже заложена красота, свой мотив: от цветка до многопланового ландшафта, от спланированной композиции парка до заброшенного городского двора.

Чтобы избежать заученности, важно прислушаться к себе. Бывает так: готовишься к определённом, заранее намеченному пейзажу, но по дороге встречаешь что-то, привлекающее своей неожиданностью и совсем другой тематикой. При выборе места не стоит торопиться: следует походить по местности, присмотреться, сделать несколько карандашных набросков (бывает, привлёкшее живописно трудно изобразить пластически).

Выбрав набросок и определив, как будет вестись работа, можно приступить к краскам и сделать несколько подготовительных этюдов,

которые сами могут быть целью выхода на пленэр или послужат материалом для длительного этюда. Приступая к основному этюду, нужно наметить жёстким карандашом контуры основных цветовых масс. Ни в коем случае не следует рисовать отдельные объекты (дерево, дом, облако) — необходимо обобщённо строить будущую композицию от целого, определяя систему основных движений цветовых форм, так как именно от них зависит пластическая конструкция композиции.

Начинать работу с касками нужно с больших заливок широкой кистью по влажной бумаге. Рекомендуется сразу же ввести контраст цвета повышенной насыщенности: он будет служить камертоном в работе с другими цветовыми отношениями, придаст этюду изначальную активность цвета, логика его ведения будет более понятна. Использовать этот приём нужно не всегда, а в зависимости от «настроения» пейзажа.

Говоря в основном об импрессионистах, Пикассо называл пейзаж «живописью, зависящей от погоды». Несколько пренебрежительно, но, по сути, верно. Погода, изменчивость состояния, времена года могут быть главным сюжетом пейзажа. В этом исключительность данного жанра. Случается, что художник выбирает определённые эффектные моменты: рассвет или закат, дымку после дождя или яркое солнце — здесь точность цветового решения будет и мотивом, и композицией, и образом произведения.

Сельский пейзаж предполагает большой выбор мотивов, чем городской. Например, он может включать элементы архитектуры. Живописно сочетание природы и храмов в пейзаже средней полосы и Севера: вертикали шатровых церквей являются доминантами на равнинах и «вписаны» в хвойные леса.

Акварельная техника соответствует тематической настроенности пейзажа. Она может быть как размытой, так и чёткой, графически прорисованной. Качество работы от этого не зависит. В этом также специфика акварели. Начинать лучше не с городского пейзажа, а с сельского (ландшафтного), так как он более родственен своей непосредственностью текучести водных красок.

## **4.2. Парковый пейзаж**

Парковый пейзаж имеет свои особенности, и поэтому хочется рассмотреть его отдельно от традиционного ландшафтного пейзажа.

Главной его чертой является художественная упорядоченность. Деревья, кустарники, клумбы, а также скульптуры и постройки производят на посетителя парка эффект своей непохожестью на функциональную

городскую застройку. Во всём этом для художника таится искус передачи показной красоты, связанной с неестественностью природного окружения, поэтому автор паркового пейзажа должен быть готов к более строгому и продуманному решению этюда.

Сложность представляет изображение парковой скульптуры. Поставленная уже в задуманной среде, она всегда имеет непосредственную пластическую связь с обрамляющим её окружением. Скульптуру следует прописывать узнаваемо, соблюдая её основную пластическую структуру и не смазывая характерных деталей.

Неотъемлемой особенностью парков являются аллеи. Для художника они интересны масштабностью уходящих в перспективу стволов, принимающих формы разноокрашенных масс. Изображать их очень интересно наряду с отдельно стоящими деревьями.

Акварельная техника в парковом пейзаже обязательно должна опираться на рисунок. В композиционные задачи должны входить знаковые элементы парка: скульптура, узор решёток, беседки и павильоны. Парк есть живая картина, созданная ландшафтными дизайнерами, уже состоявшееся произведение садового искусства, где отдельные части подчинены целому. Основная задача — найти единую пластическую систему.

Технические задачи в жанре паркового пейзажа остаются теми же, что и в ландшафтном пейзаже.

Работу над данным заданием можно рассматривать как переход к заданию «Городской пейзаж».

### **4.3. Городской пейзаж**

Передать городскую среду в пейзаже значительно труднее, чем сельские и парковые виды. Точность рисунка является в данном задании особенно важным условием.

Начать следует с выбора мотива. В городе это сделать одновременно и легче, и труднее. С одной стороны, городская архитектура уже предполагает некие пластические ориентиры, из которых можно построить композицию. Для интересного сюжета нужно выбрать мотив, где кубистичность построек пересекается с диагоналями набережных или колоколен, где есть вода, деревья. С другой стороны, городского пейзаж — это обилие деталей, которые начинающий художник ещё не умеет отбирать и обобщать. Особенно это касается окон домов, их стараются нарисовать почти все.

Начинать работу всегда следует с большой массы или объёма. Это может быть одно здание или группа зданий-прямоугольников. Прямоугольная форма — одна из основных начальных форм, составляющих

все более сложные объекты. Прямоугольниками очень удобно компоновать пространство, развивая его масштабность.

Затем следует подумать о вертикалях, являющихся пластической противоположностью постройкам-прямоугольникам. Это и высотные здания, и шпили храмов, и телебашни. Включение данных объектов предполагает принципиальные и неожиданные композиционные решения.

В городском пейзаже главенствует архитектура — рисунок должен быть очень точным, с хорошо выверенной перспективой, иначе всё будет падать, кривиться и не помогут никакие живописные эффекты.

В городском пейзаже в солнечный день следует сначала наметить тоном тени, а потом уже переходить к дальнейшей цветовой прокладке. Установите общий тон цветового решения этюда: тёплый или холодный. Старайтесь до конца работы не утратить полученное в начале этюда впечатление. После прокладки теней нужно прописать цветом освещённые места. Необходимо дать точную окраску зданиям. Если одно из них жёлтого цвета, надо пройтись этим цветом по всему зданию, включая и продолжительные тени: это сразу подчеркнёт объём сооружения. Затем прокладываются полутени. В солнечный день и собственная, и падающая тень здания будут холодными, рефлексy же будут тёплыми (по аналогии с отражением солнечного света на земле, листьях, траве). Тени под карнизом всегда будут желтоватыми или зеленоватыми, смотря по тому, какой цвет отражается от зелёной травы, асфальта, дорожки, посыпанной песком. Кроме того, цвет теней будет зависеть не только от характера света, но и от окружающей среды.

Редко городской пейзаж бывает без деревьев. Не следует слишком тщательно выписывать деревья, перечислять мелкие сучья, листья. Надо стараться обобщать, пропускать то, что сразу не бросается в глаза. Здесь особенную роль играет непосредственное восприятие и метод обобщения кроны в несколько геометризованные формы: выступающие и отступающие, теневые и освещённые. У одних деревьев плавные сучья, у других — угловатые с резкими изгибами. Есть деревья, ветви которых растут перпендикулярно стволу, у других они расходятся лучеобразно или свисают. Все характерные признаки породы деревьев полезно знать, чтобы уметь подчеркнуть основное в цвете дерева, в форме. Например, плакучая ива серебристо-серого цвета, а дуб тёмно-зеленый. У ивы и крупные, и мелкие веточки свисают, а у дуба очень характерные угловатые ветви, идущие во все стороны, листья же группируются в энергично очерченные силуэты.

В пейзажной живописи часто используются лессировки, особенно там, где нужно усилить тон или смягчить прозрачной краской места слишком резкие. Весной или в начале лета, как только появится яркая зелень, очень трудно избежать едкости цвета, а лессировкой можно его смягчить. Если слегка лессировать яркую зелень жидким краплагом, она приобретает более приятный тон. Нужно работать быстро, чтобы успеть за движением теней и солнечных пятен. Так же быстро следует наметить людей и транспорт: в пейзаже они обычно очень скоро исчезают из поля зрения художника. Необходимо тренироваться, делая короткие этюды с натуры.

Обращаясь к длительному пейзажному этюду, не оставляйте работу над односюжетными быстрыми набросками. Для того, чтобы верно изображать ту или иную деталь, нужно очень хорошо её знать. Старайтесь написать несколько этюдов части здания, неба в различных состояниях, крыльца, дерева. Старайтесь на этом этапе изучить форму предмета, внимательно пролепив её цветом. Такой подход поможет вам в работе над длительными этюдами и затем над композиционным пейзажем.

Тем не менее природа настолько богата сочетаниями красок, их вариациями, что было бы тщетно свести их к каким-либо ограниченным схемам. Кроме того, восприятие природы каждого из нас индивидуально, имеет свою специфику, порождает особые подходы в решении этюда в соответствии с настроением. В работе над этюдом необходимо доверять своему непосредственному чувству, чтобы убеждённо, без колебаний выражать свои художественные намерения.

Говоря о цветных тенях или рассматривая другие ярко выраженные цветовые контрасты в природе, не следует думать, что живопись сводится к стремлению всегда писать спектрально чистыми красками. Стоит лишь отметить, что краски в пейзаже (в отличие от комнатных условий), особенно в тенях, прозрачнее и чище, а их оттенки богаче и разнообразнее. Вообще в пейзаже гамма красок богаче оттенками тёплых и холодных тонов, законы контрастов выражены яснее. Вы можете проверить это сами, внимательно наблюдая природу, изучая цветовые соотношения в различное время дня, при разном освещении и в разное время года.

Наряду с этюдами-штудиями, призванными научить изображать природу, необходимо ставить и чисто творческие задачи, пытаться найти и выразить образную сторону пейзажа, чтобы впоследствии зритель проникся вашими чувствами и настроениями.

#### 4.4. Тематические мотивы городского пейзажа

С целью создания образа места можно сосредоточиться на определённой тематике: историческом центре, или городе на большом водном пространстве реки (набережной, порте), или промышленных районах. Каждая выбранная тема будет диктовать технику исполнения.

Старые районы более камерные, с обилием архитектурных подробностей, стилистических деталей. Жизнь портового района динамична, требует другого колорита, чувства ритма и простоты формы. Пейзаж с большим охватом пространства и перспективной плановостью наиболее сложный в техническом исполнении. Как бы то ни было, в городском пейзаже — обилие объектов, деталей архитектуры, людей и транспорта, что мешает сосредоточиться и выбрать мотив, который и будет смысловым и пластическим центром.

Создать подобный центр необходимо ещё с точки зрения узла композиции, вокруг которого и будет разворачиваться живописное действие. Центром может считаться значимая вертикаль, выделяющаяся из монотонности городской застройки: высотное здание, купол собора, трубы завода.

Далее — работа с планами. Их должно быть не более трёх основных: передний, средний, задний. Может быть, конечно, и больше, но, чтобы не запутаться, остановимся на трёх.

В живописной традиции принято изображать передний план теплее по тону, а задний — холоднее. Это верно, так как имеет и научное, и практическое обоснование. Дали всегда голубее, что у Леонардо да Винчи, что у импрессионистов. Тёплый фон оказывает эффект приближения формы, холодный — удаления. Однако при определённом освещении, например, когда заходящее солнце ярко окрашивает именно задний план горячими оттенками, цветовой и тональный центр смещается в глубину пространства, делая передний план более подчинённым и спокойным, лишённым контрастности.

Ещё раз подчеркнём: нельзя умалять роль рисунка в городском пейзаже. Нужно уделять повышенное внимание пропорциям, так как «падающие» дома — совсем не то, что дикорастущие деревья. Следует избегать «пересчитывания» деталей, поскольку это разрушает целостность цветового пятна, ведёт к дробности. В этом можно увидеть наивную попытку как-то заполнить пространство, которое кажется пустым. Рекомендуется решать эту проблему средствами живописи — акварели, используя фактуру заливки красочного потока, цветную линию. Кроме того, лучше сосредоточиться на характерных деталях архитектуры, по-настоящему требующих внимания.

#### **4.5. Особенности использования акварельной техники в городском пейзаже**

Начинать этюд следует на не слишком пропитанной водой бумаге (скажем, средней влажности), чтобы избежать сильного расплывания красок с больших плоскостей цвета, определяющих крупные планы и отношения: ближе — дальше, теплее — холоднее. Ошибкой будет вести этюд с мелких деталей или фрагментов.

При передаче освещённости требуется сразу в одну заливку проложить все освещённые участки тёплыми красками, затем одновременно проложить все тени: как собственные, так и падающие. Нужно не вдаваться в подробности, а работать цветными плоскостями или, можно сказать, блоками цвета. Такой подход соответствует кубистичности города, формирует среду как архитектурную композицию.

Небо можно писать и вначале, и в конце: это зависит от освещённости и погодных условий. Если небо светлое, а архитектура темнее, то следует начинать с неба, легко его прописать и больше не трогать, сосредоточившись на тональности зданий и их силуэтности. Если небо тёмное, вечернее, богатое оттенками, следует вернуться к небу ещё раз в середине или в завершении работы. Тёмный тон сложно взять акварелью сразу — придётся прибегнуть к лессировкам, не забывая, что каждая прописка должна быть холоднее предыдущей. Иначе возможна загрязнённость цвета: холодные краски в акварели более прозрачные, чем тёплые. Особое внимание стоит уделить рисованию цветом или цветной линией. В городском пейзаже особенно уместно и эффективно использовать данный метод, являющийся ещё одной отличительной чертой акварельной живописи (на этом основании акварель часто относят к искусству графики, что не всегда верно).

Цветная рисующая линия должна быть:

- толще, чем при рисовании карандашом (лишь в этом случае она стилистически будет сочетаться с живописью);
- не слишком тёмной (чтобы не диссонировать с мягкостью и размытостью акварельной живописи, не привносить жёсткость).

Рисующая линия, и это самое важное, должна быть цветной. Причём цвет может быть взят произвольно в зависимости от существующего уже оттенка (например, художники-импрессионисты в пейзажах часто использовали холодный полутон, отделяющий один предмет от другого). Цвет линии может быть и ярким, насыщенным.

Линия в акварели в большой степени условна. Она не только рисует контур предмета, но имеет самостоятельное пластическое значение, то есть

может находиться вне предмета, привнося в воздушность акварели строгость архитектурной, сдерживая и упорядочивая размытость красочного пятна.

После того как взяты основные цветовые отношения (широкими заливками и ни в коем случае не сухой кистью), необходимо, не давая просохнуть первой прописке, осторожно добавлять следующие оттенки цвета, обогащая палитру и уточняя детали. В завершение этюда можно снова вернуться к живописным участкам неба: при уточнении общего тона первичная его прописка может оказаться слабой, поэтому нужно дополнить её лёгким перекрытием уже существующего тона.

Пейзаж может быть выполнен с натуры за один сеанс, но, учитывая сложности моделирования архитектуры, сеансов может быть и несколько. В этом случае следует выбрать похожие погодные условия. Бумагу нужно будет слегка пропитать водой, не писать «по-сухому». Увлажнить можно как отдельную часть этюда, так и весь лист.

Нестрашно, если при смачивании предыдущая живопись размоется: это придаст этюду большую собранность. Некоторые художники используют метод многократного смывания уже написанного слоя практически до основания, получая возможность работать дольше и привносить в произведение живописную сложность акварельной фактуры, которой не достичь иным образом. Этот метод, конечно, требует большого опыта, так как есть опасность загрязнения красочного покрытия, разрыва бумаги. Чтобы выдержать неоднократное погружение в воду, бумага должна иметь достаточную плотность и прочность.

Завершить этюд можно, работая «по-сухому», чего следует избегать в начале работы.

Помните: в акварели ведущую роль играет техника исполнения. Хорошее владение ею в сочетании с продуманностью композиционного замысла всегда даёт положительный результат.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Методика преподавания живописи в СПГХПА им. А. Л. Штиглица имеет общехудожественную направленность. Цель — познакомить обучающихся с различными вариантами выполнения заданий. Задачи академической живописи чередуются с задачами декоративного характера. Это же относится и к пейзажной живописи акварелью.

В рамках заданий по пленэру этюд должен выполняться традиционным методом работы с натуры. Данная задача ставится на первом курсе обучения. На старших курсах в технике акварели могут быть выполнены задания более декоративного свойства с использованием яркого цветового пятна и активного рисования линий. Живопись акварелью крайне расположена к использованию графического элемента — само место этой техники в искусстве находится между традиционной живописью и графикой. В этом заключаются особенность акварели и её актуальность для декоративной работы. Появившись задолго до масляной живописи, акварель считается важным и не имеющим аналогов этапом обучения не только художника, но и специалиста иной прикладной художественной сферы.

В данном учебном наглядном пособии рассмотрены живописные задания по теме «Пейзаж акварелью». Их цель — объяснение основных законов пейзажной живописи. Комплекс заданий разбит на конкретные темы, чтобы обучающемуся удобнее было ориентироваться в общей системе и отдельных задачах.

Важность работы над пейзажем состоит в том, что данная тема включает многие основополагающие художественные и пластические компоненты, понимание которых необходимо для прохождения всего курса живописи в художественной школе и становления художника-профессионала. Речь идёт о композиционном решении, рисунке и живописи с учётом специфики охвата больших зрительных пространств, создании образа или поиске мотива самого сюжета.

Крайне важным является постижение самой акварельной техники, особенности которой развивают художественный вкус и нестандартное композиционное мышление, положительно влияют на работу студента с другими материалами, знакомя его с различными стилистическими методами изображения природы.

## СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алпатов М.В. Композиция в живописи: исторический очерк. М.; Л., 1940.
2. Богомазов А.К. Живопись, акварель, рисунок: научное издание. СПб., 2008.
3. Визер В.В. Живописная грамота. Основы пейзажа. СПб., 2007.
4. Виннер А.В. Как пользоваться акварелью и гуашью: учебное пособие. М., 1951.
5. Виннер А.В. Материалы живописи. Масло, акварель, гуашь, темпера, клеевые краски: учебное пособие. М., 1954.
6. Воспоминание о Серебряном веке: каталог выставки акварелей / Санкт-Петербургское общество акварелистов. СПб., 2016.
7. Дергилёва А. Родная Москва. Городской пейзаж в технике акварели // Художественный совет: журнал о художественных материалах и творческих технологиях. 2008. № 6. С. 27–29.
8. Кальнинг А.К. Акварельная живопись / Под ред. З. М. Абрамовой. М., 1968.
9. Каменская Г.Д. Акварель XVII–XIX вв. Л., 1937.
10. Касан А. Руководство к рисованию акварелью. М., 2007.
11. Киплик Д.И. Техника живописи. М., 2002.
12. Кудрявцева Т.И. Живописный метод на примере творчества художников английской школы Джона Констебля и Джозефа Тернера // Цвет в пространственных искусствах и дизайне. Материалы II Всероссийской научно-практической конференции (26 сентября 2022 года): сб. науч. ст. СПб., 2022. С. 206–212.
13. Левитан И.И. Письма. Документы. Воспоминания / Под общей ред. А. А. Фёдорова-Давыдова. М., 1956.
14. Лепикаш В.А. Живопись акварелью. М., 1961.
15. Либралато В. Школа акварели. Базовый курс. М., 2012.
16. Макаренков Ю. Урок акварельного пейзажа // Художественный совет: журнал о художественных материалах и творческих технологиях. 2008. № 4. С. 22–26.
17. Мальцева Ф.С. Русский реалистический пейзаж. М., 1965.
18. Михайлов А.Н. Искусство акварели. М., 1995.
19. Подлясский Ю. Рисунок, живопись и композиция пейзажа // Школа изобразительного искусства в 9 выпусках. Выпуск 5. М., 1962. С. 31–60.
20. Порсин Ю.Я. Руководство по работе акварельными красками. Л., 1960.
21. Рерберг Ф.И. Как научиться писать акварелью. М., 1936.

22. Рисунок и акварель в России XX века: каталог выставки / Русский музей. СПб., 2008.
23. Рисунок и акварель в России: вторая половина XIX века: альбом / Русский музей; ред. Т. Харыкина. СПб., 2009.
24. Слонский Б. Техника живописи. Живописные материалы. М., 1962.
25. Трошичев А.А. Акварель. Пейзаж // Школа изобразительного искусства в 9 выпусках. Выпуск 3. М., 1961. С. 91–122.
26. Трошичев А.А. Основы живописи акварелью // Школа изобразительного искусства в 9 выпусках. Выпуск 1. М., 1960. С. 97–116.
27. Фармаковский М.В. Акварель. Её техника, реставрация и консервация: учебное пособие. М., 2000.
28. Фрэпон Г. Акварель. Пейзаж: руководство для любителей. М., 1895.
29. Чистяков и его ученики: каталог выставки / Сост. Н. М. Молева. М., 1955.

## **ПРИЛОЖЕНИЕ**

## ПЕЙЗАЖ АКВАРЕЛЬЮ: РАБОТЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ

### Задание 1. Короткий этюд на состояние



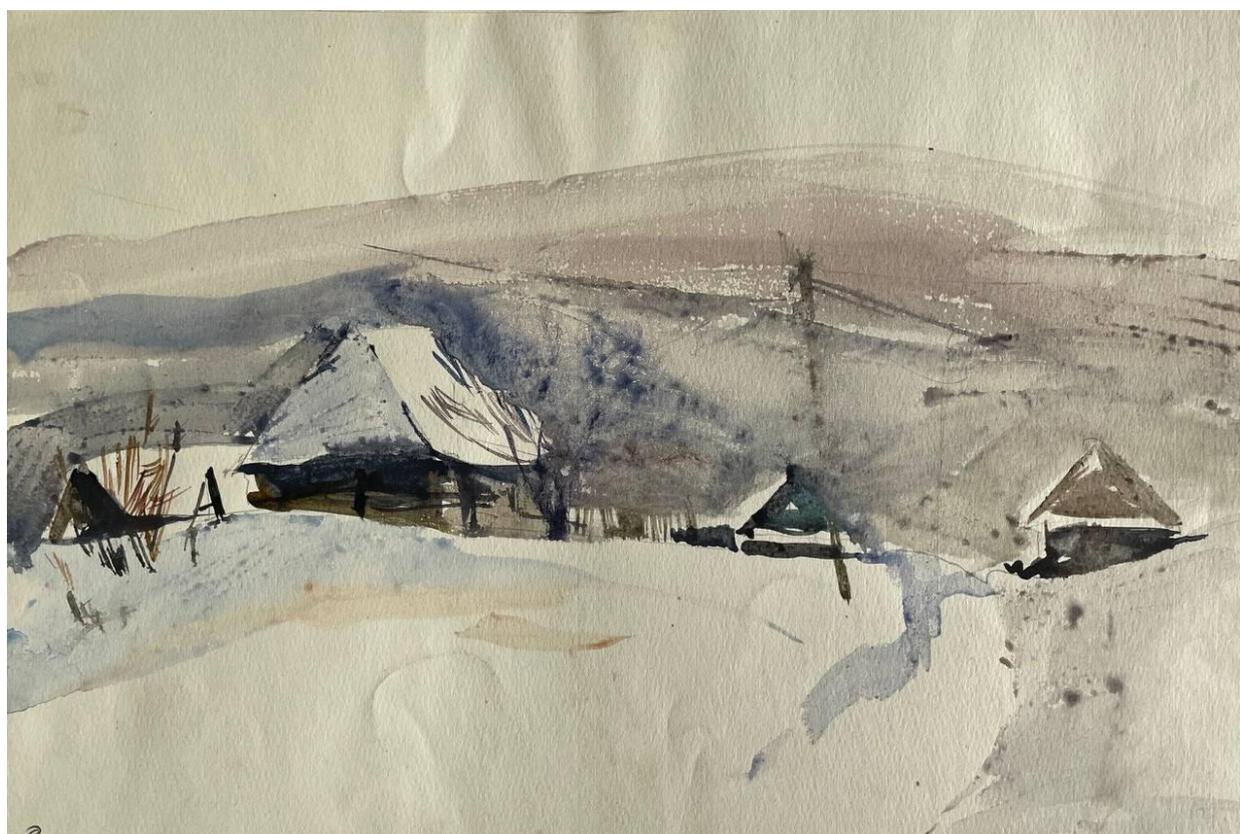
*Ил. 1. Этюд на состояние. Серый день. II курс, 1970-е гг.*



*Ил. 2. Этюд на состояние. Утро. II курс, 1970-е гг.*



*Ил. 3. Этюд на состояние. Солнечный день. II курс, 1970-е гг.*



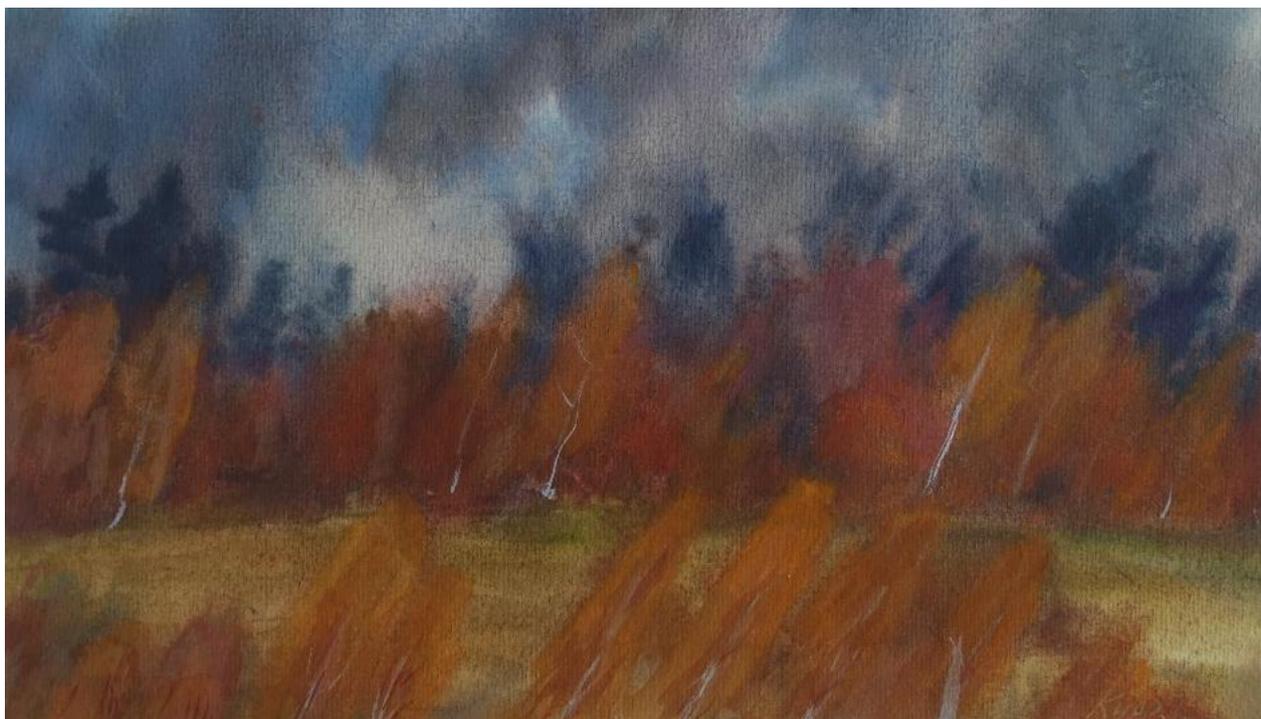
*Ил. 4. Этюд на состояние. Зимний день. II курс, 1970-е гг.*



*Ил. 5. Этюд на состояние. Солнечный день.  
Эффект отражения неба в воде. III курс, 1990-е гг.*



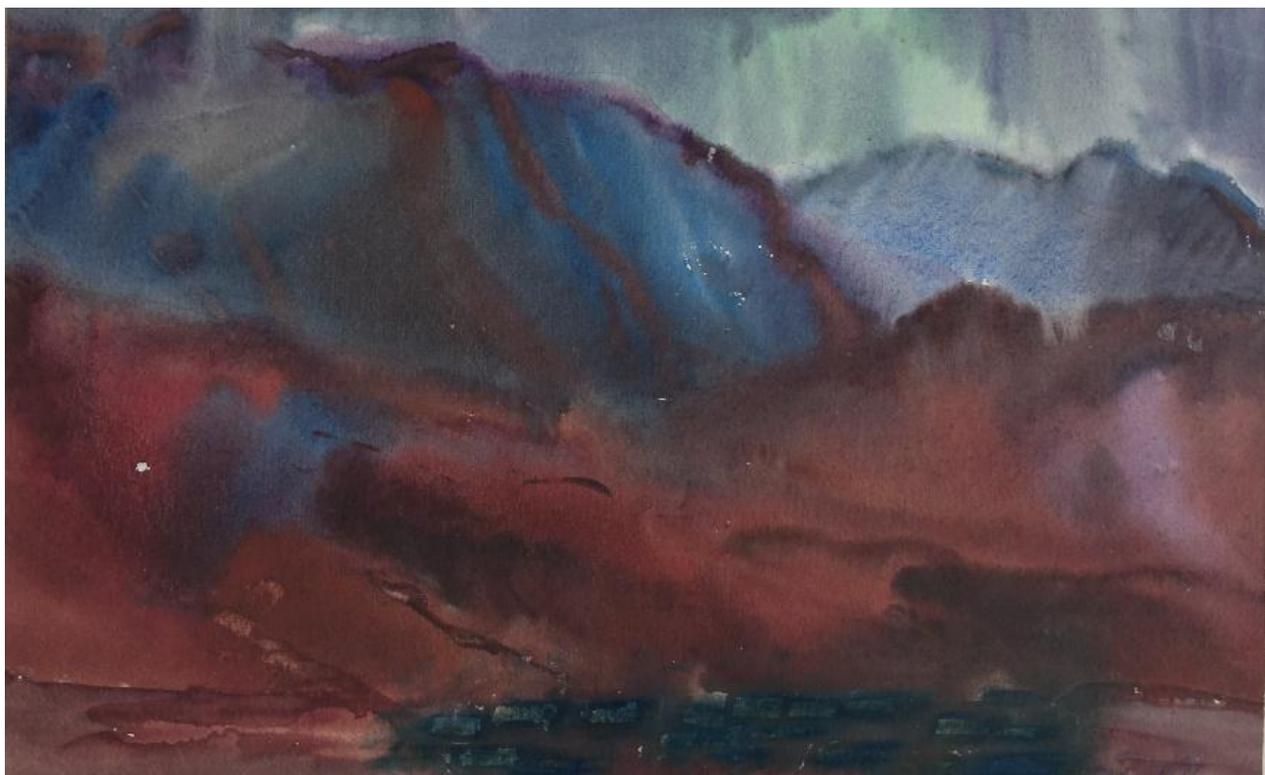
*Ил. 6. Этюд на состояние. Пасмурный день.  
Эффект отражения неба в воде. III курс, 1990-е гг.*



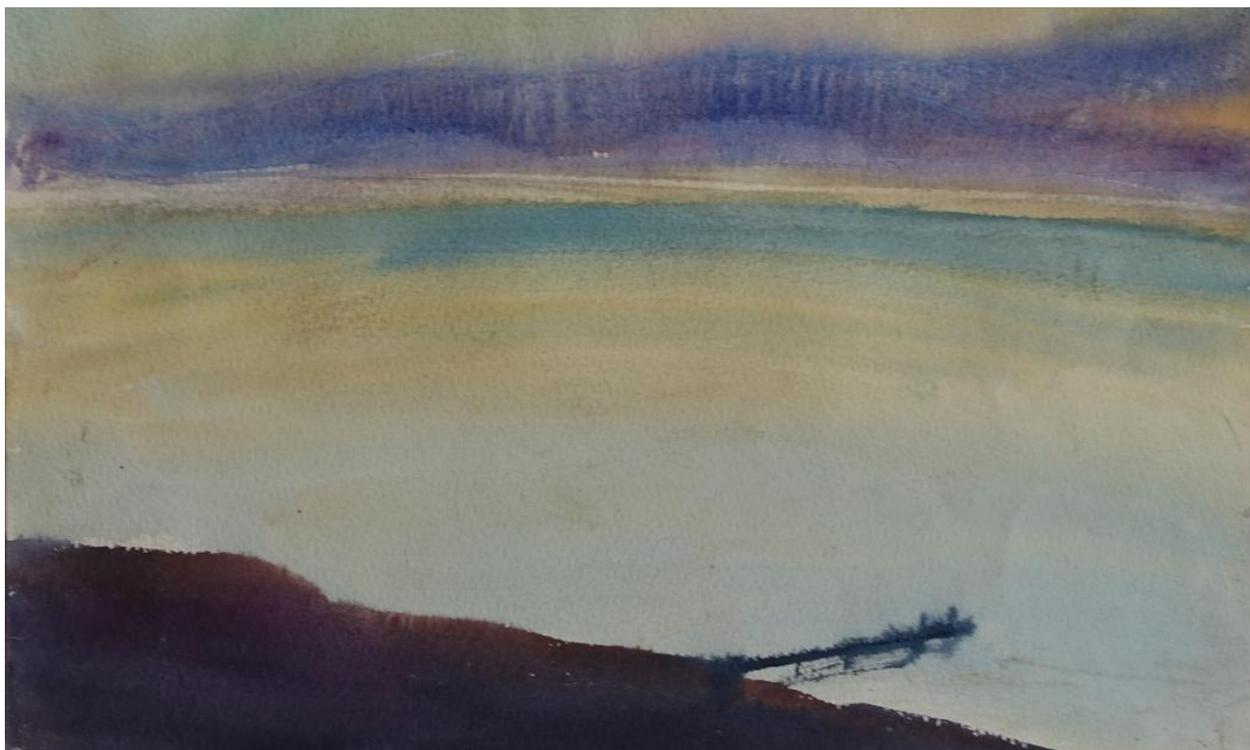
*Ил. 7. Этюд на состояние.  
Эффект приближения грозы. III курс, 1990-е гг.*



*Ил. 8. Горы. Этюд на состояние.  
Эффект приближения грозы. III курс, 1990-е гг.*



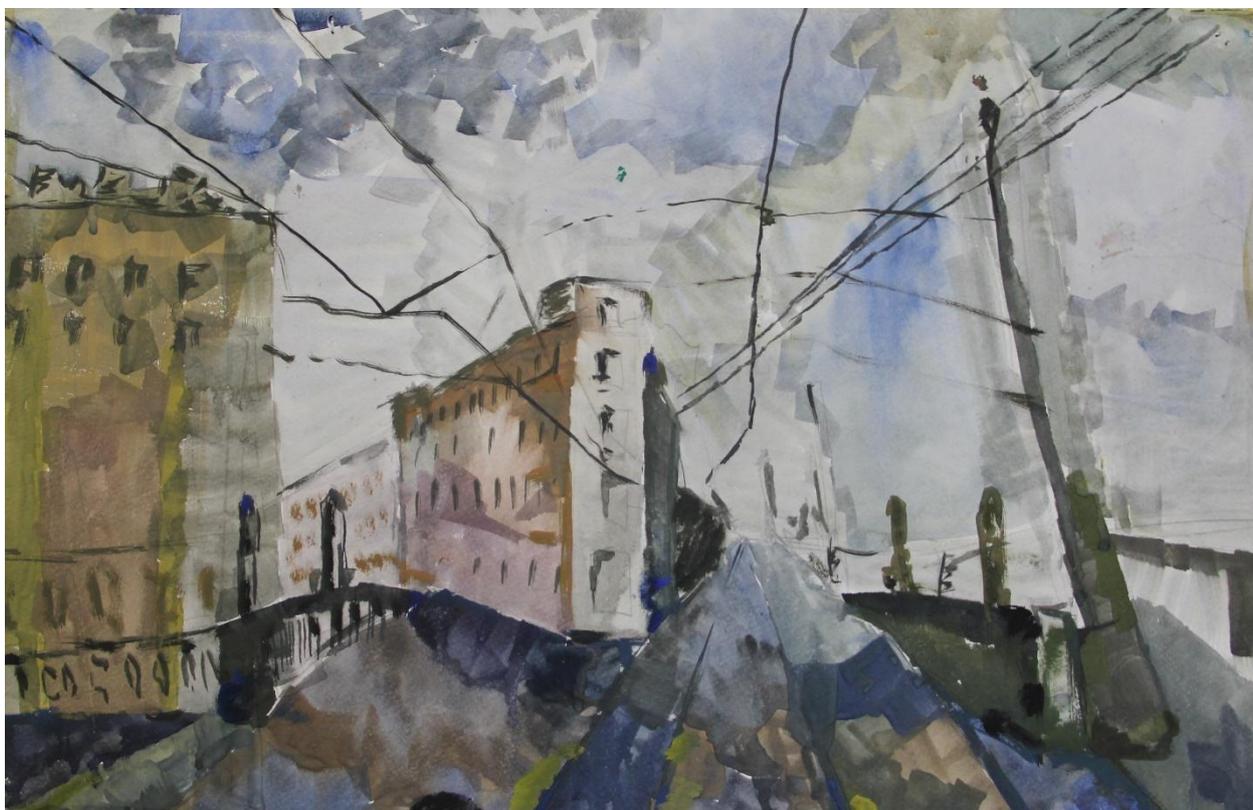
*Ил. 9. Дождь. Горы. Этюд на состояние. III курс, 1990-е гг.*



*Ил. 10. Озеро. Вечер. Этюд на состояние. III курс, 1990-е гг.*



*Ил. 11. Этюд на состоянии. Вода. Утро. IV курс, 2020-е гг.*



*Ил. 12. Этюд на состоянии. Городской мотив. IV курс, 2020-е гг.*

## Задание 2. Ландшафтный и сельский пейзаж



*Ил. 13. Сельский пейзаж. Ветреный день. III курс, 1980-е гг.*



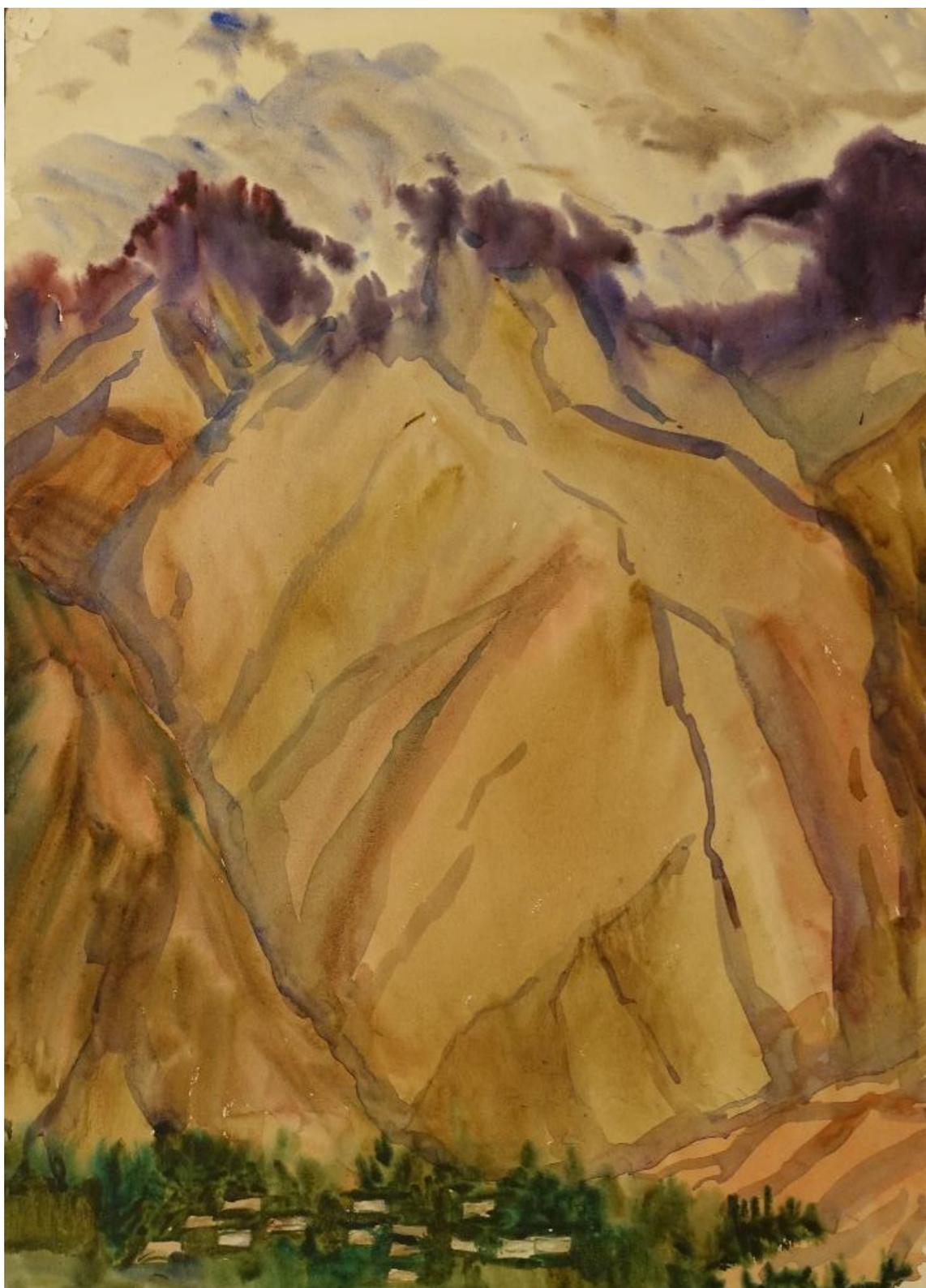
*Ил. 14. Сельский пейзаж. Осенний день. IV курс, 1990-е гг.*



*Ил. 15. Ландшафтный пейзаж с передним, средним и дальним планами. IV курс, 1990-е гг.*



*Ил. 16. Ландшафтный пейзаж с эффектом освещённости. IV курс, 2020-е гг.*



*Ил. 17. Ландшафтный пейзаж. Горный мотив. III курс, 1970-е гг.*



*Ил. 18. Сельский пейзаж. Камерный мотив. III курс, 1970-е гг.*



*Ил. 19. Ландшафтный пейзаж с передним, средним и дальним планами. III курс, 1970-е гг.*



*Ил. 20. Сельский пейзаж. Архитектура. III курс, 1990-е гг.*



*Ил. 21. Сельский пейзаж. Архитектура. III курс, 2020-е гг.*



*Ил. 22. Сельский пейзаж. Архитектура. III курс, 2020-е гг.*

### Задание 3. Парковый пейзаж



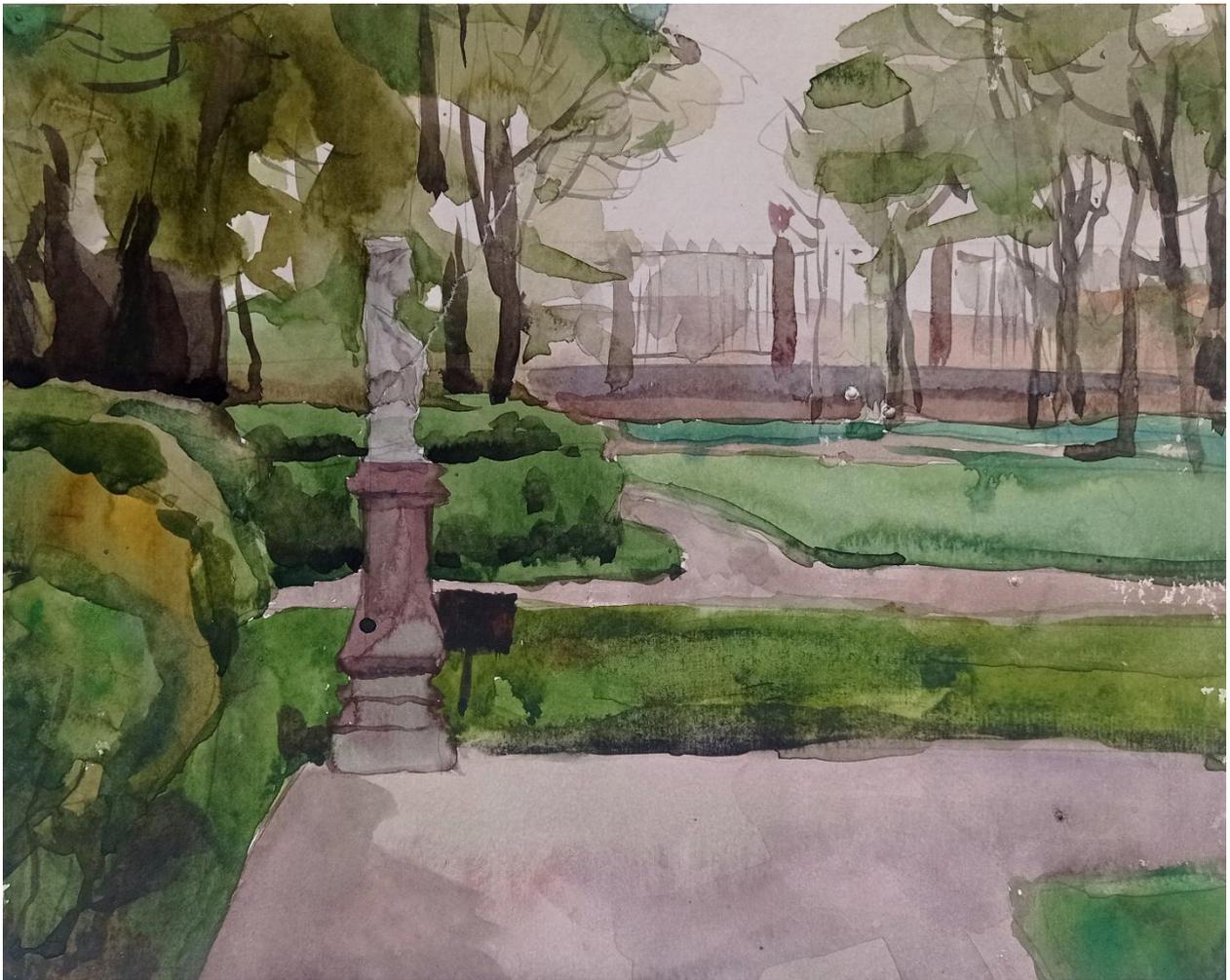
*Ил. 23. Парковый пейзаж. Скульптурная группа. IV курс, 2020-е гг.*



*Ил. 24. Парковый пейзаж. Аллея. IV курс, 2020-е гг.*



*Ил. 25. Парковый пейзаж. Скульптурная группа. IV курс, 2020-е гг.*



*Ил. 26. Парковый пейзаж. Композиция ландшафта. IV курс, 2020-е гг.*



*Ил. 27. Парковый пейзаж. Историческая архитектура. III курс, 1990-е гг.*



*Ил. 28. Парковый пейзаж. Историческая архитектура. III курс, 1980-е гг.*



*Ил. 29. Парковый пейзаж. Аллея. II курс, 2020-е гг.*



*Ил. 30. Парковый пейзаж. Аллея со скульптурами. II курс, 2020-е гг.*



*Ил. 31. Парковый пейзаж. Архитектура. III курс, 2020-е гг.*



*Ил. 32. Парковый пейзаж. Фонтан. III курс, 2020-е гг.*

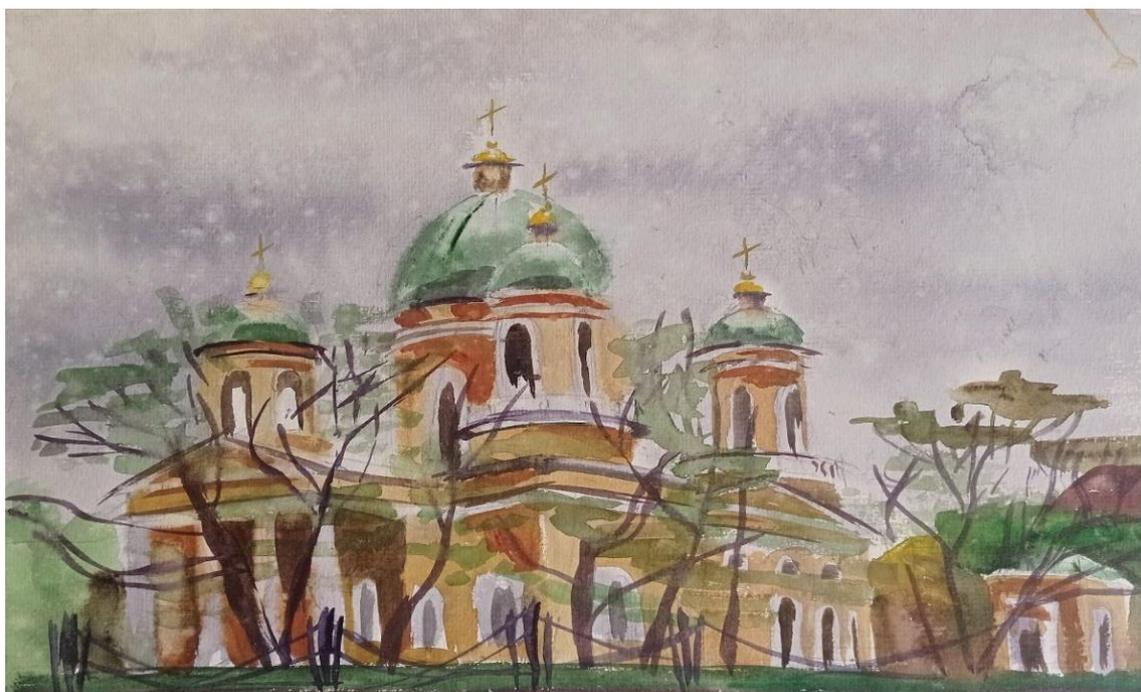


*Ил. 33. Парковый пейзаж. Монумент. IV курс, 1980-е гг.*

#### Задание 4. Городской пейзаж



*Ил. 34. Городской пейзаж. Историческая архитектура. III курс, 1990-е гг.*



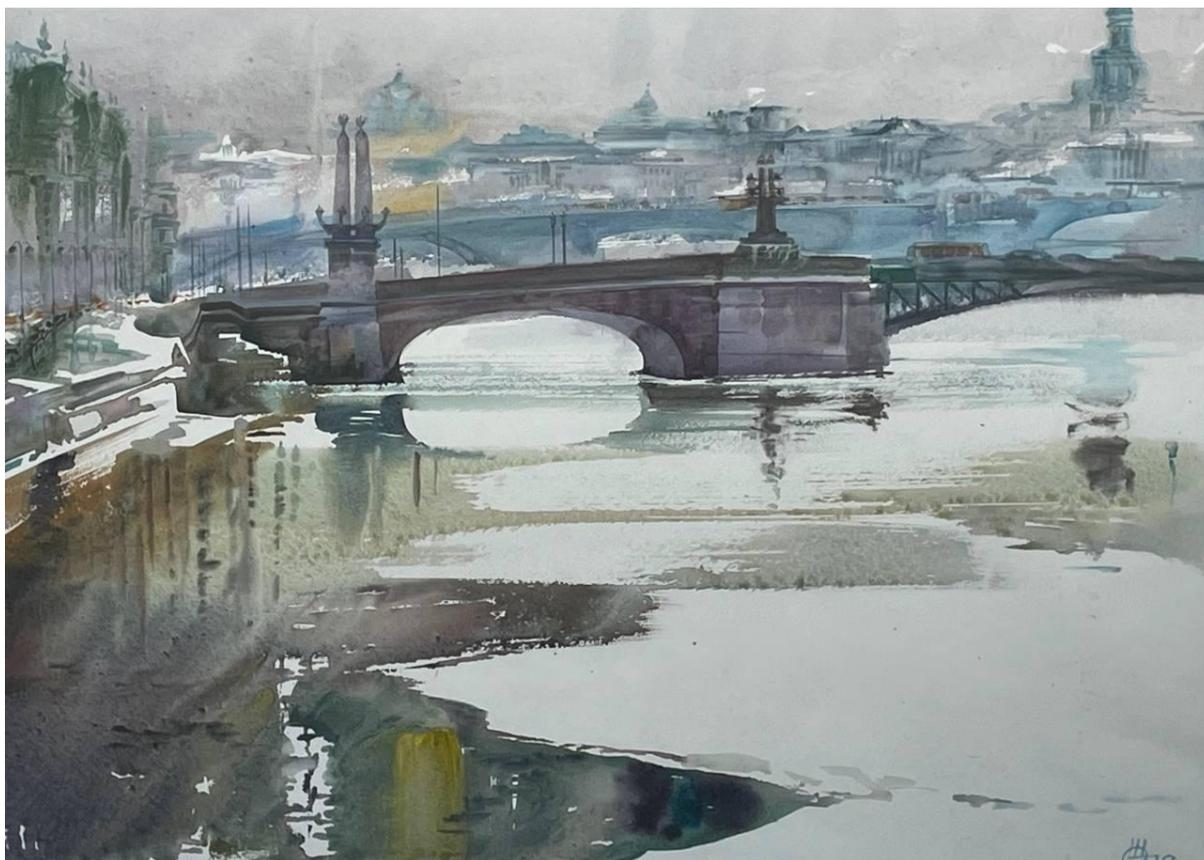
*Ил. 35. Городской пейзаж. Историческая архитектура. III курс, 2020-е гг.*



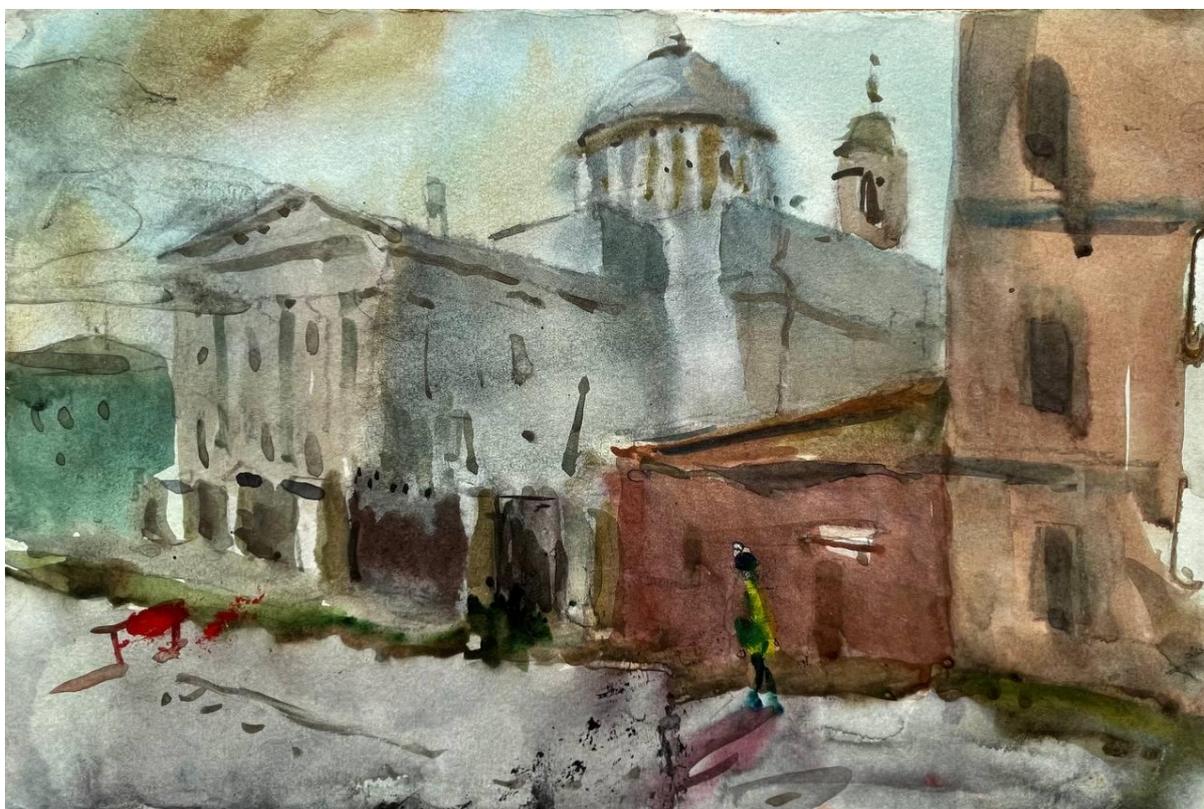
*Ил. 36. Городской пейзаж. Камерный мотив. IV курс, 1990-е гг.*



*Ил. 37. Городской пейзаж. Камерный мотив. IV курс, 1990-е гг.*



*Ил. 38. Городской пейзаж с передним, средним и дальним планами. IV курс, 1990-е гг.*



*Ил. 39. Городской пейзаж. Историческая архитектура. III курс, 2020-е гг.*



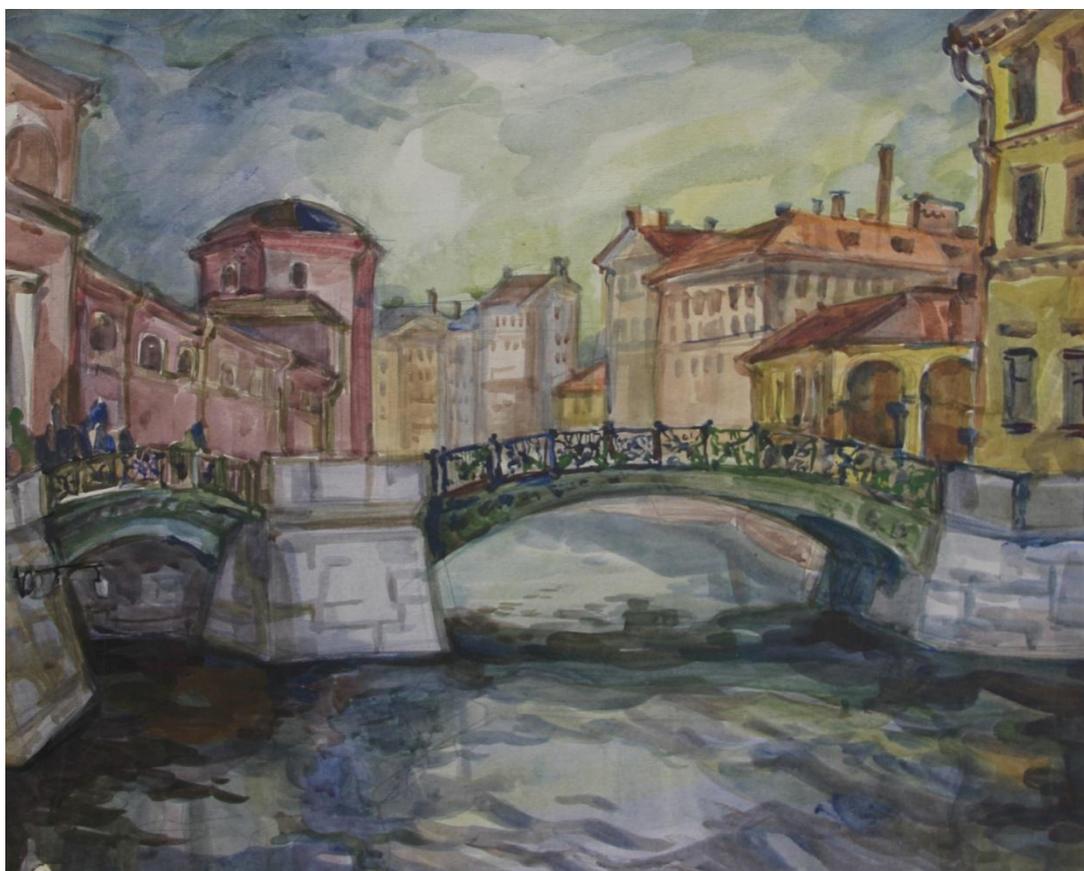
*Ил. 40. Городской пейзаж с ярко выраженной доминантой собора. III курс, 2020-е гг.*



*Ил. 41. Городской пейзаж. Строительный мотив. III курс, 1990-е гг.*



*Ил. 42. Городской пейзаж. Дождь. III курс, 1990-е гг.*



*Ил. 43. Городской пейзаж с водным пространством. III курс, 1990-е гг.*



*Ил. 44. Городской пейзаж. Камерный мотив. III курс, 1990-е гг.*



*Ил. 45. Городской пейзаж. Строительный мотив. III курс, 1990-е гг.*



*Ил. 46. Городской пейзаж. Строительный мотив. III курс, 1980-е гг.*



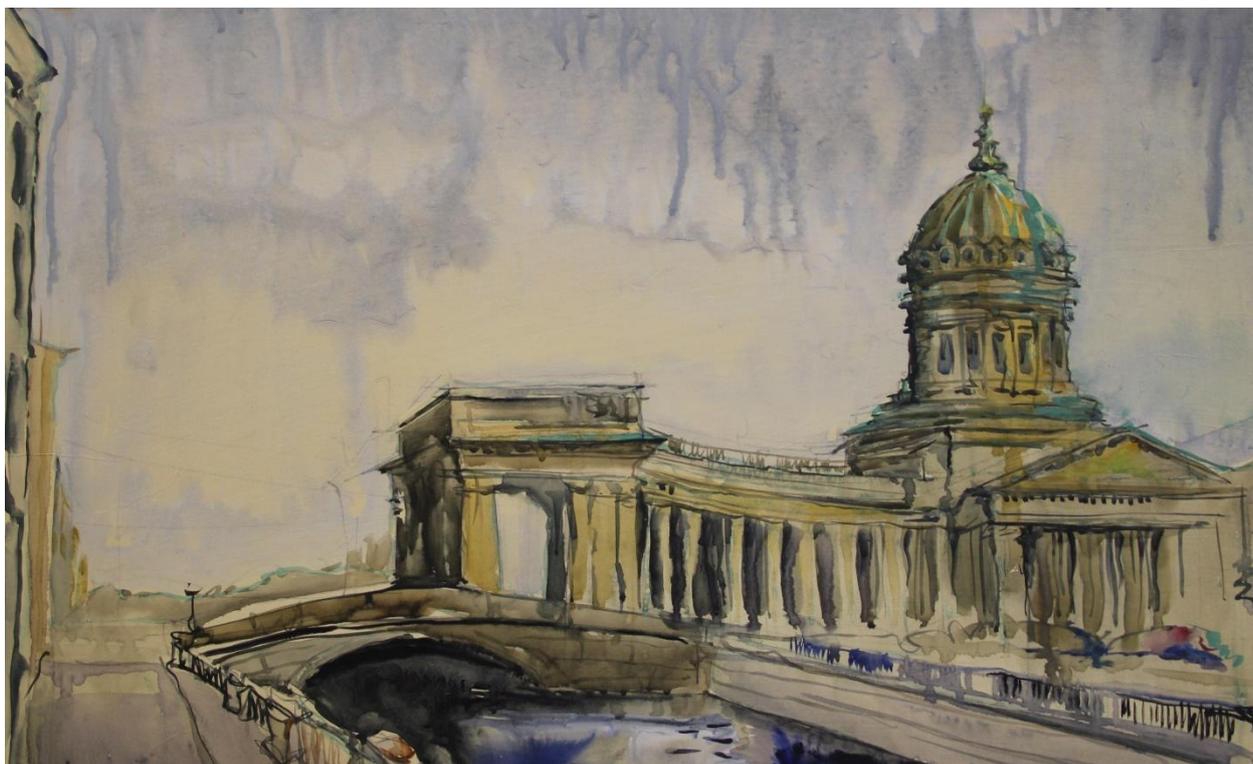
*Ил. 47. Городской пейзаж. Длительный этюд. IV курс, 1990-е гг.*



*Ил. 48. Городской пейзаж. Историческая архитектура. III курс, 2020-е гг.*



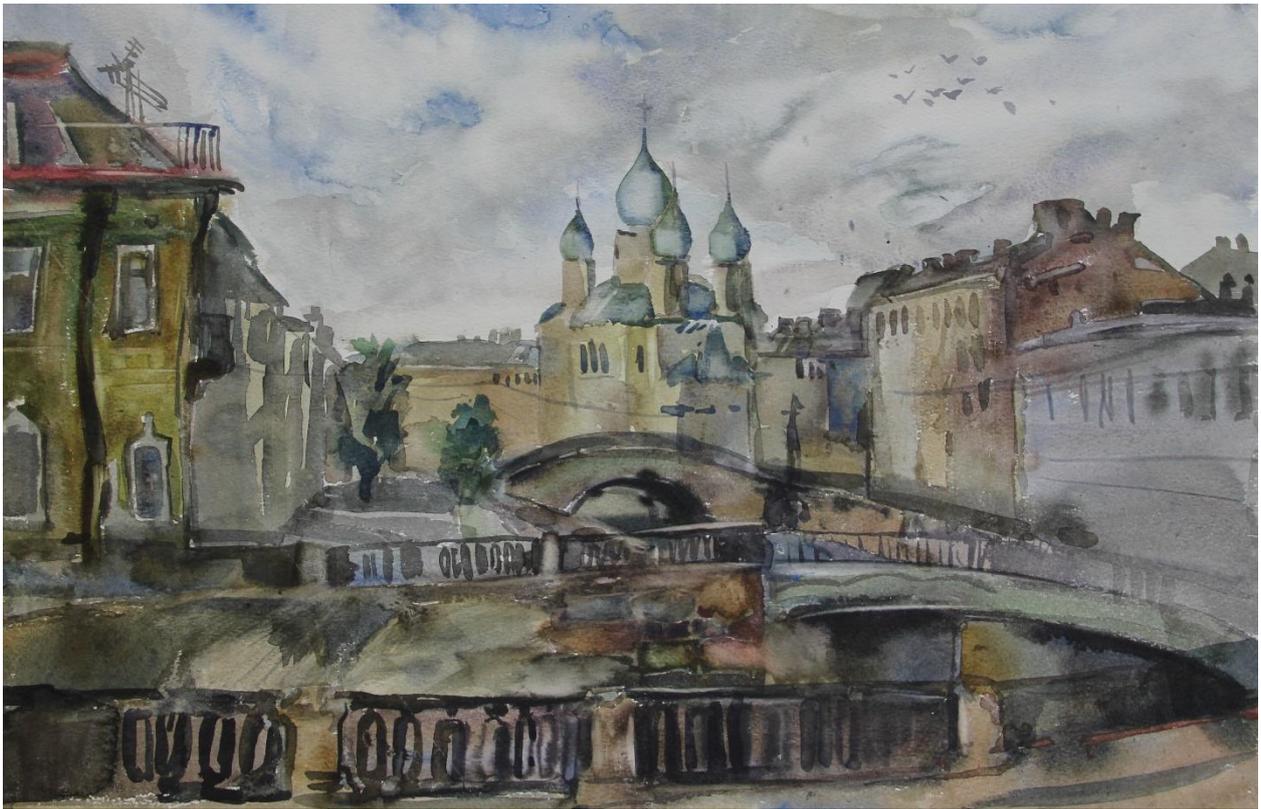
*Ил. 49. Городской пейзаж. Зима. III курс, 2020-е гг.*



*Ил. 50. Городской пейзаж. Историческая архитектура. II курс, 2020-е гг.*



*Ил. 51. Городской пейзаж. Порт. II курс, 2020-е гг.*



*Ил. 52. Городской пейзаж с передним, средним и дальним планами. III курс, 2020-е гг.*

Тамара Ивановна Кудрявцева

Пейзаж акварелью

Учебное наглядное пособие

Редактор, корректор Е. В. Курило  
Технический редактор О. Ф. Никандрова

Подписано к печати 23.10.2024 г. Формат 60x84/16  
Объем 4.42 усл. печ. л. Печать офсетная. Бумага офсетная  
Отпечатано в типографии ООО «Дитон».  
194044, Санкт-Петербург, Большой Сампсониевский пр., д. 60.  
Заказ № Тираж 100 экз.