

Watercolour PAINTING

Jean-Louis Morelle

A Complete Guide
to Techniques
and Materials

Живопись Акварелью

Жан-Луи Морелль

Впервые опубликовано в Великобритании в 2003 году
New Holland Publishers (UK) Ltd
Лондон • Кейптаун • Сидней • Окленд

Гарфилд Хаус
86-88 Эджвер-Роуд
Лондон W2 2EA
Великобритания
www.newhollandpublishers.com
Маккензи-Стрит, 80
Кейптаун 8001, Южная Африка
Levell, Cnit 4, 14 Aquatic Drive
Френчс Форест Новый Южный Уэльс 2086, Австралия
Лейк-Роуд, 218
NorthcOLe, Окленд, Новая Зеландия

Copyright © Groupe Fleums-Mame, Paris, 1999
Copyright © colour triangle, Jean-Louis Morelle, 1999
Copyright © английский перевод: New Holland Publishers (UK) Ltd, 2003

Все права защищены. Никакая часть настоящей публикации не может быть воспроизведена, сохранена в поисковой системе или передана в любой форме или любыми средствами, электронными, механическими, копировальными, записывающими или иными, без предварительного письменного разрешения издателей и правообладателей.

ISBN 1 84330 521 6

Менеджер Издательства: Кристоф Савур
Художественный Руководитель: Даниэль Капеллацци
Графический дизайн и верстка: Claude Poirier
Редактор: Гийом По
Продюсер: Флоренс Белло
Компьютерная графика: Лорен Блондель
Английский перевод: Берни Райт

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Отпечатано и переплетено в Малайзии компанией Times Offset (M) Sdn Bhd.

Автор хотел бы поблагодарить Франсуазу Коффран и Элизабет де Монмарин, которые вдохновили его на написание этой книги; Эву Карпинску, особенно за ее продуктивные беседы о проблемах, связанных с цветом; Жерара Лесера и Филиппа Мотта за их дружбу и веру; Aittouares и Vanuxem gallenes; фотографов P Lesage и j.-F Schall; и всех художников и тех, кто любит акварель, которые внесли свой вклад в эту работу: Ulie Abadie, Wolf Arrich, Pierre Bergonhe, Анник Берто, Марк-Фабьен Баннард, Клод Бокен, Жорж Корсия, Жерар Луи-Дрейфус, Даниэль Эстраде, Бернар Гобе, Готфрид Зальцман, Бернадетт Тонелье, гн Вейсье и Мамина Юноки.

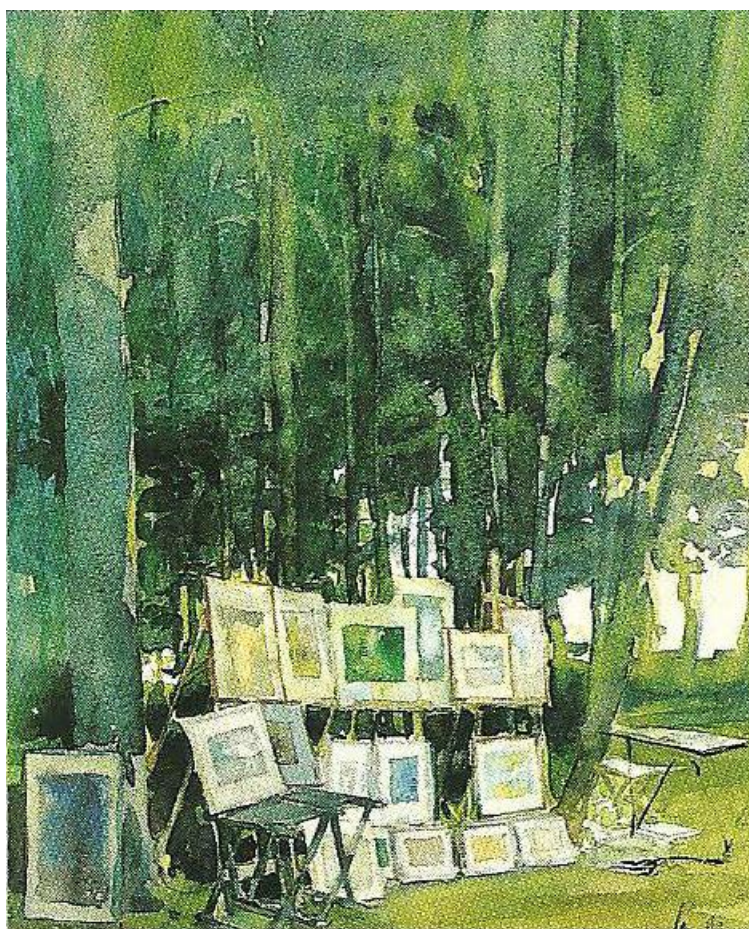
Фотографии без ссылки на авторское право принадлежат автору.

Watercolour PAINTING

Jean-louis Morelle

Живопись Акварелью

Жан-луи Морелль




Жан-луи Морелль


Новая Голландия (Австралия)



Содержание

Предисловие	7
 Мир цвета	8
<i>Классификация цветов</i>	10
Классификация Исаака Ньютона	10
Классификация с использованием трех цветов: синий, зеленый и красный	11
Последняя классификация: голубой, желтый и пурпурный	11
Объект как предшественник цвета	12
Применение в живописи	12
Базовые цвета	13
Объяснение терминологии	14
Идеал и реальность	14
Трехцветная живопись 18 века	16
<i>Тени</i>	18
Цвет теней	18
Пленэр	19
Когда тени становятся синими	19
Развернутая палитра	19
Комплементарные (дополнительные) цвета	20
Открытие Шевреля	21
Что такое оптическая смесь?	22
<i>Цветной треугольник</i>	24
Распределение цвета	24
Затемнение цветов	25
Возможности треугольника	26
Теоретические цвета и промышленно производимые цвета	26
Палитры Ренуара и Моне	27
Формирование палитры	28
Комплементарные (дополнительные) цвета	28
Ярко-выраженные тени	29
Три образца палитры	30
Трехцветный серый	31
Как определить цвет	32
Эффективное использование треугольника	34

31-цветной треугольник, или как приучить глаза к трехцветному процессу	35
Таблица цветов	36
Опираясь на опыт	37
Заключение	37
 Техники	38
<i>Техника по-сырому</i>	40
Выбор кисти	41
Подготовка бумаги	41
Ключевые моменты	44
Поверхность бумаги	45
Плотность цвета	46
Как контролировать эффект ореола	48
Воспроизведение эффекта ореола	51
Мазки и кисти	52
Рисование чистой водой	54
<i>Техника использования сухих поверхностей</i>	56
Некоторые рекомендации	56
В контакте с чувствами	58
Как добиться растекаемости	61
Вторая кисть	62
Изученная объект	64
Размытый край	64
Невидимый ореол	66
Депигментированный мазок кистью	66
Более плотные мазки	68
Затемнение краев	68
Как проверить свою бумагу	71
Стиль и подход	73
С чего начать	74
 Галерея	76
Готфрид Зальцман, Нью-Йорк, К северу	77
Даниэль Эстрад, Реликварий для обмена валюты, Спиртовая Ступка	78
Ева Карпинская, Айва на красном сукне	79
Жерар Ле Серр, Утро у пруда	80
Тан ник Берто, Кейп-Коз	81
Пьер Бергонье, Канал Сен-Мартен	82
Филипп Мот, Дорожные Знаки	83
Лели Абади, Красный Узел	84
Жан-Луи Морелль, Затылок женщины	85

 Шаг за шагом	86
Филипп Моз, <i>Банки из студии</i>	88
Жерар Лесерр, <i>Зеленая дверь</i>	92
Жерар Лесерр, <i>Лодки на пруду</i>	96
Филипп Моз, <i>Мирная улица</i>	100
Жан-Луи Морелль, <i>Обнаженная Бабочка</i>	104
Жан-Луи Морелль, <i>Молодая Девушка Спит</i>	108
Эва Карпинска, <i>Шиповник</i>	112
Эва Карпинска, <i>Затерянный розовый куст</i>	116
Эва Карпинска, <i>Красная смородина</i>	120
Эва Карпинска, <i>Маки</i>	124



Жан-Луи Морелль, Неубранная Постель

Чувственность воды и ткани сливаются воедино... Утренний свет на белизне простыней улавливается с помощью правильного затенения – не слишком бледного и не слишком темного.

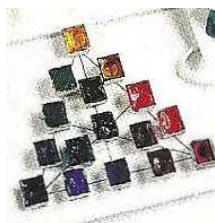
Посвящается моему отцу

За те годы, что я занимаюсь акварельной живописью, мне стало ясно одно: до того как стать краской, акварель – это прежде всего вода. Вода наполняет нас страхом и удовольствием в равной мере, тем самым заставляя нас осознать богатые и противоречивые отношения к этой стихии. Ребенок, который боится волн, может удивляться рисункам, оставленным солью в ванне, – его первому контакту с пигментами и, без сомнения, его первой эмоции, вызванной картиной в воде. Подобные чувства многих художников-любителей мне знакомы – на самом деле никто по-настоящему не свободен от них. Это натолкнуло меня на мысль разработать методику обучения, основанную на глубоком наблюдении явлений, которые создает вода. Из такого наблюдения рождаются простые выводы. Мы быстро замечаем, что не можем контролировать воду и не можем заставить ее работать так, как нам нужно. Она заставляет себя уважать. Сначала она растекается, затем впитывается, а потом через некоторое время высыхает.

Основная цель этой книги – побудить вас развивать свои собственные наблюдения и, в частности, найти способ воздействия на воду. Изучив эту книгу, вы узнаете, как ведет себя вода, вы также осознаете свое собственное взаимодействие с этим элементом. А затем на практике, вы разовьете свои навыки, сначала научившись обращаться с водой, а затем научившись любить ее.

Жан-Луи Морелль.

Мир цвета



Цвета смешиваются сначала на палитре, а затем на картине. Эти два действия полностью разделены.

Цель этой главы состоит не в том, чтобы теоретизировать о гипотетических законах гармонии, которые находятся во власти современных тенденций, а в том, чтобы помочь вам достичь желаемого цветового тона на вашей палитре. Боннар месяцами приколачивал свои полотна к стенам спальни, чтобы произвести неизгладимое и глубокое впечатление, - так высоко он ценил совершенство композиции и гармонию своих картин.

Что сегодня доступно для изучения цвета? Современная эпоха контролирует воспроизведение цветов с помощью печати, фотографии и телевидения. Эти достижения были созданы исключительными личностями, и история научных и технических открытий является кладезем информации для каждого из нас.

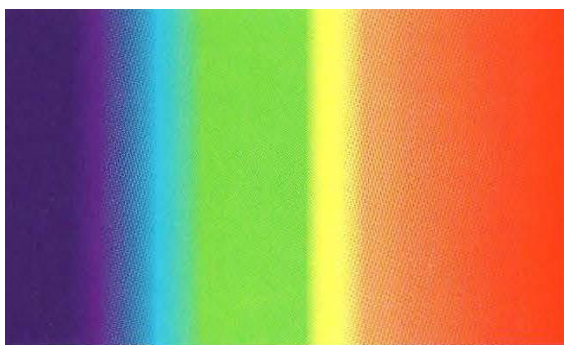
Когда имеешь дело с искусством, интуиция лучше всего, но знание физических явлений позволяет нам работать более разумно. Постарайтесь побольше узнать о цвете. Выясните, как научиться контролировать свою палитру. А затем, когда вы обнаружите преимущества этого логического подхода, освободите свой ум и позвольте себе рисовать.

Классификация цветов

Акварелист работает с тремя элементами: водой, пигментами и светом, отраженным бумагой. Особое значение при использовании этого метода имеет время суток и освещение. Поэтому знание физических явлений может оказать огромное влияние на ваши методы работы. Вы должны уметь отличать основные цвета аддитивной системы (световые волны) от основных цветов субтрактивной системы (пигменты).



Семь цветов Ньютона, на физика, безусловно, оказали влияние семь музыкальных нот. Позже в спектр был добавлен индиго.



Непрерывная полоса цветового спектра. Глаз воспринимает электромагнитные волны где-то между 380 и 780 нанометрами (Нм).

В природе световые волны всех видов смешиваются случайным образом. Если мы наблюдаем лучи, преломленные через призму, мы увидим непрерывную полосу цветов. Мы незаметно переходим от темно-синего (короткие волны) к зеленому (средние волны), затем от зеленого к красному (длинные волны). Есть также менее очевидные полосы цвета: светло-голубой между темно-синим и зеленым, и светло-желтый между зеленым и красным.

Эти волны на самом деле бесцветны: именно наш мозг, посредством глаз преобразует их в цвета. Это превращение может отличаться у разных видов животных. Пчела, например, видит ультрафиолетовые лучи, которые мы не можем различить, в то время как кошки и собаки с трудом различают красные.

Классификация Исаака Ньютона

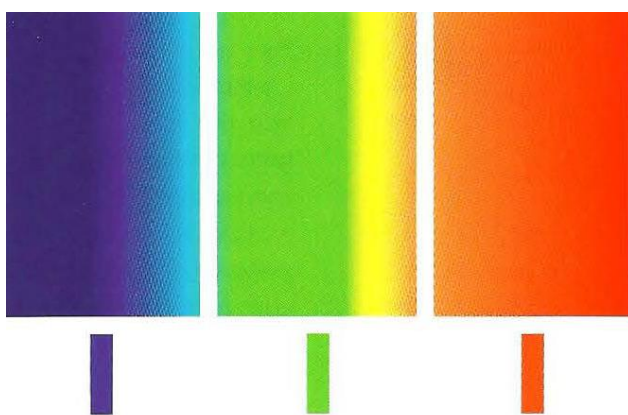
В 1669 году английский физик Исаак Ньютон (1642-1727) предложил разбить цветовой спектр на семь цветов: фиолетовый, индиго, синий, зеленый, желтый, оранжевый и красный. Он также продемонстрировал обратимость этого явления: воссоздав полный спектр всех этих цветов с помощью второй призмы, он смог воспроизвести белый свет. Таким образом, Ньютон установил универсальную теорию, которая утверждает, что все цвета содержатся в белом свете. Это известно как "аддитивный" синтез. Черный, с другой стороны, физически не существует. Это просто отсутствие всего излучаемого или отраженного сияние.

Классификация с использованием трех цветов: синий, зеленый и красный

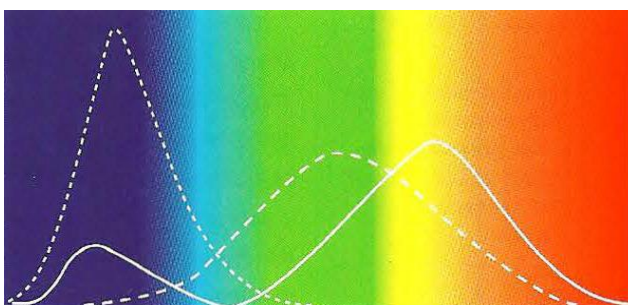
Столетие спустя британский биолог и врач Томас Янг (1773 - 1829) выдвинул гипотезу о том, что клетки сетчатки чувствительны к трем основным цветам: синему, зеленому и красному. В 1852 году немецкий врач и физиолог Герман фон Гельмгольц (1821-1894) повторил классификацию и гипотезу, выдвинутую Юнгом, что впоследствии было подтверждено современной биологией.

Три года спустя, в 1855 году, шотландский физик Джеймс Кларк Максвелл (1831-1879) показал, что все оттенки цветов, которые существуют в природе, могут быть получены путем аддитивного синтеза из синего, зеленого и красного цветов, смешиванных в различных пропорциях. Современные технологии, использующие фильтры, часто опираются на эту классификацию. Они основаны на том факте, что синий, зеленый и красный цвета занимают примерно одну треть спектра и что при совместном использовании они воссоздают спектр почти полностью. Фильтры, применяемые в фототехнике и сканерах, пропускают световые волны одной трети спектра, но блокируют две другие трети.

Но что происходит в промежутках между этими тремя основными цветами?



Синий (436 Нм), зеленый (546 Нм) и красный (700 Нм) фильтры. Вместе они приближаются к воссозданию всего спектра.



Чтобы расшифровать световые волны, сетчатка проходит через ряд сложных процессов. Палочки на периферии человеческой сетчатки чувствительны к умеренному излучению. Существует три типа колбочек, каждая из них содержит зрительный пигмент, чувствительный к синему, зеленому и красному.

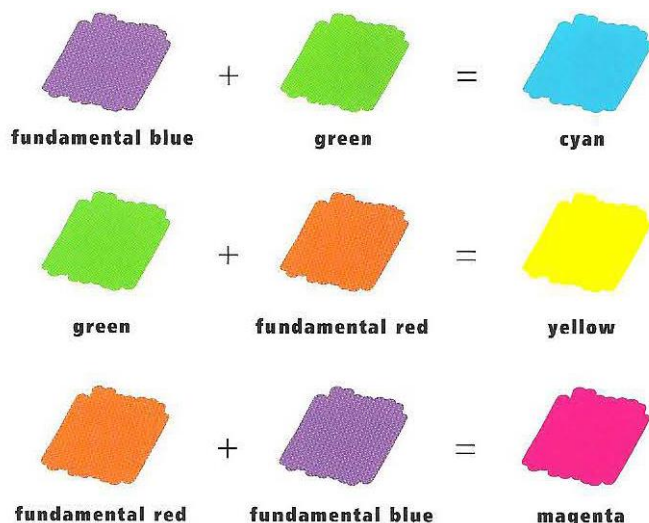
Последняя классификация: голубой, желтый и пурпурный

Если внимательно наблюдать за цветовым спектром, когда он переходит от синего к зеленому, то можно различить тонкую полосу чистого, светло-голубого цвета между этими двумя областями. Этот светло-голубой цвет, позже описанный как "голубой" (циан), нелегко различить. То же самое относится и к желтому, так называемому «первичному». Это одинаково тонкая полоса между зеленым и красным. Первичный красный цвет, названный «пурпурным», можно увидеть только с помощью двух призм. Если мы объединим преломление этих двух призм, расположенных очень близко друг к другу, и сделаем так, чтобы красные полосы одной совпадали с синими полосами другой, частично накладывая полосы друг на друга, появится пурпурный красный цвет.

Существование трех основных цветов может быть доказано простым экспериментом. Требуется три проектора нейтрального света и три фильтра синего, зеленого и красного. Если мы поместим фильтр каждого цвета перед каждым из проекторов, объединенные лучи будут воссоздавать белый свет. Интенсивность каждого из источников света, однако, должна быть измерена точно, так как изменится точное количество синих, зеленых и красных лучей на экране.

Что произойдет, если мы смешиваем световые лучи попарно? Наш глаз, синтезирует смесь волн от синего и зеленого фильтров, производящих чистый голубой цвет. Таким же образом аддитивный синтез зеленого и красного приводит к первичному желтому. Наконец, когда красный фильтр сочетается с синим фильтром, пурпурно-красный преобразуется в цвет фуксии (розовый)

Поначалу эти результаты кажутся абсурдными. Как мы можем на самом деле представить себе, что смесь синего и зеленого может привести к чистому синему, когда каждый ребенок в первый год начальной школы узнает, что это сочетание приводит к темному серо-зеленому? На самом деле, результаты будут значительно отличаться в зависимости от того, работаем ли мы в мире волн или в материальном мире пигментов.



Аддитивный синтез трех основных цветов. Смесь синего и зеленого воспринимается как первичная сине-голубая, смесь зеленого и красного воспринимается как первичная желтая, а смесь красного и синего-как первичная красная пурпурная. Наш глаз преобразует смесь двух волн в один цвет.

Объект как предшественник цвета

Цвет зависит от того, как молекулы тела реагируют на свет. Тело всегда рассеивает меньше световых лучей, чем собирает: материя фактически поглощает часть этих лучей и отражает остальные. Если вещество отражает все лучи в спектре, его поверхность кажется белой; если оно поглощает почти все лучи, оно кажется черным. Молекулы красного пигмента отражают красные волны и поглощают синие и зеленые волны. Молекулы ультрамаринового синего пигмента отражают большую часть коротких волн (синих), небольшое количество длинных волн (красных) и очень небольшое количество средних волн (зеленых). Именно поэтому субтрактивный синтез известен как феномен, являющийся ключом к созданию окружающих нас цветов. Он имеет огромное влияние на смешивание художником красок на палитре.

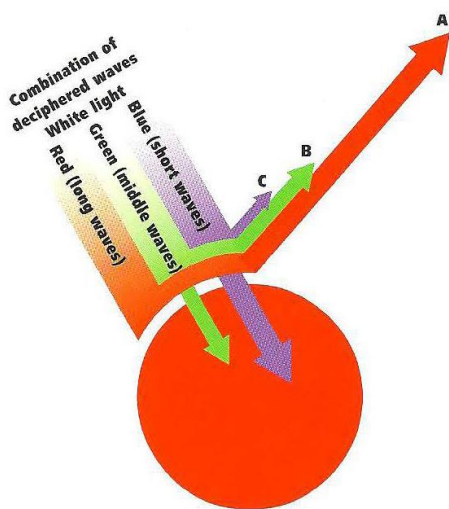


Диаграмма отражения и поглощения белого света на молекуле красного пигмента. Три длины волн основных синего, зеленого и красного поглощаются и отражаются в различной степени молекулами пигмента. Но пигмент кажется красным, потому что преобладает отражение длинных волн (которые являются красными). Именно субтрактивный синтез волн $A+B+C$, которые отражаются в различных пропорциях, определяет разнообразную окраску объектов.

Применение в живописи

Если мы смешиваем два пигмента, мы фактически объединяем два явления, поскольку этот процесс уменьшает интенсивность сияния и синтезирует два вычитаемых иона. Эти явления оказывают большое влияние на работу художника-акварелиста, так как чем больше смешивается цветов, тем выше степень поглощения и тем сильнее уменьшается яркость цвета. Внимательно изучите таблицу изготовителя готовых цветов, которые можно найти в художественных магазинах, так как некоторые оттенки производятся путем смешения нескольких пигментов. Таким образом, можно, не зная, методом синтеза «убрать» некоторые оттенки смеси и потерять большую часть яркости. В результате важно позаботиться не только о непрозрачности или прозрачности используемых цветов, но и об их составе. Не бойтесь попросить у своего продавца описание каждого бренда и каждого цвета.

Базовые цвета

Пигменты, которые вы используете, должны давать вам полную свободу воссоздавать все оттенки, которые вы наблюдаете или представляете. Перед началом работы вы, вероятно, не будете знать, сколько тонов появится в вашей картине, и в результате вам нужно будет создать все возможные миксы.

Чем сложнее составная часть цветового тона, тем больше она будет поглощать интенсивность света и тем меньше будет площадь отражаемого спектра. С другой стороны, чем больше способность базовых пигментов отражать большую площадь спектра, тем больше у художника возможность «убрать» лишние пигменты.

Поэтому, чтобы сохранить полную свободу действий, художник должен создать свою палитру с пигментами, которые:

- химически чистые (они не были созданы путем смешивания);
- легкие и светящиеся;
- с высокой светоотражающей способностью во всех трех областях цветового спектра.

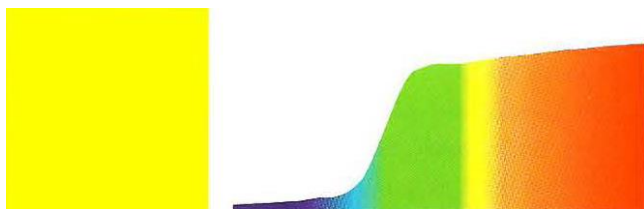
Другие пигменты будут использоваться только в дополнительном качестве (см. предложения Ренуара по его собственной палитре). При субтрактивном синтезе только цвета, близкие к голубому, первичному желтому и пурпурно-красному, обладают этими качествами и позволяют воссоздать все оттенки. Вот почему эти три основных цвета используются в печати. На самом деле, когда в колориметре лизируется пигмент, наиболее близкий к голубому, можно заметить, что он в основном отражает синие и зеленые волны. Первичный желтый пигмент отражает большую часть зеленых и красных волн, в то время как пурпурно-красный пигмент будет отражать некоторые красные волны и небольшое количество синих волн.

Почему, например, голубой и первичный желтый цвет приводят к зеленому? Мы рассмотрели отражательные свойства этих двух пигментов, а теперь рассмотрим их поглощение. Голубая краска поглощает волны наибольшей длины (красный). Если желтый цвет, поглощающий самые короткие волны (синий), смешать с синим, то отражаться будут только средние волны (зеленые). Если мы добавим красный пигмент к зеленому, он поглотит зеленый. Это продемонстрирует синтез вычитаний трех элементов, и конечный результат, таким образом, приблизится к черному¹.



Отражение волн, испускаемых первичным сине-голубым. Пик в отраженных волнах может быть обнаружен в основном синем со значительным отражением зеленого, но высоким поглощением основного красного.

¹ См. Moritz Zwimpfer, *Couleur optique et perception*, Paris, Dessain et Tolra. 1992



Отражение волн, испускаемых первичным желтым изображением. Это светлый цвет, так как существует высокий уровень отражения в основном красном и зеленом, но большое поглощение основного синего.



Отражение волн, испускаемых первичным красно-пурпурным изображением. Этот пигмент отражает основной красный, долю основного синего, которую нельзя сбрасывать со счетов, и поглощает зеленый.



По каким причинам смесь голубого и первичного желтого пигментов приводит к зеленому? Если мы объединим две из предыдущих кривых, то можно заметить, что поглощения голубого и желтого компенсируют красный и синий на каждом конце спектра.

Чем больше мы смешиваем пигменты, тем меньше количество отражаемого света.

Объяснение терминологии

Чтобы приспособиться к окружающему миру, мозг посредством глаз преобразует комбинации разно отраженных лучей в цвета. Мы можем попытаться объяснить смешение цветов логически (пример в конце главы – цветовой треугольник), и используемая логика будет подчинена работе системы «убывания». Это может оказать влияние на использование терминологии.

Мы называем первый из основных цветов спектра "синим". Однако мы также называем "голубым" синий цвет, который наши глаза воспринимают из смеси синего и зеленого цветов. Эти два вида синего цвета не имеют одной и той же природы. Точно так же "пурпурный" красный - это не красный цвет спектра. Только первичный желтый цвет несложен, так как его легко отличить от зеленого.

Многие работы относительно цветового синтеза, не уточняют, к какому именно красному или синему они относятся. Однако необходимо подчеркнуть существенное различие между аддитивным синтезом (световые волны) и субтрактивным синтезом (пигменты). В своих работах я использую классификатор "основной", когда речь идет о световых волнах (в других работах они называются "примитивными") и "первичный", имея в виду пигменты.

Задача художника, которого можно уподобить алхимику, способному воспроизвести любую смесь, становится все более сложной. Если вы хотите использовать цветовой тон, который приближается к "основному" синему, вы можете найти соответствующий синий пигмент или создать его путем смешивания. Если вы добавите небольшое количество первичного "пурпурного" красного к первичному "голубому" синему, вы в конечном итоге получите цвет, близкий к основному синему.

Является ли основной синий фиалково-синим? С чисто физической точки зрения ответ – нет. Это было бы равносильно утверждению, что этот основной синий цвет является смесью двух волн, чего не бывает. Но с практической точки зрения смешивания цветов в соответствии с субъективной системой наш глаз, мозг преобразуют этот основной синий цвет в слегка фиолетовый по сравнению с первичным голубым.

Вот почему на протяжении всей книги ссылки на два основных цвета (синий и красный) могут сопровождаться в скобках тем, как они были бы составлены в субтрактивной системе (фиолетово-синий и оранжево-красный). В соответствии с последней системой, первичный красно-пурпурный должен быть фактически смешан с небольшим количеством первичного желтого, чтобы получить приблизительно основной красный. К счастью, зеленый цвет не вызывает никакой путаницы.



Жан-Луи Морелль. Сад в Нижнем Монтрей. Пыльная дымка импрессионистских точек.

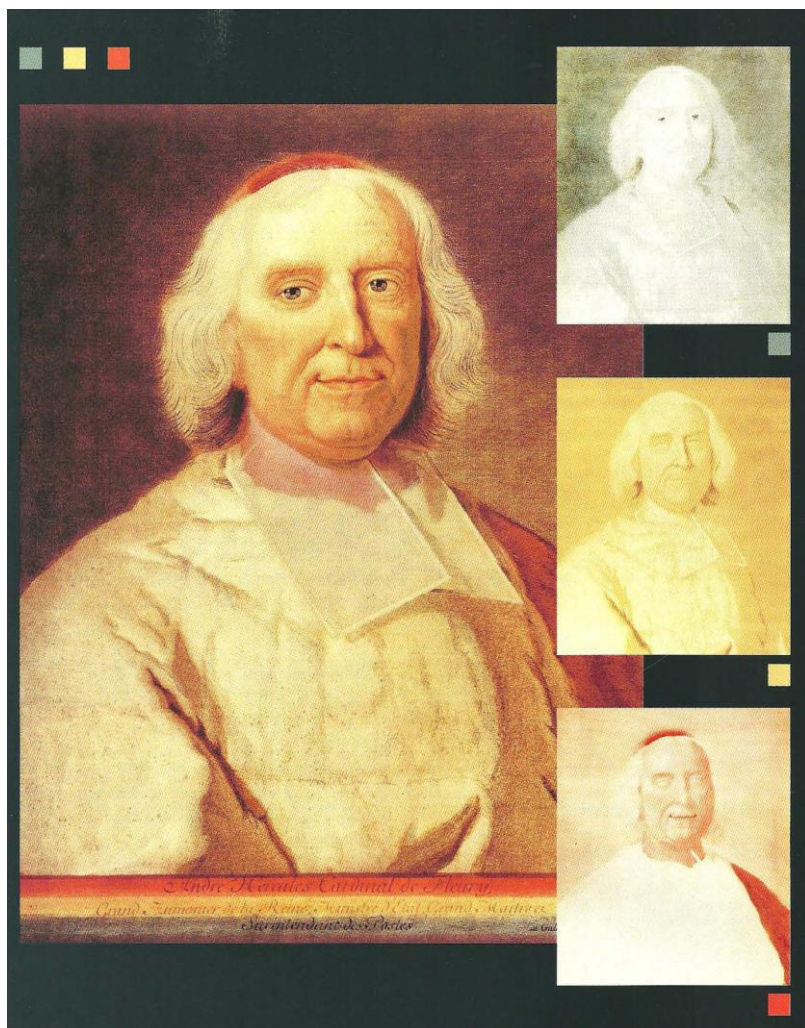
Идеал и реальность

Ни один пигмент не может быть определен как "чистый" цвет. Если бы это было так, художники могли бы создавать свои картины из лучей света - прекрасный поэтический образ ... Художник может, однако, попытаться найти пигменты, которые приближаются к трем основным цветам, видимым невооруженным глазом. Смешивая их, вы комбинируете самые разнообразные способы вычитания: синий с оттенком красного становится фиолетовым, и этот фиолетовый может быть разбит мельчайшим касанием желтого. Когда желтый добавляется к красному, он становится оранжево-красным, и этот оранжево-красный цвет, в свою очередь, может быть смешан с синим, что приведет к коричневому и т. д. Эта алхимия знаменует начало о путешествии художественного творения ...

Вот как мы объясняем разницу между миром волн с его тремя основными цветами, которые смешиваются, чтобы создать белый свет, и материальным миром с его тремя основными цветами, которые приводят к черному через субтракции различных волн.

Многие аргументы, относящиеся к пониманию цветов, проистекают из смешения этих двух различных систем.

Трехцветная живопись 18 века



Якоб Кристоф Ле Блон, кардинал Флери, 1738 год. Цветная гравюра, выгравированная на трех пластинах, основана на картине Гиацинта Риго (1659 - 1743). Ле Блон изобрел современную трехцветную печать в начале 18 века, добившись очень хороших результатов, несмотря на несовершенные основные цвета.

В 1996 году Национальная библиотека Франции организовала в Париже выставку "Анатомия цвета"². На выставке были представлены медные гравюры начала XVIII века, в частности анатомические пластины, напечатанные в трех основных цветах. Эти цвета отличались от тех, что использовались в современной печати, но действительно напоминали их: синий цвет можно было сравнить с прусским синим, красный был похож на слегка огненно-малиновый, а желтый не очень отличался от желтой охры. Однако был сделан самый важный шаг. Гравюры из трех пластин, наложенные тремя цветами низкой плотности, позволили художнику почти идеально воссоздать оттенки природы. То, что получилось, напоминало богатство тонов, присутствующих в масляной живописи.

Изготовил эти великолепные гравюры немецкий исследователь Якоб Кристоф Ле Блон (1667-1741). Как ученый, так и художник, у него был большой опыт в использовании красок. Его исследования начались в 1706 году, через два года после публикации трактата Ньютона «Оптика». Ле Блон очень быстро обнаружил, что феномен поглощения цвета

² Флориан Родари (реж.), "Анатомия цвета: изобретение цветной гравюры", Париж, Лозанна, Национальный Библиотека Франции, Олимпийский музей Лозанна, 1996.

действительно может быть полезен в определенных ситуациях. Он писал: "все видимые предметы могут быть изображены посредством живописи тремя цветами, а именно желтым, красным и синим, так как все другие цвета могут быть составлены из этих трех, которые я называю элементарными цветами ... И смесь этих трех элементарных цветов производит черный и все остальные цвета ... Здесь я говорю только о материальных цветах, то есть о цветах, используемых художниками, так как смешение всех неосязаемых элементарных цветов приводит не к черному, а прямо противоположному, то есть к белому". (Гармония цвета в живописи, Лондон, 1725.)

Изысканность гравюр Ле Блона была одним из факторов успеха его аргументации. Однако, чтобы получить более глубокое затемнение, ему пришлось нанести очень плотные слои чернил на три пластины, что было довольно трудоемким и затрудняло процесс сушки. Он догадывался, что в данном случае ему могла бы помочь бы черная пластина.

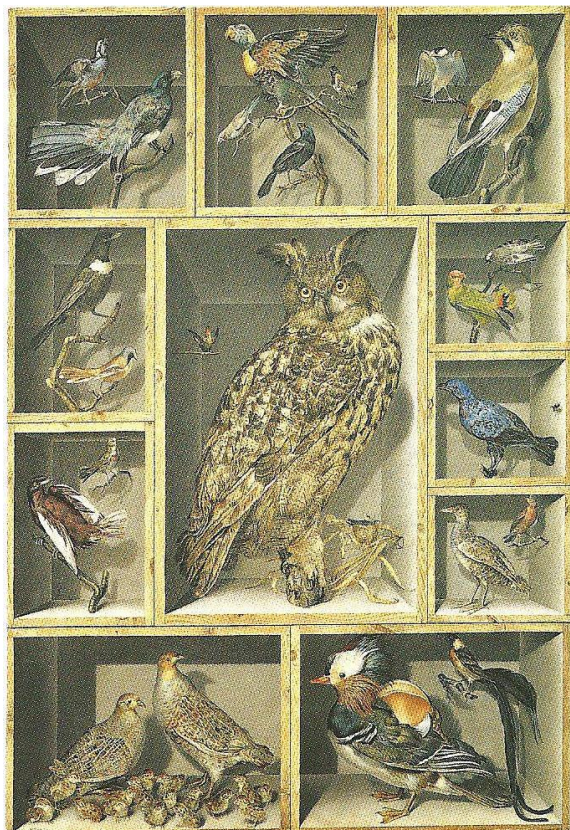
Использование такой пластины применил один из учеников Ле Блона – Жак-Фабьен Готье-Даготи. Как глава семейного бизнеса он скрупулезно использовал изобретение своего мастера. Его трехцветные работы доминировали в истории гравюры XVIII века, оставив нам великолепные анатомические пластины.

Удача улыбнулась изобретению Ле Блона, но многочисленные экономические факторы заставили пренебречь им в течение последующих ста лет. Трехцветная печать, а затем и четырехцветная требовала высокого уровня мастерства в ряде областей. Возможно, техника сделала свое дело, но Ле Блон достоин нашего восхищения, поскольку мы сейчас работаем на фундаменте, который он заложил.

Тени

Если бы вы отправились в космос в качестве астронавта, небо было бы самым глубоким мраком, который только можно себе представить. Далеко за пределами Земли, там, где не светят звезды, чернота становится абсолютной. Наша земная атмосфера, наполненная молекулами газа и пара, скрывает безжалостную черноту звездной пустоты. Эти очень разнообразные молекулы отражают световые волны и рассеивают их во всех направлениях. Короткие волны, превращенные в синие, гораздо более распространены и преломляются более резко, чем длинные волны, которые превращаются в красные

Цвет теней



Александр-Исидор Леруа де Барде (1777-1828), Натюрморт с экзотическими птицами. Акварель и гуашь. В этот период цвет теней основывался на концепции света и тьмы и достигался затемнением местного цвета объекта.

Как уже упоминалось в начале этой главы, в физике черный – это не цвет, а скорее отсутствие света. Это имеет большое значение для художника, так как цвет изменяется в соответствии с уменьшением белого света.

Намека на белый свет достаточно, чтобы дать тени след трех цветов, в неравных пропорциях, в соответствии с отражающими свойствами или поглощающей способностью соответствующих элементов. Тень, следовательно, имеет свой собственный цвет, и способность найти его будет самым важным испытанием, которое проходит художник. Еще одно соображение состоит в том, что ни одна тень не лишена отражения. Хорошие художники, таким образом, могут быть отделены от посредственности своей способностью определять цвет отражения по отношению к цвету тени, которая сама также зависит от местного тона объекта и его окружения. В результате ни один цвет не может быть изучен изолированно. Погружен ли он в темноту или нет, он может существовать только по отношению к другим цветам, которые его окружают.

Пленэр

Исчезновение черных, тусклых и смоляных теней из академической живописи было одной из художественных авантюр 19-го века. Сражение было начато Эженом Делакруа (1798-1863), а затем живописцами Барбизонской школы, вскоре к ним присоединились импрессионисты. Они вышли на бой, вооруженные новым оружием, которое кажется нам сегодня очень знакомым: тюбиком с краской. Он был практичным, легким в транспортировке и не нуждался в какой-либо подготовке. Это изобретение позволило художникам, наконец, покинуть свои мастерские и рисовать прямо с натуры и посмотреть в лицо реальности. Тени, казавшиеся бесцветными под тяжелыми шторами мастерской, теперь имели свои собственные цвета и отражения, которые должны были быть каким-то образом изображены на картине.

Когда тени становятся синими

В каком-то смысле синий вошел в историю живописи через тень. Картина «Парламент», Лондон (1905), написанная Клодом Моне (1840-1926), или фрагментарное использование Полем Сезанном (1839-1906) оранжевого и синего в перспективах Мон-Сен-Виктуар (1904-1906) являются доказательством этого.

В сущности, короткие волны (основной синий; фиолетово-синие в субтрактивной системе) рассеиваются гораздо шире, чем длинные волны (основной красный; оранжево-красный в субтрактивной системе). Именно по этой причине красные исчезают первыми с наступлением темноты. Синие остаются видимыми в течение более длительного времени. Но это не значит, что все тени голубые. Цвет объекта, его отражение, гармонизация с тональным диапазоном картины, оказывают большое влияние на композицию теней.

Развернутая палитра

В академическом искусстве все имеет свой код. Предмет должен быть гладким, плоть - жемчужной, тени - коричневыми, а последние реликты классических мифов, как считалось, способствуют возвышению души. Синий использовался только в качестве местного цвета объекта. Импрессионисты были фактически первыми, кто изобразил на холсте всю первичную композицию. В рамках устоявшегося искусства основные проблемы в живописи вращались вокруг дуальности света и тьмы, которая полностью игнорировала взаимодействие между дополнительными цветами. Это взаимодействие может быть понято только путем разрешения ряда проблемы, так как цвет может быть подобран только методом смешивания двух других цветов. Использование дополнительного цвета должно было стать, с Шевремом или без него, излюбленной темой во всей живописи второй половины XIX века. Художники также пробовали более смелое контрастное использование теплых и холодных цветов и, следуя примеру Сезанна, играли с эффектом глубины, создаваемым сопоставлением двух цветовых тонов. Современное искусство раз и навсегда осознало, что пространство внутри картины выходит за рамки иллюзии, создаваемой ее уникальной геометрической перспективой.



Поль Сезанн, портрет Валье, около 1906 года.

Национальная галерея, Лондон.

(Акварель и графит.)

Сезанн использовал синий цвет в качестве дополнения к оранжево-красному. Местный цвет объекта больше не был преобладающим.

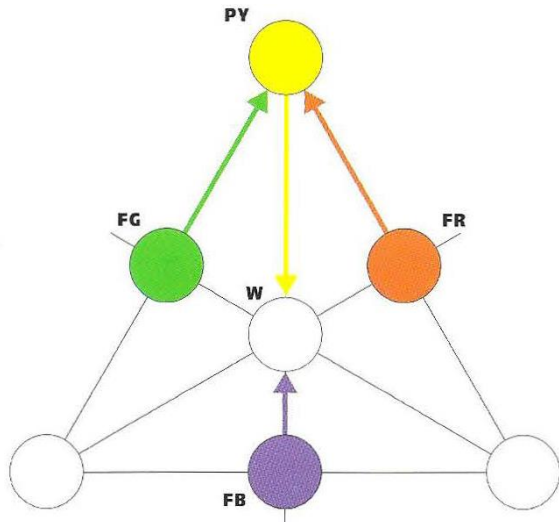
Комплементарные (дополнительные) цвета

Если бы из спектра был удален основной синий цвет с использованием аддитивной системы (то есть световые волны), то появился бы его комплементарный цвет, синтез смещения красной и зеленой полос. Ранее мы разбирали, что этот синтез производит первичный желтый цвет (см. стр. 13). В этом случае он становится дополнением основного синего и наоборот.

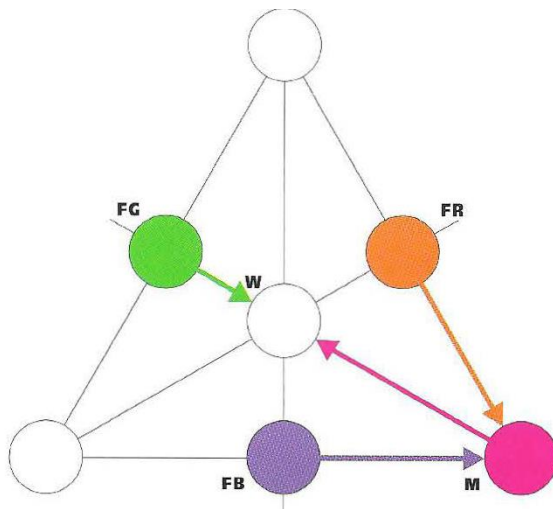
Если бы мы удалили зеленый цвет из спектра (аналогично среднему зеленому в субтрактивной системе), комплементарным был бы пурпурно-красный, который сам был получен аддитивным синтезом основного синего (фиолетово-синий в субтрактивной системе) и основной красный (оранжево-красный в субтрактивной системе). То же самое относится и к красной области (оранжево-красной в субтрактивной системе), комплементарной для которой является голубовато - синяя, которая сама является результатом аддитивного синтеза основных синих и зеленых полос.

В аддитивной системе, если мы смешаем три основных цвета по два за раз, мы получим первичные голубые, желтые и пурпурно-красные. В субтрактивной системе для того, чтобы создать средне-зеленый, оранжево-красный и фиолетово-синий цвета, которые затем называются вторичными, происходит обратное. Это ничего не меняет: всегда есть один цвет, который является дополняющим, возникающим в результате смешения двух других, и наоборот.

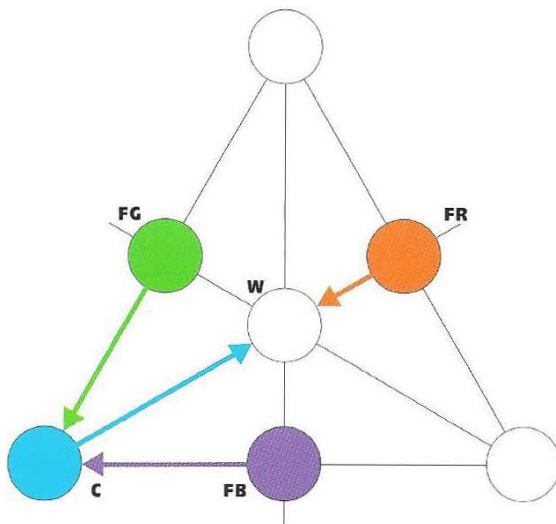
Комплементарные цвета в аддитивной системе.



Основной зеленый (FG) смешивается с основным красным (FR) приводит к первичному желтому (PY). Смешивание желтого с основным синим (FB) приведет к белому свету (W). Первичный желтый и основной синий дополняют друг друга.

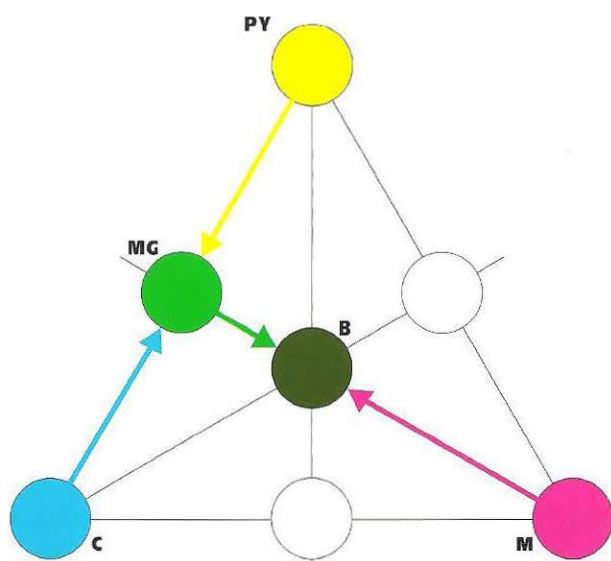


Основной красный (FR), смешанный с основным синим (FB), приведет к пурпурно-красному (M), который при смешивании с основным зеленым (FG) приведет к белому свету (W). Пурпурно-красный и основной зеленый дополняют друг друга.

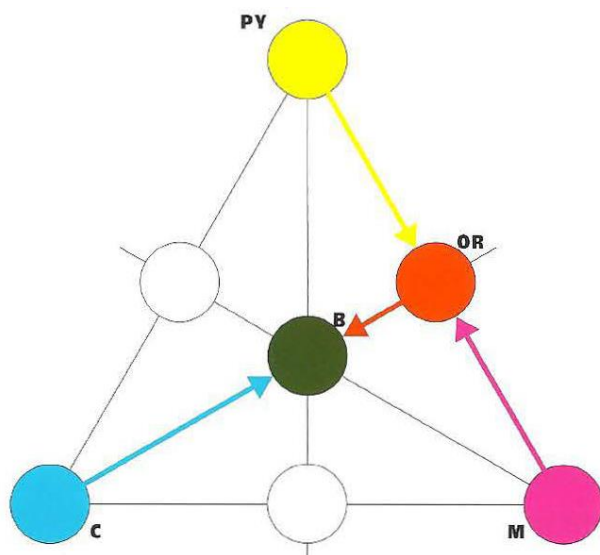


Основной синий (FB) смешанный с основным зеленым (FG) приведет к голубовато-синему (C), который при смешивании с основным красным (FR) приведет к появлению белого света (W). Голубой и основной красный дополняют друг друга.

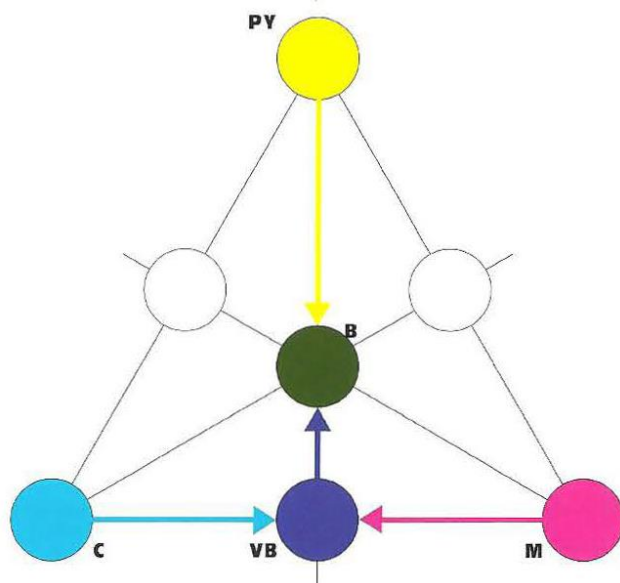
Дополнительные цвета в субтрактивной системе.



Сине-голубой (C), смешанный с первичным желтым (PY), приводит к среднему к зеленому (MG), который при смешивании с пурпурно-красным (M) дает темный цвет, близкий к черному (B). Зеленый и пурпурно-красный цвета дополняют друг друга.



Первичный желтый (PY), смешанный с пурпурно-красным (M) приводит к оранжево-красному (OR). который, смешиваясь с голубым, дает темный цвет. Голубой и оранжево-красный цвета дополняют друг друга.



Голубовато-синий (C), смешанный с пурпурно-красным (M), приводит к фиолетово-синему (VB), который при смешивании с первичным желтым дает темный цвет. Фиолетово-синий и первично-желтый дополняют друг друга.

Открытие Шевреля

Один человек был более способен, чем кто-либо другой, исследовать смешение двух или более цветов вместе: Юджин Шеврель (1786-1889). Химик по образованию, он был назначен в 1826 году директором Фабрики Гобеленов. Ответственный за запись красителей для шерсти, он обнаружил, что наше восприятие стабильного цветового тона может меняться в зависимости от цветов, которые находятся рядом с ним. Если мы сталкиваемся с оранжево-красным участком цвета, наша сетчатка образует узкий ореол светло-голубого цвета (его дополнительный цвет³) вокруг внешних краев. Шеврель наблюдал два типа контраста: контраст цвета (который относится к незначительному изменению оттенка) и контраста яркости. Он создал теории об этих явлениях в своем "Законе одновременного контраста". Чарльз Блан, директор Les Beaux-Arts, интегрировал свою интерпретацию идей Шевреля в работу под названием "Грамматика живописи и гравюры" (1867). Большинство художников конца XIX века знали эту работу и находились под большим влиянием ее учения.

Процитируем Шевреля: "Если мы наблюдаем два участка одного и того же цвета, один темнее другого, или два по-разному окрашенных, но одинаково темных участка в сопоставлении... глаз будет воспринимать ... изменения, которые будут относиться, в первом случае, к интенсивности цвета, а во втором – к оптическому составу сопоставляемых цветов. Поскольку эти модификации делают наблюдаемые в одно и то же время сечения отличными друг от друга, чем они есть в реальности, я дам им название одновременного контраста цвета"⁴.

Вообще говоря, единственная из теорий Шевреля, которую запомнила история, - это теория одновременного контраста. Тем не менее, он также разработал теории о контрасте и гармонии в зависимости от близости цветов. Его работа актуальна сегодня, как и всегда, особенно для тех, кто испытывает трудности в гармонизации своих цветов. Какие уроки может извлечь акварелист из теорий Шевреля? Как только акварели высохнут, их тона становятся тусклыми (и это не говоря уже о тенях!). Таким образом, в интересах художника понять важность комплементарных цветов, как средства затемнения тона без использования черного, так и способа оживления цвета через сопоставление. Таким образом, если красный цвет помещается рядом с умброй, то какой тип зеленого будет ее содержать? Это будет желто-зеленый или сине-зеленый? Сколько зеленого нужно будет? Действительно ли вы осознали истинную природу наблюдаемого красного? Дистанцируйтесь от упрощенных решений и с помощью Шевреля и его последователей научитесь более четко видеть то, что вас окружает⁵.

³ Если вы хотите погрузиться в атмосферу цвета, не фокусируйте свое зрение на самих объектах. Сохраняйте видение всего объекта и не спешите. Вы должны дать сетчатке время, чтобы напитаться получаемыми зарядами. Через несколько секунд контрасты яркости (светлого/темного) и цвета станут более выраженными.

⁴ Луи Ферье, Софи Моннер (ред.), Приключения искусства в XIX веке, Paris, Editions of Chene, 1991, P. 341.

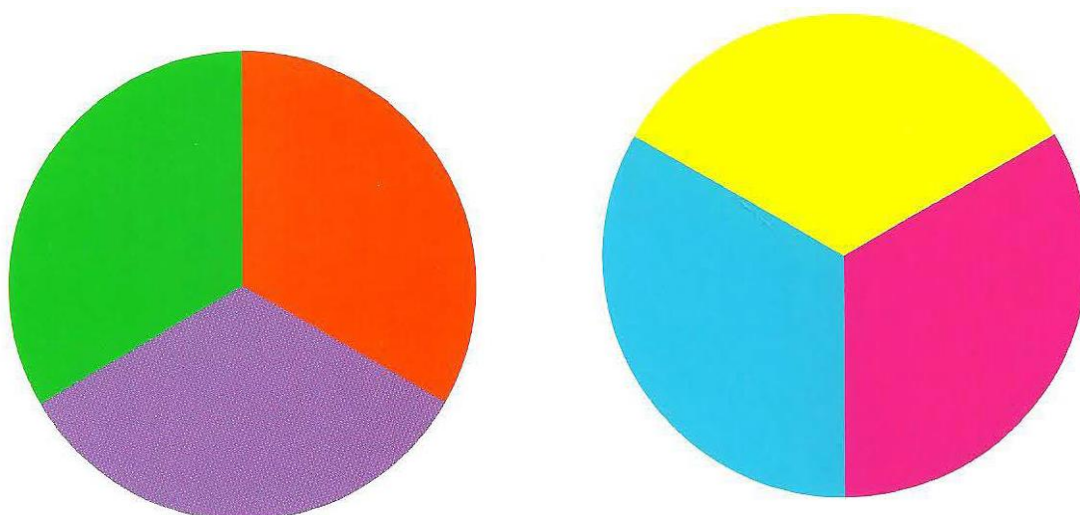
⁵ Roque, Art et science de la couleur, Paris, Editions Catherine Cham bon, 1997.

Что такое оптическая смесь?

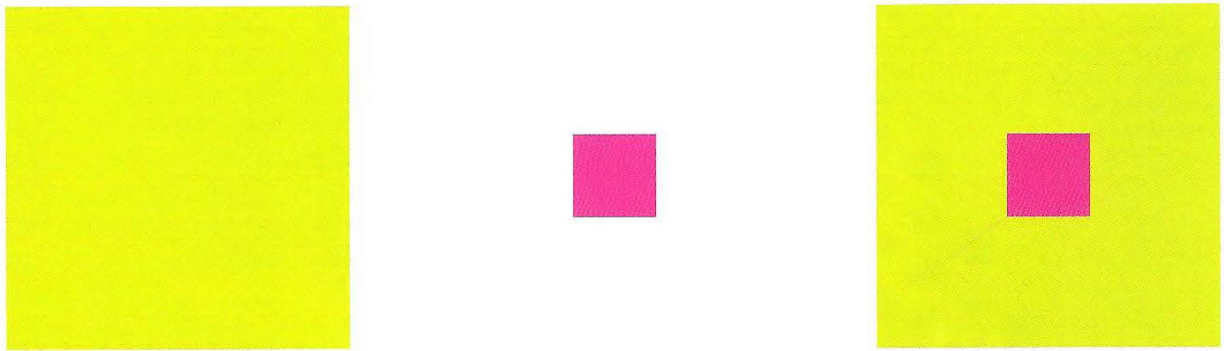
В то время как сетчатка усиливает интенсивность больших участков цвета в сопоставлении, к очень маленьким областям это совсем не относится. На самом деле сетчатка функционирует совершенно противоположно предыдущему феномену, поскольку она затуманивает зрение и больше цвет не различает. Она создает оптическую смесь. Вот почему большое количество маленьких желтых точек, смешанных с большим количеством маленьких синих точек, но не накладывающихся друг на друга, создают впечатление зеленых. Неоимпрессионисты конца XIX века использовали как одновременный контраст, так и оптическое смешивание. Жорж Сеу Рат (1859-1891), вдохновленный работами Шевреля и Чарльза Бланка, был теоретиком пуантилизма или дивизионизма. Сопоставление небольших пятен цвета позволило ему достичь желаемых цветов, не нарушая цветовых тонов путем смешивания.

Таким образом, тайны, стоящие за красками, используемыми в живописи, были глубоко изучены только в конце 19-го века, то есть очень недавно. Именно сочетание открытий в физиологии и физике позволило нам углубить наши знания.

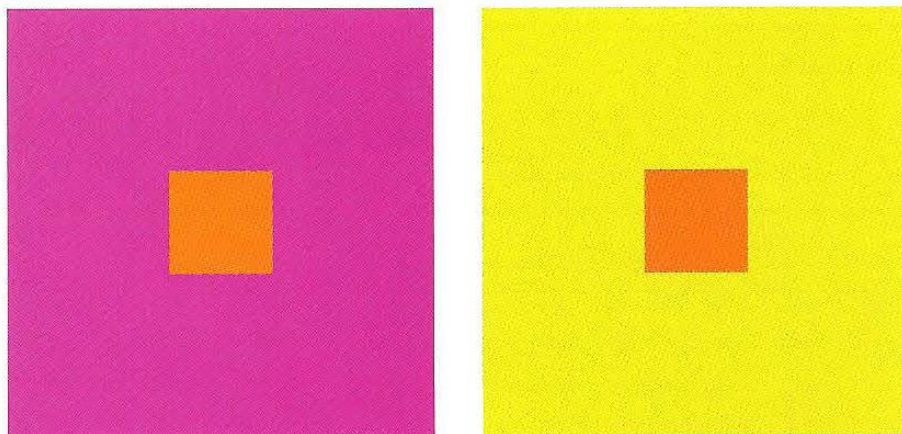
Сосредоточьтесь на левом хроматическом круге внизу в течение нескольких секунд при дневном свете. Затем переместите взгляд на белый центр листа, давая сетчатке время привыкнуть, мало-помалу появятся желтый, розовый и голубоватый оттенки. Теперь ваш мозг производит комплементарные цвета фиолетово-синего, желто-зеленого и оранжево-красного, которые были первоначально восприняты. Повторите эксперимент с правым хроматическим кругом в голубом, желтом и пурпурном цветах. Как только ваш взгляд переместится, проявится оранжевый (дополнительный голубой), затем лиловый (дополнительный желтый) и, наконец, зеленый (комплементарный пурпурный). Это то, что биологи называют послеобразом или постобразом. Два дополняющих друг друга цвета выглядят более яркими, когда они соседствуют друг с другом, чем когда они расположены на нейтральном фоне. Опять же, именно наш мозг отвечает за это явление, поскольку он подчеркивает различия и, таким образом, позволяет нам получить более четкое восприятие элементов, которые формируют нашу окружающую среду.



Последовательный эффект контраста. Изучайте эти диски в течение 10 секунд, прежде чем сосредоточиться на белой части бумаги.



При размещении на белом фоне пурпурный квадрат кажется темнее, чем при размещении на желтом фоне.



Малиновый фон темнее желтого. Желтая охра, таким образом, кажется светлее на красном, чем на желтом (контраст яркости). С другой стороны, он кажется более ярким (одновременный контраст цвета) с желтым.

Цветной треугольник

Распределение цвета

Для отображения основных цветов использовались геометрические фигуры, включая треугольники, шестиугольники, круги и сферы. Цель этой главы – использовать уникальную треугольную палитру, чтобы помочь вам инстинктивно развить свои знания о смесях.

При написании этой книги, которая была изготовлена с использованием современных процессов фотогравировки, мы брали в расчет первичные цвета, установленные цветовой диаграммой в типографии. Это послужит основой нашей дискуссии. Расположение цветов в форме треугольника казалось самым простым вариантом, так как это на самом деле позволяет нам создать четкую визуальную иерархию между тремя первичными и их комплементарными элементами. Это также побуждает художника держать одну ограниченную базовую палитру, которая проста в использовании. Таким образом, тональное богатство может возникнуть только при смешивании.

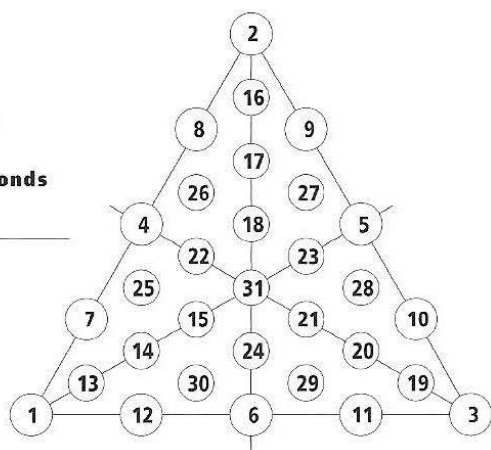
В каждой вершине треугольника расположены три первичных элемента: синий (1), желтый (2) и пурпурно-красный (3).

Каждая сторона треугольника станет областью, где будут происходить смешения двух первичных цветов на самых льдах. Середина этих сторон будет представлять точку равновесия для любого сочетания двух основных цветов. На другом конце каждой медианы расположен дополнительный цвет.

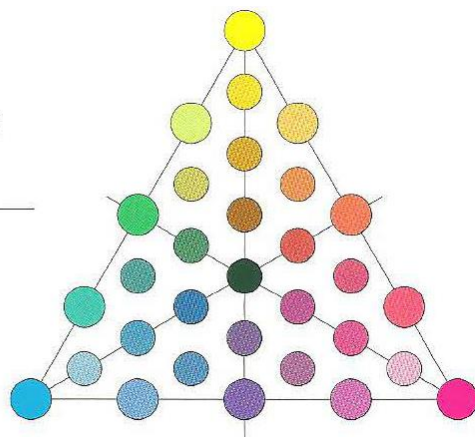
Возьмем в качестве примера синюю (1) – желтую (2) сторону. Равные количества синего и желтого помещаются в середину этой стороны, достигая равномерно сбалансированной середины зеленого (4), комплементарный – пурпурно-красный (3). Между этим равномерно сбалансированным кругом цвета и первичным у нас есть три четверти этого же первичного и одна четверть первичного цвета на другом конце стороны (7 и 8). Теоретический черный круг помещается в центре этого треугольника (31), что приравнивается к наложению трех основных цветов. Этот процесс тоже очень эффективен и его можно использовать для более темных цветов.

Каждое из чисел соответствует цвету

► Each of the 31 numbers on the triangle corresponds to a colour

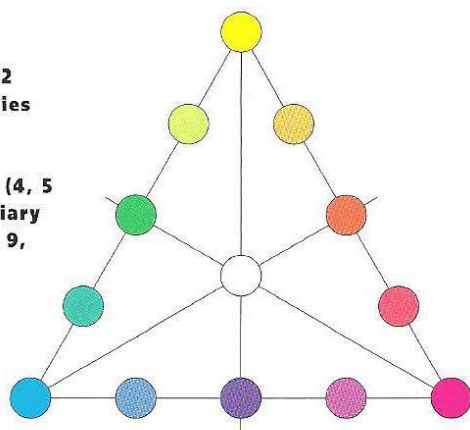


► **The 31 colour triangle: a visual calibration and reference tool.**



31-цветный треугольник: визуальный, градуировочный и справочный помощник.

► **Triangle with 12 colours: 3 primaries (1, 2 and 3), 3 secondaries and complementaries (4, 5 and 6) and 6 tertiary compounds (7, 8, 9, 10, 11 and 12)**

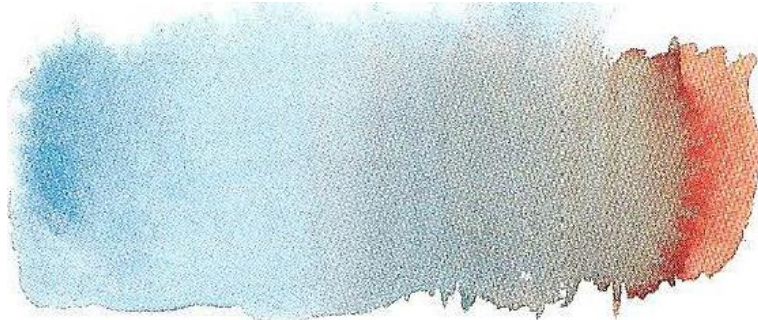


Треугольник с 12 цветами: 3 основных (1, 2 и 3), 3 вторичных и комплементарных (4, 5 и 6) и 6 третичных соединений (7, 8, 9, 10, 11 и 12)

Затемнение цветов

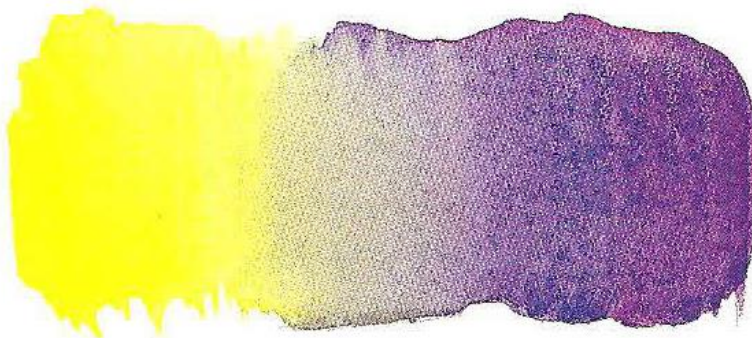
Синяя медиана показывает, как синий цвет темнеет, двигаясь от самого светлого (в вершине треугольника) к самому темному (рядом с центром). То же самое происходит с желтым и красным. Это достигается не добавлением черного, а добавлением дополнительного рассматриваемого цвета к смеси (см. раздел о насыщенных тенях).

- Синий затемнен желтым и красным (13, 14 и 15), оранжево - красным;



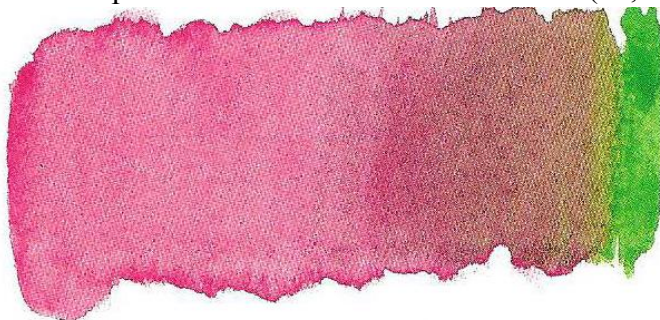
Затемнение сине-голубого с помощью дополнительного оранжево-красного.

- Желтый затемнен синим и красным (16, 17 и 18), фиолетовым;



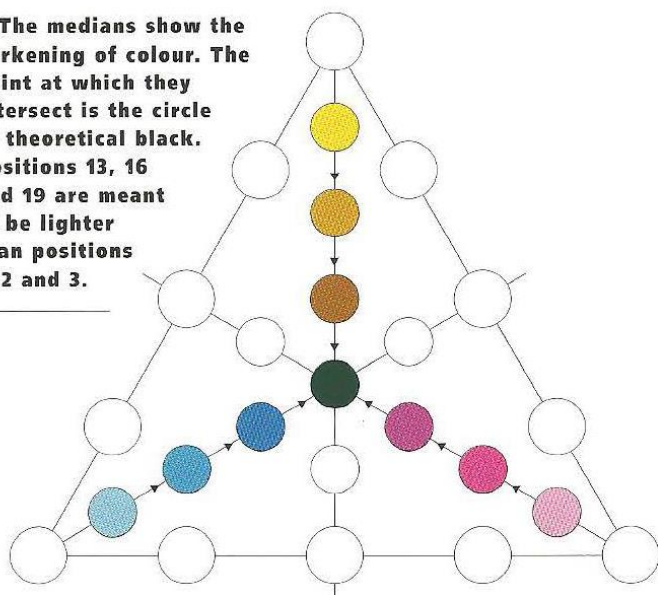
Затемнение желтого цвета с помощью дополнительного фиолетового.

- Красный затемнен желтым и синим (19, 20 и 21), зеленым.



Затемнение пурпурно-красного с помощью дополнительного зеленого.

► The medians show the darkening of colour. The point at which they intersect is the circle of theoretical black. Positions 13, 16 and 19 are meant to be lighter than positions 1, 2 and 3.



Медианы на этом рисунке показывают затемнение цвета. Точка, в которой они пересекаются, - это круг теоретического черного. Позиции 13, 16 и 19 должны быть светлее позиций 1, 2 и 3.

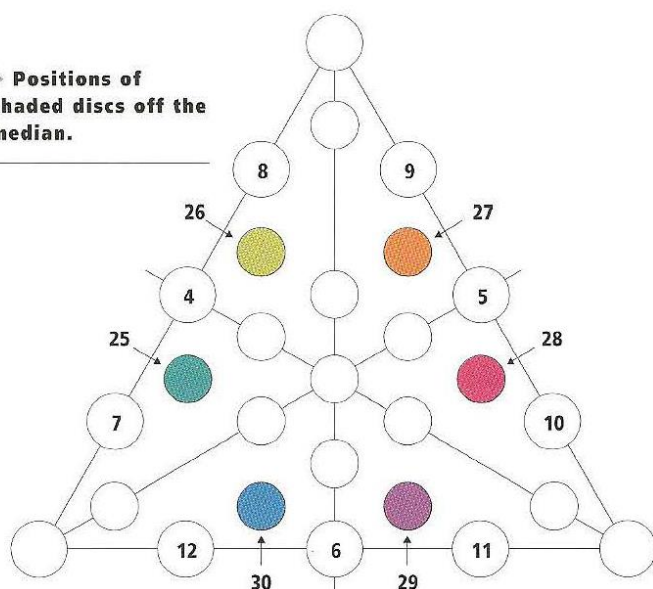
Следующий шаг состоит в добавлении внутри треугольника

- заштрихованных кругов на медиане для каждого дополнительного цвета: зеленый (22), оранжево – красный (23) и фиолетовый (24);
- заштрихованных кругов вдали от медианы для интермедиированных составных цветов в позициях 25, 26, 27, 28, 29 и 30.

Конечным результатом будет заполненный треугольник (стр. 30). Он состоит из тридцати одного цвета. Все три цвета отображаются для того, чтобы оказать визуальную помощь в процессе разработки смесей.

Позиции затемненных медиальных кругов

► Positions of shaded discs off the median.



Возможности треугольника

Модель треугольника позволяет запомнить основные цвета и их сочетания. Это также помогает развивать собственную оптическую чувствительность. Это один из самых практичных инструментов, доступных при раскрытии секретов оптической композиции цветов. Выбрав три акварели, приближенные к основным, вы можете смешать их друг с другом, используя диаграмму с различными пропорциями. Таким образом, вы сможете сопоставить каждый из цветных кругов.

Вероятно, вам понадобится два часа работы, чтобы воссоздать такую модель треугольника. Держите его под рукой для проверки своих будущих смесей.



Логическая структура цветового треугольника освобождает - вам больше не нужно думать о том что и как смешивать! Вы инстинктивно поймете больше, регулярно повторяя действия.

При смешивании цветов художник должен соблюдать три требования:

- глаз должен быть в состоянии обнаружить различные свойства двух очень похожих цветовых тонов;
- касания должны оставаться легкими;
- вы должны осознать, что используете процесс, основанный на чистой логике.

Художники обычно предпочитают изменять оттенки в своих картинах методом проб и ошибок, полагаясь на свою интуицию. Установив цвета из вашей собственной палитры в форме треугольника - не в строчку, как это принято - вы очень быстро поймете логику их композиции. Вы будете инстинктивно продвигаться от одного комплементарного к другому, от света к темноте и от тепла к холоду, не задумываясь о том, что вы делаете. Вы быстро освоитесь с этим новым инструментом, и в результате ваша эффективность и спонтанность возрастут.

Теоретические цвета и промышленно производимые цвета

Когда вы будете составлять свою собственную палитру, не забудьте принять во внимание следующее:

- Принцип цветового треугольника дает нам возможность смешивать цвета, и диапазон доступных вариантов очень широк. Поэтому вы должны быть очень осторожны с выбором пигментов. Очевидно будет сложнее получить светящиеся смеси с непрозрачными цветами, которые поглощают больше световых лучей, чем с прозрачными цветами. Непрозрачные цвета (кадмий, красная охра, некоторые земляные пигменты, церулеум и т.д.) действительно играют определенную роль в акварельной живописи. Они обладают очень эффективными покрывающими свойствами, поэтому их следует наносить в конце работы. Если использовать их слишком рано, они испортят более поздние смывы красочного слоя.

- Какими бы ни были ваши любимые цвета, всегда создавайте основу цветов, которая приближается к основным. Внимательно изучите таблицу цветов производителя (ту, которая окрашена настоящими пигментами, а не напечатана и была искажена в процессе четырехцветного процесса).

- Сравните дополнительные цвета, которые вы получите при смешивании основных с эквивалентными дополнительными, предоставленными в таблице. Изучите интенсивность цвета и прозрачность и выберите тот вариант, который лучше всего соответствует вашим целям.

- Научитесь распознавать светлый цвет, который является базовым компонентом, с любым темным оттенком. Этот оттенок, безусловно, будет неотъемлемым элементом первичного цветового треугольника, что позволит легко расположить его на правильной медиане (например, желтый – базовый компонент жженой умбры).

- Не ограничивайте себя в использовании одной марки акварели, так как каждая имеет свои преимущества. С другой стороны, внимательно изучите каждую цветовую диаграмму, так как существуют важные различия между цветами одного и того же названия.

- Старайтесь не смешивать более трех цветов одновременно и как можно меньше использовать черный.

- Прежде чем окончательно принять палитру, позаботьтесь о том, чтобы она была правильно расположена. Потратьте время на то, чтобы проверить возможные смеси, которые она может предоставить. В конце этой главы вы найдете несколько образцов палитр. Теперь вам предстоит изобрести свою собственную!

Палитры Ренуара и Моне

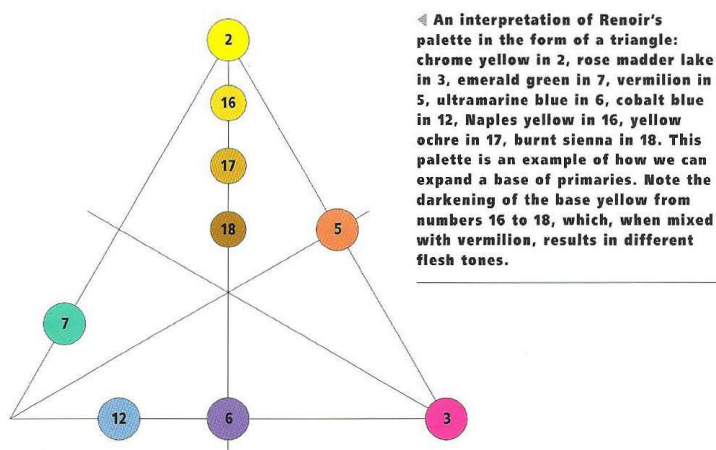
Знаменитые яркостью своих палитр Огюст Ренуар (1841-1919) и Клод Моне (1840-1926) на самом деле использовали только очень ограниченное количество цветов. Они писали маслом, а не акварелью, но теория смешивания цветов остается неизменной независимо от среды. Единственное различие можно найти в источнике используемого белого. Акварелист получает белый цвет от отраженного света на бумаге, в то время как живописец маслом, который использует цвета, полностью покрывающие его холст, должен добавить белый пигмент, который отражает свет.

Каковы основные цвета палитры Ренуара? Кобальт и ультрамариновый синий, краплак (красный, розовый, фиолетовый), киноварь, хром желтый и изумрудно-зеленый. Он также использовал неаполитанский желтую, желтую охру и земляные пигменты сиены, но с оговоркой: "Мы можем обойтись без промежуточных оттенков, только если они могут быть получены с помощью других цветов"⁶.



Огюст Ренуар (атриб.), Голова женщины. Частная коллекция.

Художник использовал киноварь, неаполитанскую желтую, желтую охру и сиенну, чтобы нарисовать телесные тона.

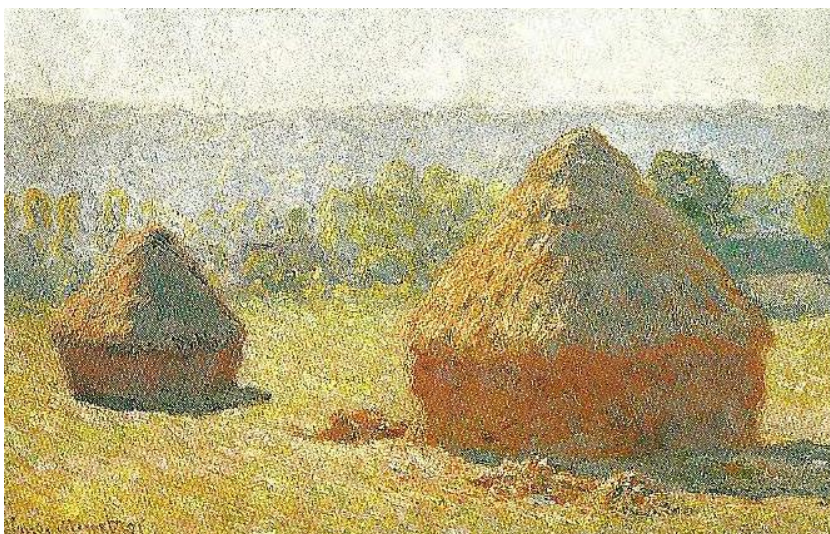


Интерпретация палитры Ренуара в форме треугольника: хром желтый - 2, краплак - 3, изумрудно-зеленый - 7, киноварь - 5, ультрамариновый синий - 6, кобальт синий - 12, неаполитанская желтая - 16, желтая охра - 17, жженая сиена - 18. Эта палитра - пример того, как можно расширить базу основных цветов. Обратите внимание на затемнение основного желтого

цвета от чисел 16 до 18, которое при смешивании с киноварью приводит к различным тонам кожи.

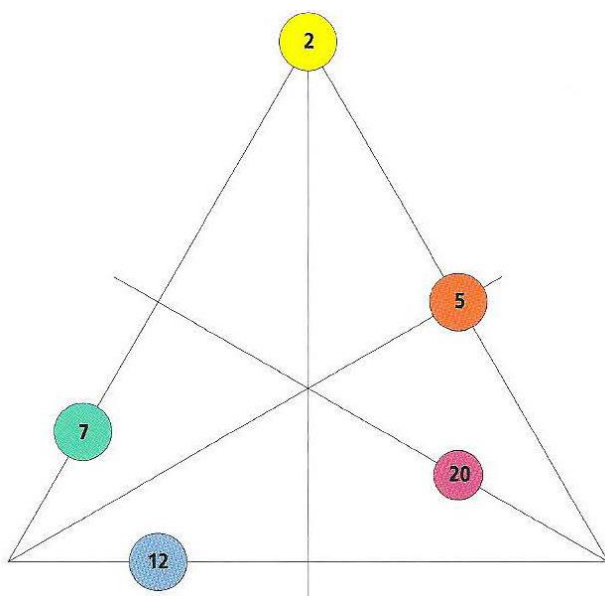
⁶ Цитата из: Alison Cole, La Couleur, Paris, Gallimard, 1994.

Базовая палитра Моне состоит из кобальта синего, темно-красного краплака, киновари, кадмия желтого и изумрудно - зеленого⁷. Его палитра схожа с палитрой Ренуара, обе включают в себя три основных цвета. В обоих случаях кобальт синий служит основным синим цветом, который приближается к голубому. Краплак красный светлый и краплак красный темный являются заменителями пурпурного; чистый желтый также имеет свои особенности. Киноварь и изумрудно-зеленый являются существенными дополнениями, киноварь также заменяет оранжево - красный, а изумрудно-зеленый – холодный зеленый, который можно сделать более теплым с использованием желтого, чтобы создать средне-зеленый. Ренуар добавляет в свою палитру ультрамарин синий, в котором уже содержится небольшое количество красного. Поэтому этот слегка фиолетовый синий цвет служит дополнением к желтому. Можно предположить, что Моне добился цветового тона, близкого к ультрамариновому, смешав краплак красный темный с кобальтом синим.



Клод Моне, Стога сена, Конец лета, Живерни, 1891. Музей Орсе.

Великолепный пример палитры, использующей все цвета спектра, с четким использованием теории комплементарного цвета.



Палитра Моне интерпретируется в виде треугольника:

Кобальт голубой - 12, изумрудно – зеленый - 7, кадмий желтый - 2, киноварь -5, краплак красный темный - 20.

Этой палитры достаточно, чтобы нарисовать что угодно.

⁷ Ален Жобер "Les Nymphes de Моне" в Пафетте, Париж, Галлимар, 1998

Формирование палитры

Сравните цветовые оттенки различных кругов треугольника на странице 24 с цветовой гаммой красок, которые вы покупаете. Тогда вы можете быть уверены, что правильно выбрали базовые цвета и правильно расположили по сторонам треугольника.

Теперь давайте определим различия между базовыми цветами и дополнительными, причем последние легко воспроизводятся путем смешивания хорошо подобранных базовых цветов.

Базовые цвета

- Три цвета, которые приближаются к трем основным (см. стр. 13)
- Три цвета, которые приближаются к дополнительным: фиолетовый-синий, зеленый и оранжевый-красный.
- Три темных цвета, которые относятся к семейству основных, для затемнения смесей без использования черного.

Дополнительные цвета

Только благодаря вашим собственным вкусам вы выберете сложные цвета. Сравните промышленно произведенный цвет с тем, который был создан путем смешивания базовых цветов. Иногда оттенок, полученный путем смешивания первичных цветов, будет ярче и интенсивнее, чем эквивалентный коммерчески изготовленный цвет, а иногда последний будет предпочтительнее. Например, Winsor green (желтый оттенок) всегда будет более ярким, чем смесь ауреолинового желтого и Winsor синего (зеленый оттенок). То же самое относится к некоторым оранжевым, красным и фиолетовым оттенкам.

Комплементарные (дополнительные) цвета

Фиолетово - синий цвет расположен на сине-пурпурной стороне треугольника. Если вам нравится ультрамариновый синий и вы хотите воссоздать его, смешав фталовый синий и пурпурный красный, то результат будет удивительным – цвет будет не таким интенсивным, как те, что есть в продаже. Поэтому этот цвет стоит приобрести. Внимательно изучите различные ультрамариновые синие цвета, которые предлагают производители. Выберите светящийся оттенок, не слишком темный, если вы не хотите разместить его на медиане в положении 24. Размещение ультрамаринового синего в положении 6 в центре сине-красное основания треугольника не логично, так как в нем недостаточно красного. Тем не менее, это может быть практичным для того, для экспериментов с красным в положении 3. Зеленый находится в положении 4 на желто-голубой стороне треугольника. Очень легко создать равномерно сбалансированный средне-зеленый цвет путем смешивания синих и желтых основных цветов. С другой стороны, если вы хотите заполнить это пространство готовым цветом, обратитесь к списку на стр. 36.

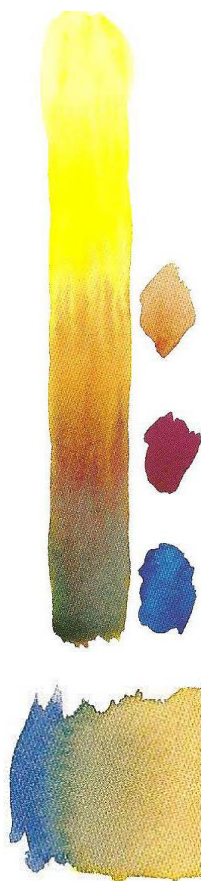
Мы часто говорим, что зеленый - это дополнительный цвет красного. Тем не менее, это не имеет большого значения, если мы не уточним, какой красный цвет мы имеем в виду. Средне-зеленый на самом деле является дополнением красного, который приближается к пурпурному, то есть к красному цвету "фуксии". Если мы имеем в виду ярко-красный цвет, который, согласно субтрактивному синтезу, является красным с добавлением некоторого количества желтого, то комплементарный цвет будет сине-голубым, как это очень ясно показано медианой нашего треугольника.

Оранжево-красный находится в положении 5 на желто-пурпурной стороне треугольника. Вы можете использовать киноварь, но не забывайте, что это непрозрачный цвет и поэтому должен использоваться только в отдельных смесях. Выбирайте самый светлый оранжевый оттенок. Вы также можете создать более прозрачный оранжево-красный цвет, смешав гуммигут желтый с красным, который приближается к пурпурному в положении 3.

Ярко-выраженные тени

Добавляя черный цвет к другому, вы затемните его, но результатом будет грязь. Лучший способ углубить оттенок - просто использовать его дополнительный цвет. Однако трудно получить более плотные темные оттенки, используя относительно светлые первичные в позициях 1, 2 и 3. С этой проблемой столкнулся Ле Блон. Для того, чтобы получить более темный оттенок без применения темного черного, он должен был насыщать и сгущать свои цвета, что совершенно расходится с требованием прозрачности в акварельной живописи. Вместо этого нужно использовать цвета, которые напоминают базовые праймеры, но имеющие пигменты с менее сильными отражающими свойствами. Они будут более интенсивными, более темными, но все же прозрачными. Вот несколько примеров этих утраченных полезных пигментов от самых светлых до самых темных:

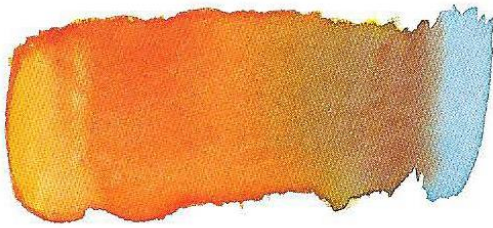
- Для базового синего: самый интенсивный из фталцианин.
- Для базового желтого: сырая сиена любого бренда, прозрачная коричневая или железистоокисная красная от Рембрандта⁸, которая имеет желтый цвет в качестве основного компонента, несмотря на название: коричневый гранулированный от Далер-Роуни.
- Для базового красного: пурпурный от Blockx, фиолетово-красный от Рембрандта, пурпурный от Далер-Роуни.



Пример того, как желтый цвет можно затемнить и сделать его более теплым. К ореолину наверху добавлен более теплый гуммигут желтый, смешанный с прозрачной железистоокисной красной от Рембрандта. Затем добавляется пурпурный от Blockx. В результате получается темно-красный землистый пигмент. Последний шаг - затемнить его темной версией его дополнительного цвета, синим от Blockx, который имеет голубую основу.

Пример затемнения желтого цвета более холодными оттенками: ауреолиновый и гуммигут желтый, окрашенные в зеленый цвет ультрамариновым синим.

⁸ Прим. автора: Я предпочитаю прозрачный железистоокисный красный от Рембрандта (он более яркий и менее зеленый) прозрачному коричневому (позиция 17), хотя это было бы более логично хроматически.



Пример затемнения оранжево-красного дополнительным фталовым синим.

► An example of a deep black made from a base of three primaries using the same colours: Rembrandt's transparent red oxide, magenta and Blockx blue.

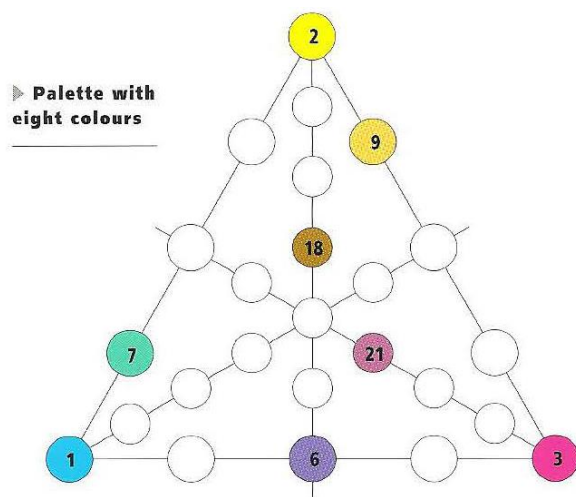


Пример получения глубокого черного цвета на основе из трех основных цветов: прозрачного железисто-красного от Рембрандта, пурпурного и синего от Blockx.

Три образца палитры

Не обязательно заполнять все окружности треугольника блоками соответствующих цветов. Достаточно просто выбрать цвета, которые вы считаете необходимыми. Следующие бренды приводятся только в качестве примеров и имеют отношение только к автору этой книги.

Восьми-цветовая палитра



Поместите три базовых цвета (фталовый синий, лимонный или ауреолиновый желтый, устойчивый розовый от Winsor или квинакридоновый розовый) на круги 1, 2 и 3.

Для дополнительных цветов поместите фталовый зеленый в положение 7 и французский ультрамарин или светлый ультрамарин в положение 6.

Для затемненных базовых оттенков поместите пурпурную (магнета) в положение 21 и прозрачную розовую или коричневую темную от Rembrandt в положение 18.

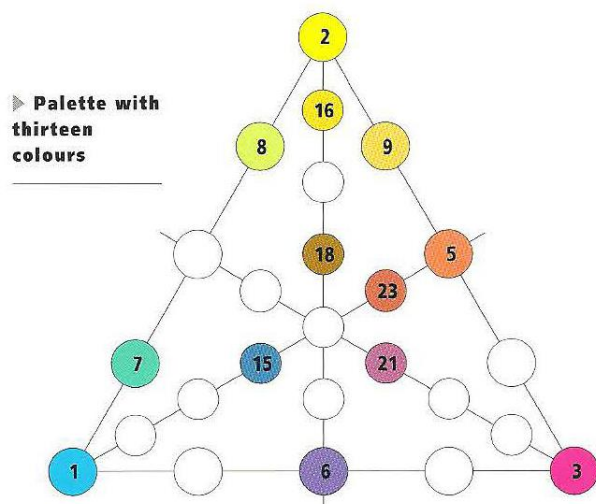
Для сложных цветов (составных) помстите гуммигут желтый в положение 9.

Для смешивания красок нужно:

- Для красных в позициях 5 и 10 – смешать 3 и 9.
- Для зеленых в позициях 4 и 8 – смешать 7 и 2, обращая внимание на пропорции.
- Фиолетовый и синий в позициях 11 и 12 – смешать 1 и 3.

Немного красного цвета 3 может быть смешано с ультрамарином в позиции 6, и это будет дополнительным к 2. Если синий цвет в позиции 1 является фталовым, то он достаточно темный и его можно поместить в позицию 15. Смешивая равное количество 4 или 7 с 21, вы получите черный цвет, который вы можете поместить в центр треугольника.

13-цветовая палитра



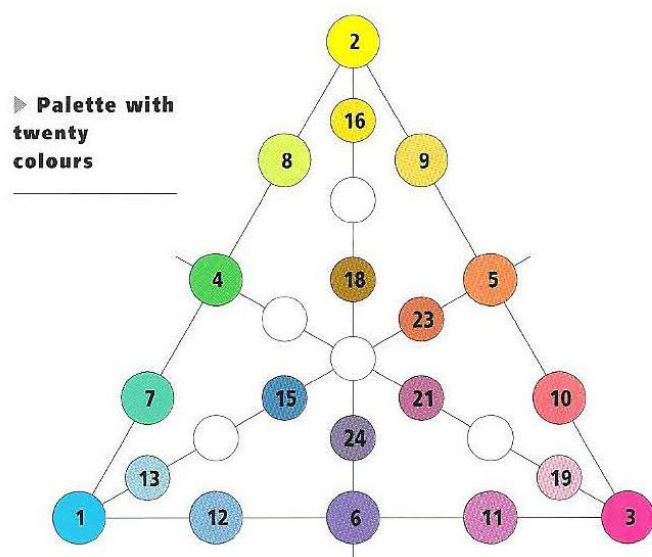
Три основных цвета (1, 2 и 3) такие же, как и в предыдущей палитре: фталовый синий, лимонный или ауреолиновый желтый и виндзорская перманентная розовая или квинакридоновая розовая.

В качестве дополнительных поместите фталовый зеленый в позицию 7, виндзорский французский ультрамарин или светлый ультрамарин в позицию 6, алую от Winsor или темный красный цвет от Рембрандта в позицию 5.

Для затемненных базовых праймеров поместите пурпурный в положение 21, прозрачный коричневый или красный оксид в положение 18 и берлинскую лазурь в положение 15.

Для составных цветов поместите травяную зелень в положение 8, гуммигут желтый в положении 9, квинакридоновый желтый в положение 16 и периленовый бордовый в позицию 23. Используйте слегка оранжевый красный цвет в позиции 5 в качестве дополнения к синему в позиции 1. Смешивание периленового бордового (23) с пурпурным (21) очень эффективно для получения красных теней. Смешивание 15, 18 и 21 приведет к черному.

20-цветовая палитра



Первичные: фталовый синий в позиции 1, лимонный или ауролин желтый в позиции 2, темный розовый или квинакридоновый розовый в позиции 3, лазурно-голубой цвет от Рембрандта (фтало) в позиции 13.

Дополнительные: ализариновый зеленый в позиции 4, фталовый зеленый в позиции 7, французский ультрамарин или светлый ультрамарин в позиции 6, алый или темно красный цвет от Рембрандта в позиции 5.

Затемненные основные: пурпурный в позиции 21, прозрачный красный или коричневый оксид от Рембрандта в позиции 18, берлинская лазурь в позиции 15 и кармин в положении 19.

Составные цвета: гуммигут желтый в положении 9, травяная зелень в позиции 8, квинакридоновый желтый в положении 16, периленовый бордовый в 23, кобальт синий в 12, фиолетовый по выбору в позиции 11, красный в позиции 10, темный ультрамариновый синий в позиции 24.

В отсутствие фталового синего (1), кобальт синий (12) может быть использован в качестве основного. Тогда в позиции 22 не будет цвета. Это вопрос личного выбора. Хотя эта позиция была бы приемлемой для земли зеленой, но она слишком непрозрачна, на мой взгляд. Я делаю их сам, смешивая 7, 18 и 3 (примечание автора).

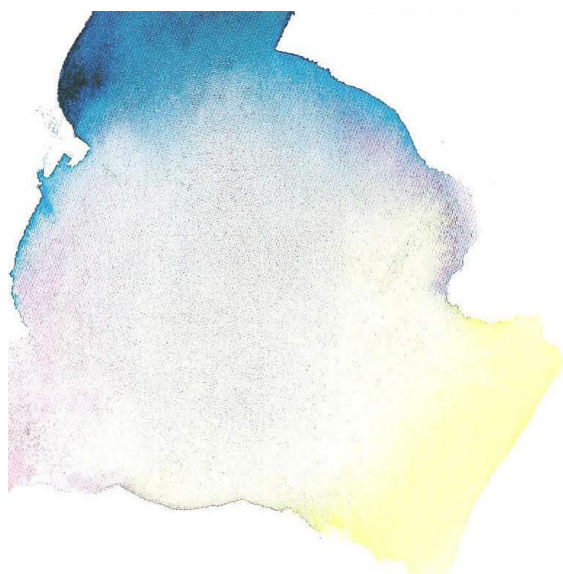


Существует множество способов создания земли зеленой и умбры. В данном случае я смешал темный розовый, красный оксид и фталовый зеленый.

Трехцветный серый

Серый цвет можно получить путем смешения трех основных цветов. Созданный цветовой тон почти всегда содержит небольшое преобладание того или иного оттенка. Если вы научитесь приспосабливать этот доминирующий оттенок к своим собственным вкусам, это значительно обогатит вашу живопись.

Чтобы создать трихроматические серые тона, желательно начать свой микс с синего. При смешивании разных тонов, не забывайте о том, что после высыхания цвет становится менее интенсивным. Когда вы достигли правильного баланса воды и пигмента, продолжайте добавлять красный, пока не создадите фиолетовый. Очень небольшое количество красного бывает достаточно. В качестве последнего шага несколько капель желтого преобразуют фиолетовый в серый. Помните, что легче синий цвет сделать более теплым, чем придать холодные оттенки цвету с преобладанием красного и желтого. Соблюдайте осторожность при добавлении теплых тонов.

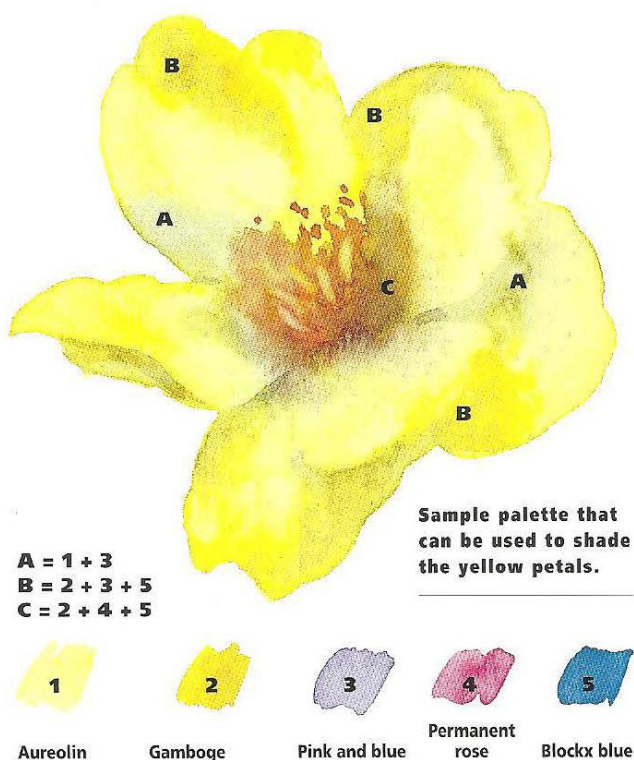


Трихроматические серые цвета естественно вибрируют оттенками, которые не идут ни в какое сравнение.

Как определить цвет

Цвет задается определенным количеством элементов. К ним относятся:

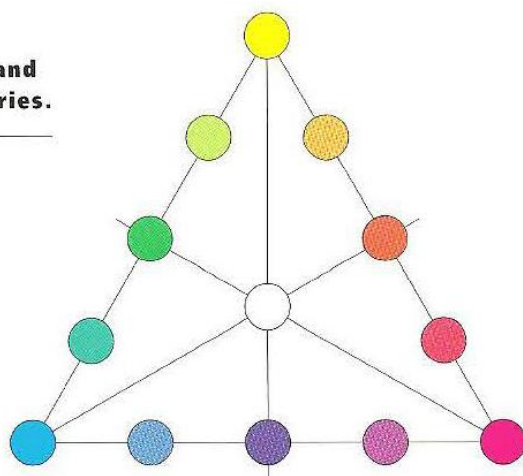
- хроматические свойства, которые напрямую связаны с длиной излучаемых или отражаемых волн и с тем, как наш мозг их расшифровывает;
- интенсивность, которая зависит от количества излучаемой или отражаемой яркости. На стр. 34 изображен треугольник, в котором диски, расположенные по сторонам, диагоналям и в центре, разделены на три равные части, в сегментах по 120 градусов. Каждый из этих сегментов представляет 100% каждого цвета. Три первичных элемента имеют максимальную интенсивность. Другие цвета создаются путем смешения этих основных элементов, а центральный цвет (номер 31) представляет собой комбинацию трех основных при максимальной насыщенности, то есть черный цвет;
- характерные параметры. Если представить три первичных цвета и их комплементарные части в черно-белом цвете, различия в особенностях между цветами становятся очевидными. Голубой диск кажется темным, пурпурный - еще темнее. Дополнительный зеленый и оранжево-красный еще темнее, а фиолетовый становится самым темным. Поскольку каждый цвет имеет свои собственные параметры, они будут уменьшиться, если их насыщенность упадет. Поэтому при смешивании количество голубого и пурпурного следует уменьшить до 40% для достижения более желтого оттенка (в итоге – увеличить до 100%). Чтобы последовательно отобразить цвета в нашем треугольнике, мы расположим значения оттенков по порядку на медианах с дисками, сходящимися к черной центральной точке. Но чтобы приравнять диски 13 и 19, которые имеют голубую и пурпурную основу, к диску 16 с желтой основой, мы должны снизить интенсивность голубого и пурпурного. В такой же пропорции соотносятся диски 14 и 20 к диску 17, а диски 15 и 21 - к 18;
- сила тени. Все цвета могут быть затенены, как светлые, так и темные, и затенение ухудшает каждый из них. Для затенения недостаточно увеличить интенсивность или насыщенность локального тона объекта.



Чтобы получить хороший результат, мы должны сначала поработать над качеством оттенка, затемняя исходный цветовой тон путем добавления комплементарного (или соединяя два отдельных цвета, которые составляют такой дополнительный оттенок). Затем, в идеале, когда поверхность бумаги еще влажная, можно добавить мазок кисти того же цвета, но с более сильной плотностью - краски растекутся более мягкими касаниями. Таким образом, тень является результатом сочетания плотности затемненного оттенка с более плотной версией исходного цвета.

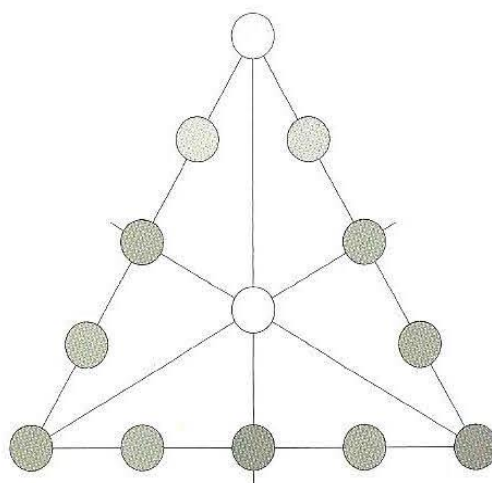
Образец использования палитры для изображения желтых лепестков.

► **The primaries and the complementaries.**

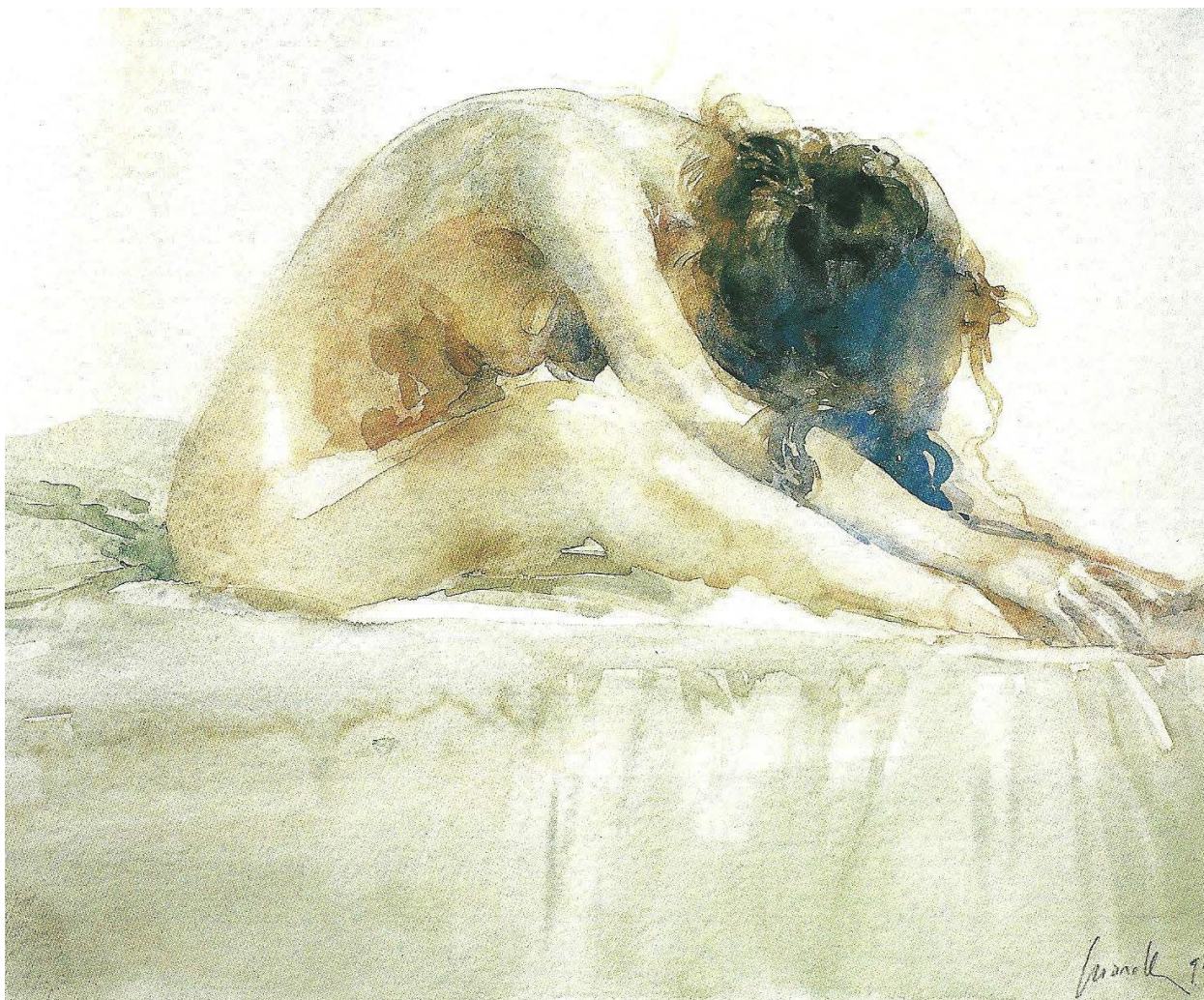


Основные и дополнительные цвета

► **Primaries and complementaries in black and white.**



Основные и дополнительные цвета в черно-белом свете



Жан-Луи Морель, Согнувшаяся Обнаженная

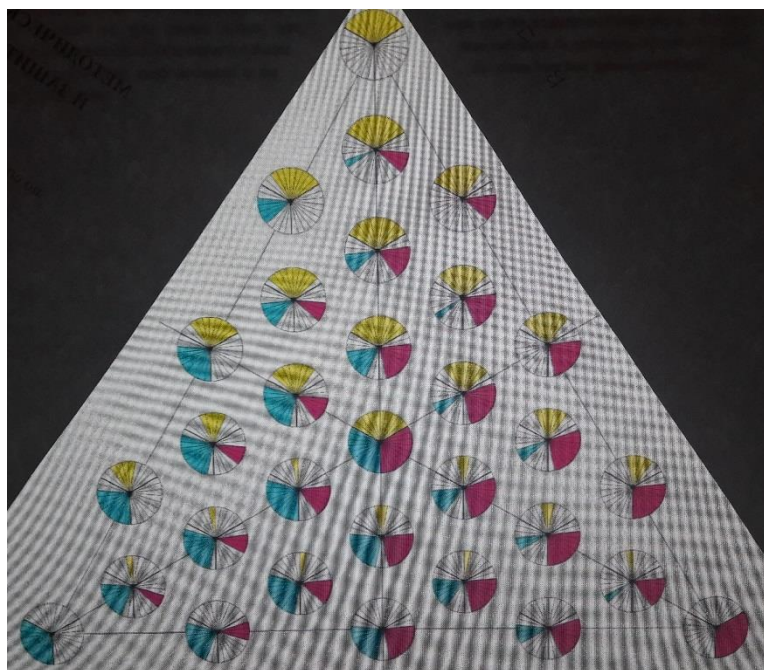
Частичный рисунок с очень слабыми оттенками, изображенными легкими касаниями кончиком кисти. Таким образом, это позволяет избежать дисгармонии между резкостью карандаша и нежными оттенками акварели.

Эффективное использование треугольника

Офсетные принтеры обычно измеряют насыщенность цвета в процентах от экрана. Если голубой экранирован на 50% на 1 квадратном сантиметре, это означает, что равномерно расположенные точки покрывают половину поверхности квадрата. Если он экранирован на 10%, точки будут покрывать только одну десятую квадрата и т.д.

Это визуальное царство. Вместо того, чтобы указывать трихроматический состав 31 оттенка на рисунках, мы решили разделить поверхность каждого круга на три равных сегмента, каждый представляет три основных цвета: голубой, пурпурный и желтый. Каждый из этих сегментов делится на десять равных частей, которые соответствуют плотности экрана.

Возвращаясь к примеру с голубым, если этот оттенок экранировать на 100% в диске на левой вершине треугольника, он займет весь соответствующий сегмент круга в треугольнике пропорций. Поскольку нет желтого или пурпурного, их соответствующие области остаются пустыми. В диске № 7, который приближается к изумрудно-зеленому или фталовому зеленому, синий цвет составляет 80% (четыре пятых трети круга), а желтый - 40% (две пятых трети круга). Сравнивая цветовой треугольник с треугольником пропорций, вы можете таким образом разбить каждый оттенок. Или, наоборот, приучите себя воссоздавать цвета из их основного компонента.



31-цветной треугольник, или как приучить глаза к трехцветному процессу

Образовательная философия этой книги основана на формировании собственной палитры, которая будет выступать в качестве модели цветового треугольника. 31 цвет позволяет вам определить:

- Группу основных цветов (номера 1, 2 и 3). Голубой цвет похож на фталовый и лазурный синий, желтый - на ауреолин, лимонный и прозрачный желтый, а пурпурный - на все квинакридоновые розовые.
- Группа бихроматических комплементарных цветов (числа 4, 5 и 6). Зеленый цвет похож на ализарин зеленый и фталовый зеленый (желтый оттенок), от оранжево-красного до ярко-красного (непрозрачные), темные красные, розовые, алые и фиолетово-синие до ультрамариновых синих и ультрамариновых фиолетовых.
- Группа промежуточных бихроматических цветов (числа 7, 8, 9, 10, 11 и 12). Они аналогичны следующим: номер 7 – фталовому зеленому (синий оттенок) и изумрудному; номер 8 – светло-зеленому и сепии зеленой; номер 9 – гуммигуту желтому, индийскому желтому и кадмию оранжевому (непрозрачный); номер 10 – квинакридоновомк красному и кадмию красному; номер 11 – всем фиолетовым и лиловым; номер 12 – кобальту голубому.
- Группа трехцветных цветов (от чисел 13 до 30). Они аналогичны следующим: номер 15 – берлинской лазури, номер 22 - земляным, 26 – оливковой, 16 – квинакридоновому желтому и желтой охре, 17 – сырой умбре (натуральной), 18 – жженой умбре и коричневым оксидам, 23 – красной охре, 28 – бордовому и коричневому ализарину, а 21 – пурпурному.

Эти аналогии отчасти субъективны, так как все воспринимают цвета по-разному. Они просто предназначены для того, чтобы побудить вас сравнить ваши собственные миксы с готовыми.

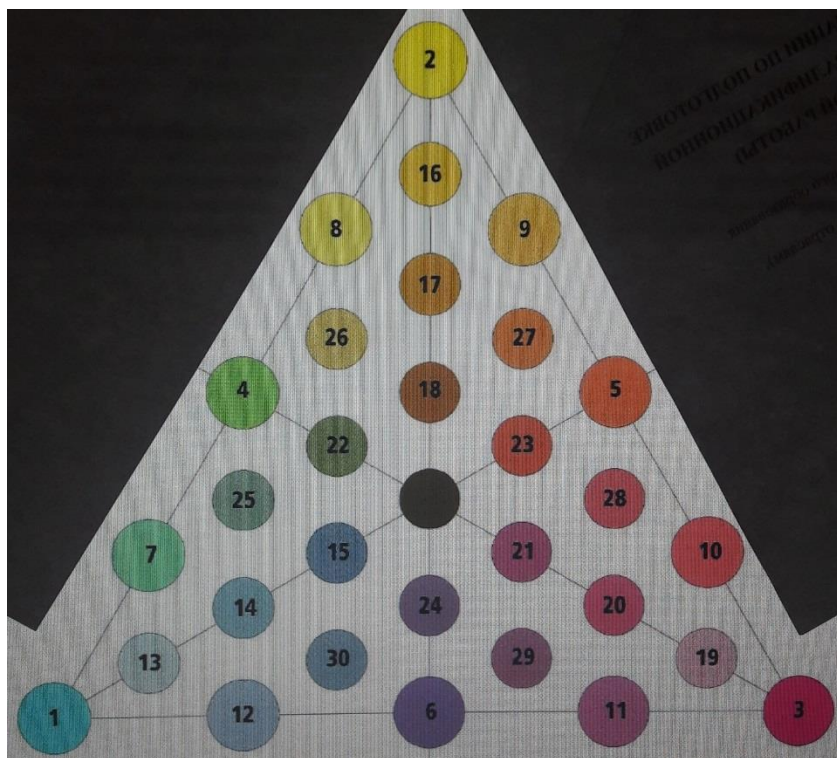


Таблица цветов

Готовые цвета, аналогичные цветам треугольника	Аналогичные основному синему	Аналогичные основному желтому	Аналогичные основному красному
Основные	Позиция 1	Позиция 2	Позиция 3
	<ul style="list-style-type: none"> - Синий от Blockx - Церулеум (Рембрандт, прозрачный, но с мягкими окрашивающими свойствами) - Фталовый сине-зеленый (Рембрандт) - Пепельный синий (Сеннелье) - Гортензия синяя (Linel) 	<ul style="list-style-type: none"> - Некоторые лимонно-желтые цвета любых брендов(проверьте прозрачность) - Желтый от Blockx - Ауреолин, всех марок - Прозрачный желтый (Winsor & Newton) - Чистый желтый или прозрачный желтый(Schmincke) 	<ul style="list-style-type: none"> - Квинакридоновая розовая (Рембрандт) - Фиолетовый (Brilliant purple от Schmincke) - Розовый (Winsor & Newton) - Квинакридон пурпурный (Winsor & Newton) - Кармин (все бренды)
Темные основные	Позиция 13-15	Позиция 16-18	Позиция 19-21
	<ul style="list-style-type: none"> - Все фталовые синие - Берлинская лазурь (все бренды) - Голубая ФЦ (Sennelier) - Синий индиго (Сеннелье) - Синий Hoggar blue (Linel) - Синий Monestial blue (Phthalo), (Далер-Роуни) 	<ul style="list-style-type: none"> От самого светлого до самого темного: - Квинакридоновый желтый (Winsor & Ньютон) - Прозрачный желтый оксид (Рембрандт) - Желтая охра, прозрачный красный или коричневые оксиды (Рембрандт) - Сырая сиена - Натуральная умбра 	<ul style="list-style-type: none"> - Пурпурный (Blockx) - Фиолетовый или пурпурный (Шминке) - Квинакридоновый фиолетовый (Сеннелье) - Перманентный красно-фиолетовый (Рембрандт) - Перманентный пурпурный (Далер-Роуни)
Дополнительные	Позиция 6	Позиция 4	Позиция 5
	<ul style="list-style-type: none"> - Французский ультрамарин (Winsor & Ньютон) - Ультрамарин фиолетовый (Schmincke) - Ультрамарин темный синий (Blockx) - Ультрамарин фиолетовый (Blockx) - Ультрамарин темный (Рембрандт) 	<ul style="list-style-type: none"> - Винзор зеленый желтый оттенок (Winsor & Newton) - Зеленый Helie green (Schmincke) - Ализарин зеленый (Далер-Роуни) - Зеленый светлый (Сеннелье) - Киноварь (все марки, пигмент непрозрачный) 	<ul style="list-style-type: none"> - Кадмий красный средний (Рембрандт) - Шафрановая розовая (Linel) - Краплак золотисто-розовый Rose dore (Winsor & Newton) - Алый Scarlet lake (Winsor & Newton)
Составные цвета	Позиция 11	Позиция 7	Позиция 9

	<ul style="list-style-type: none"> - Блестящий красно-фиолетовый (Schmincke) - Египетский фиолетовый (Linel) - Ультрамарин фиолетовый (Рембрандт) - Винзор фиолетовый (Winsor & Newton) - Перманентный лиловый (Далер-Роуни) 	<ul style="list-style-type: none"> - Зеленый Armor green (Linel) - Винзор зеленый синий оттенок (Winsor & Newton) - Зеленый, синий оттенок, Monestial зеленый (ФЦ) (Далер-Роуни) 	<ul style="list-style-type: none"> - Перманентный оранжевый (Рембрандт) - Гуммигут (всех марок) - Индийский желтый (Linel) - Индийский желтый (Далер-Роуни)
	Позиция 12	Позиция 8	Позиция 10
	<ul style="list-style-type: none"> - Кобальт синий (все марки, полупрозрачные) - Фталовый синий красный (Рембрандт) 	<ul style="list-style-type: none"> - Перманентный зеленый (Schmincke) - Английский зеленый (Sennelier) - Интенсивный зеленый (Linel) 	<ul style="list-style-type: none"> - Винзор красный (Winsor & Newton) - Квинакридоновый красный (Winsor & Newton) - Перманентный розовый (Далер-Роуни)

Пожалуйста, имейте в виду, что для большинства брендов номинал "пурпурный" не соответствует пурпурному цвету, используемому в печати, который будет нашей визуальной точкой отсчета. По сравнению с этим, продаваемые слишком темные и слишком фиолетовые.

Опираясь на опыт

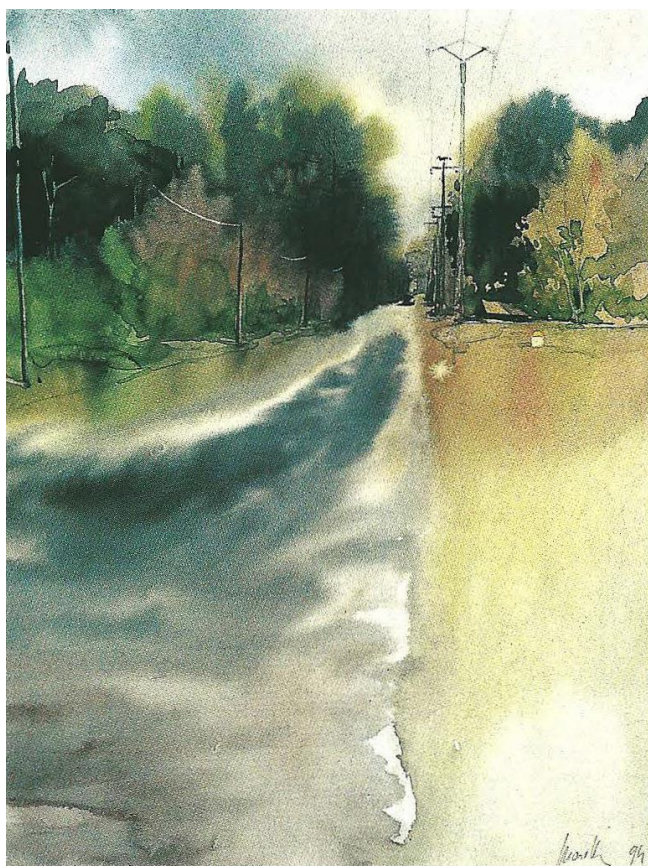
Как только вы познакомитесь с цветовым треугольником, вы поймёте, как:

- находить пропорции основных цветов для создания цветового тона;
- варьировать яркость тона от его самого светлого (не слишком размывая) до самого темного (не черня его), играть с пропорциями основных цветов;
- использовать каждый цвет и его дополнительные цвета для того, чтобы уменьшать интенсивность (если, например, цветовой тон слишком красный, нужно добавить небольшое количество зеленого, чтобы приглушить его), чтобы создать оттенок, а также наоборот, чтобы усилить интенсивность за счет эффекта одновременного контраста;
- придавать теплые и холодные оттенки. Наш мозг ассоциирует желтый и красный с теплыми цветами, а синий – с холодными. Мы видим любой оттенок с оттенком желтого как теплый, и чем выше доля желтого, тем больше этот цвет будет восприниматься как теплый (например, кармин кажется холоднее киновари). С другой стороны, любой оттенок с оттенком синего мы воспринимаем как холодный, и чем выше доля синего, тем больше этот цвет считается холодным (например, розово-лиловый кажется теплее фиолетово-голубого).

Заключение

В конце этой главы о цвете, возможно, мне следует рассказать о моем личном опыте. Я собираюсь вспомнить свою собственную треугольную палитру, свое отношение к ней, которое, как я думал, будет недолговечным, но которое выжило сегодня благодаря творческой энергии, которую я вкладываю в свои смеси. Благодаря моей работе мое видение внешнего мира претерпело драматическую трансформацию. На протяжении многих лет я постоянно воспринимал все больше оттенков цвета в природе. У меня есть более четкое понимание отдельных участков треугольника, в которых раньше я никогда не делал рискованных смесей. И благодаря тому, что я создавал (иногда случайно) определенные цветовые тона на моей палитре, впоследствии я их обнаруживал в природе. Приобретя привычку всегда смешивать одни и те же цвета из ограниченной палитры, я позволяю этому цветному миру жить своей собственной жизнью, основанной на его собственных энергиях и потребностях. Так, тени в нашей повседневной жизни, похоже, подражают теням нашей палитры. Это та стадия, когда живопись начинает жить в нас.

В этой книге я попытался заменить исследование гипотетических законов цветовой гармонии новым способом, когда все смешения происходят на палитре. Вместо того чтобы искать окончательные ответы, я сосредоточился на последовательности этого слишком часто пренебрегаемого средства, воображая, что знание может вырваться из наших движений и действий.



Жан-Луи Морель, Дождь на Ландэ-Роуд.

В этой картине слияние цветов дает удачный результат. Самое трудное – не вмешиваться слишком часто, чтобы не испортить.



Техники



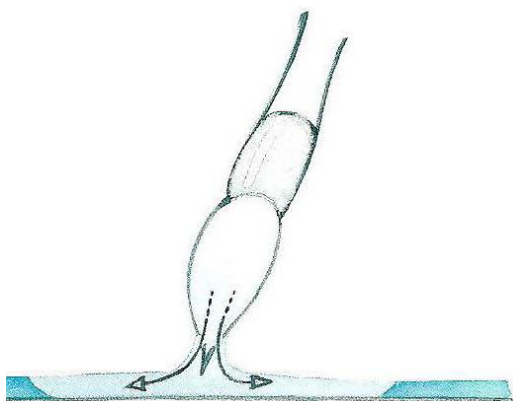
В этой главе исследуется взаимодействие воды, бумаги и пигментов. Точное описание различных явлений направлено на то, чтобы вдохнуть энергию в ваши собственные наблюдения. Не рассматривайте правила, которые следуют за ними, как каталог простых решений, которые могут быть применены без разбора. В отличие от других техник (масляная живопись, акрил, сухая и масляная пастель и т.д.), в которых материалы обладают собственной инерцией, акварельная живопись основана на глубоком знании воды, которая является неуловимой и движущейся субстанцией. Вода – это носитель, который в рамках очень жестких законов обладает собственной метаморфической энергией. Она требует, прежде всего, уважения художника.

Не подходите к различным методам, показанным в этой книге, слишком строго. Именно переходя от одной техники к другой, от одного действия к другому, вы придадите своим картинам их неповторимый характер. Эти приемы работают подобно карточной игре. Карты имеют свои масти и номера, но то, как вы тасуете колоду, перебрасываете их из одной руки в другую, отдаете предпочтение одним партнерам перед другими, заложит основы для вашего собственного искусства.

Техника по-сырому

Мы сразу перейдем к самой сложной, но и самой основной из всех техник акварельной живописи. Эта техника требует спокойных мыслей, спонтанных движений и постоянной бдительности. Она объединяет в себе все качества, которых требует акварель. Эта глава призвана пролить новый свет на явления, которые вступают в игру, когда вода на бумаге встречается с водой на кисти.

Плотно натяните бумагу на доску или рамку. Используя толстую кисть, распределите большое количество воды по всей поверхности бумаги. Уберите излишки воды и полюбуйтесь блеском мокрой бумаги: приключение вот-вот начнется...



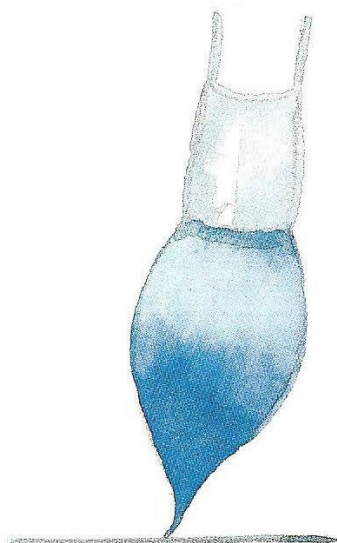
Встречаются два вида воды. Загруженная пигментом или нет, вода в кисти прокладывает себе путь к воде, нанесенной на бумагу.

В технике по-мокрому бумага станет местом, где два разных вида воды встречаются: вода, уже пропитавшая бумагу, и вода, содержащаяся в кисти.

Характеристики каждого типа воды различны. Первая пропитывает бумагу в течение определенного периода времени и в различных количествах (это приходит с опытом). Теоретически вода спокойна и статична, если только вы не решите наклонить планшет и позволить гравитации вступить в игру.

Вода в движущейся кисти активна. Пигмент, который находится в воде на кисти, может, в зависимости от его плотности, препятствовать ее текучести. То, как действует вода, полностью зависит от пропорций воды и пигмента в кисти.

Выбор кисти

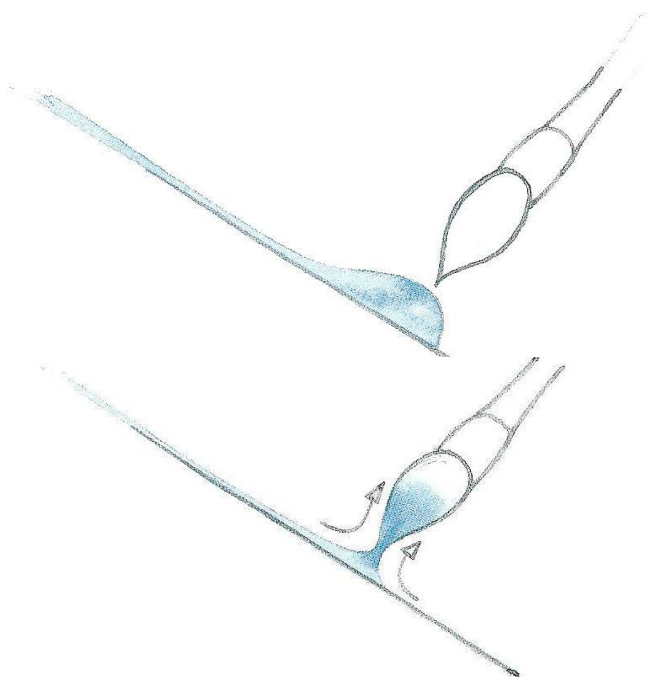


Беличья кисть в "режиме рисования". Очень важно касаться бумаги только кончиком, он не должен быть расплюсчен.

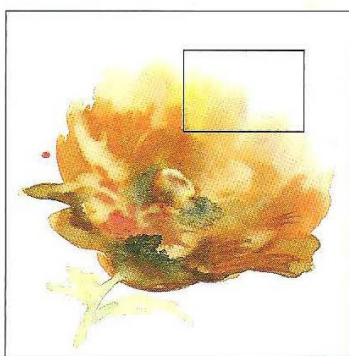
Правильно намочить поверхность бумаги можно только с помощью кисти, содержащей значительное количество воды. Кисть из ворса белки подойдет идеально. Наполненная чистой водой, она хорошо пропитывает бумагу. В процессе рисования это избавит вас от необходимости постоянно добавлять воду / пигментную смесь и позволит вам действовать более спонтанно, не отвлекаясь. Тонкость кончика позволяет очень точно рисовать на влажной и сухой бумаге с помощью пигмента, растворённого в воде. Кроме того, им легко удалять избыток воды или пигмента с бумаги и уменьшить плотность цвета. Эта степень капиллярного действия определяется тонкостью наконечника (что ускоряет процесс) и резервуара, то есть набухшей части головки кисти. Таким образом, в одной кисти из ворса белки у вас будет и резервуар с водой и инструмент для рисования и "ластик" (то есть способность удалять воду).

Подготовка бумаги

Никогда не смачивайте акварельную бумагу слишком сильно. Она должна впитать много влаги, чтобы быть мокрой насквозь, что продлевает потенциальное рисования. Правильно смачивая бумагу, вы обеспечиваете себе больше времени для действий. Вода должна проникать сквозь волокна. Эффект не будет немедленным, и избыток воды должен быть удален или поглощен. Зажимая кончик беличьей кисти для удаления избытка воды, вода стекает под воздействием капиллярного движения.



Капиллярное действие. Влажный сжатый воздух кончика, соединенный с широкой головкой кисти, способствует поднятию воды. Вода не поднимается вверх мгновенно; это происходит через две - три секунды.



▲ Example of partial colour blending on a flower petal. The area that has been wet beforehand is identifiable by a blue shade.



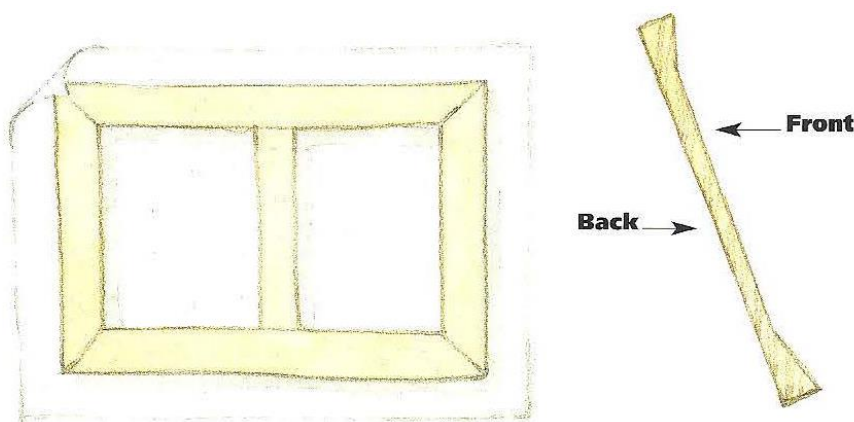
Пример частичного смешивания цветов на лепестке цветка. Область, которая была предварительно влажной, идентифицируется синим оттенком.

Во избежание сморщивания бумагу лучше растянуть. Бумагу нужно смочить и растянуть на доске, прикрепив малярным скотчем. Также бумагу можно растянуть на подрамнике, который используется для работ с маслом. Для этого нужно разрезать бумагу размером с подрамник, добавив не менее трех сантиметров с каждой стороны, чтобы ее можно было подвернуть с обратной стороны. Затем нужно замочить бумагу в воде на пять минут, потом пока бумага влажная нужно прикрепить ее к краям подрамника. Начинать нужно с середины каждой стороны.

Не путайте переднюю часть подрамника (с наклоном) с задней. Когда бумага высыхает, она будет натягиваться, сжимаясь, как шкура барабана. Эта идеально ровная поверхность, которую можно воссоздавать после каждого слоя краски, облегчит управление потоком воды, регулярность впитывания и увеличение или уменьшение плотности пигмента.

Впервые созданная акварелистами и плакатистами 19-го века, эта техника дает ряд преимуществ. Поскольку подрамник всегда легче доски, он облегчает работу с картинами большего размера. Вы можете просто наклонить его и использовать гравитацию для направления потока воды.

Если вы решите рисовать "мокрым-по-мокрому" на ограниченном участке бумаги, вы, тем не менее смочите и соседние области. Смеси, созданные пигментами, нанесенные на влажную бумагу, должны иметь возможность свободно растекаться, не блокируясь краем влажной области.



Готовим тугие подрамники с акварельной бумагой.



Эрнест Лесье, Пейзаж

Эта акварель конца 19 века демонстрирует исключительное мастерство, как в пропорциях цветов, так и в отношении различных стадий растекания воды на бумаге. Каждый элемент картины был создан на влажной поверхности, что было редкостью в то время: намек на сияние в светло-розовых лучах заходящего солнца, оттенки каждого из зеленых в растительности, с оттенком красного в некоторых местах и чрезвычайно тонким фиолетовым тоном деревьев на заднем плане. Дерево слева, конечно, было написано почти на сухой бумаге, о чем свидетельствует отсутствие размытости по краю листьев. Темные пигменты могли быть добавлены только в последний момент, когда поверхность стала матовой.

Ключевые моменты

Нужно научиться наносить пигмент на влажную бумагу в самый подходящий момент. На ярко выраженных участках, на которых смешиваются цвета, вы можете нанести краску на очень влажную поверхность кистью, загруженной пигментом и водой.

Эта техника очень полезна для изображения неба и любых светящихся поверхностей. Прежде чем рисовать сам объект, хорошенько постарайтесь нарисовать свет, падающий на объект. Для этого вам нужно продемонстрировать уровень абстракции и логической мысли, прежде чем действовать. Внимательно изучите натуру, оставьте белые пятна и некоторые участки нетронутыми, обводя их одним движением кисти.

Если вы хотите изменить цветовые тона на влажной поверхности, уменьшите количество воды в кисти. Всегда используйте более плотные, более интенсивные цвета, чем те, которые вы надеетесь получить, когда изображение высохнет.



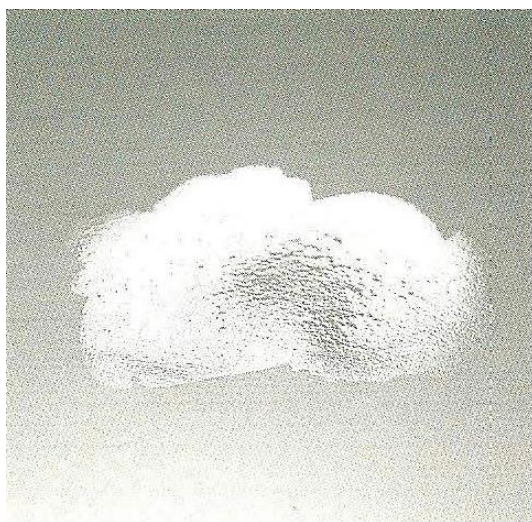
Рисунок на очень влажной блестящей бумаге. Пигмент гораздо плотнее, чем можно было бы предположить. Обилие воды на бумаге вызывает высокий уровень смешивания цветов.



Рисунок на едва влажной бумаге. Смешение менее выражено.



Рисунки на матовой поверхности. В двух примерах кисть загружена очень густым пигментом, и ее кончик едва скользит по бумаге. Различные результаты можно объяснить только разной степенью влажности бумаги. Требуется много терпения, чтобы дождаться подходящего момента для действия. На правом рисунке бумага почти высохла, когда работа была закончена.



Фотографии с подсветкой из бумаги с очень блестящей поверхностью, используемой для создания высокого уровня диффузии, и бумаги с матовой поверхностью для легкого размытия штрихов.

Поверхность бумаги

Очевидно, что поверхность бумаги будет меняться по мере впитывания и высыхания воды. Из очень блестящей она постепенно приобретет матовый вид, который затем потеряет, но бумага будет оставаться влажной на ощупь еще некоторое время.

Если вы работаете на частично влажной и, следовательно, матовой поверхности, объекты, которые вы рисуете, постепенно будут меньше растекаться, особенно если пигмент на вашей кисти становится более плотным, и если он содержит все меньше воды. Если у вас есть навыки, вы можете работать даже с почти сухой бумагой, в которой остается лишь небольшое количество воды. Таким образом, ваши мазки будут лишь слегка растекаться, сохраняя свою яркость.

Плотность цвета

Теперь рассмотрим, как сбалансировать воду и пигмент на кисти. Теоретически вы не должны столкнуться с какими-либо трудностями при смешивании больших участков цвета. Прежде чем начать, кистью из ворса белки с набранным пигментом нанесите мазок на сухой участок бумаги. Движение должно быть плавным, цвет по-настоящему блестящим. Мазок, сделанный по насыщенной водой поверхности бумаги, растечется по широкой площади. В сущности картина – это результат встречи кисти с бумагой, состояние обоих является определяющим фактором.

Чем менее влажная бумага, тем заметнее будет мазок. Если вы хотите рисовать на частично влажной или матовой бумаге, но все же предпочитаете, чтобы мазки были размытыми, приготовьте смесь, используя небольшое количество воды, таким образом, чтобы его консистенция напоминала гуашь.



Не забывайте, что как только бумага высохнет, цвет потускнеет. Поэтому интенсивность цвета должна быть сильнее и не бойтесь усилить оттенки, чтобы компенсировать эффект техники "мокрым-по-мокрому". Не стоит беспокоиться о том, что цвет на влажной поверхности слишком яркий. Существует очень высокая вероятность того, что он станет приглушенным после высыхания.

Ева Карпинская, Китайские фонарики

Кончик кисти, загруженный густым пигментом, царапает матовую поверхность бумаги.



Слияние гуашевого цветового тона с матовым влажным мазком кисти.



Ева Карпинская, Красные цветы в стеклянной бутылке

Сложность техники "мокрым-по-мокрому" подчеркивается в этой картине противопоставлением комплементарных пигментов (красного и зеленого). Между этими двумя цветами сохранилось немного света.

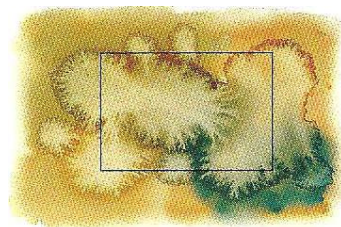
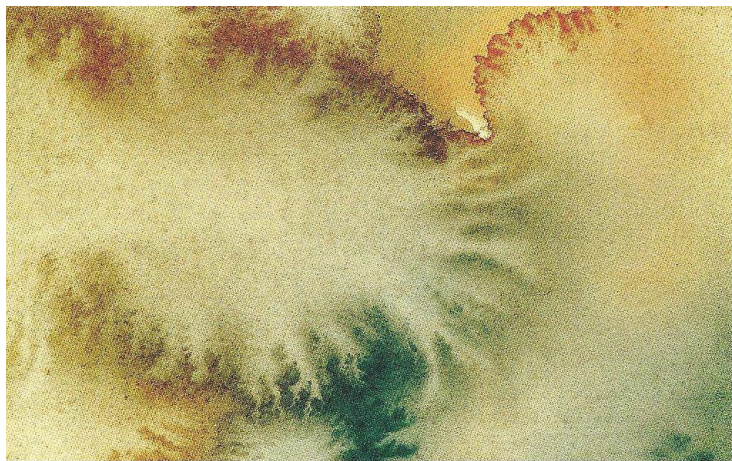
Как контролировать эффект ореола

При применении техники "мокрым-по-мокрому" могут произойти разные случайности. Например, капля воды с кисти может упасть на еще влажную бумагу и создать ореол. К счастью, эту неудачу можно без особого труда превратить в удачу и, по сути, превратить в инструмент творчества. Если вы овладеете этой техникой, вы сможете создать прозрачность и свет.

Понаблюдайте за каплей воды, падающей на влажную или высыхающую пигментированную поверхность. Вода, растекаясь по влажной поверхности, значительно осветляет ее. Вода из кисти падает в воду на бумаге, перенося те пигменты, которые находятся по её краям. Когда вода вступает в контакт с гораздо менее влажной поверхностью, накопленные пигменты создают эффект ореола, который становится темнее или светлее. Если вся бумага очень влажная, те цвета смешаются.

Когда образуется ореол, в игру вступают три переменные: количество введенной воды, состояние высыхающей бумаги и время вашей реакции. Если мазки еще влажные, быстро просушите кисть. Используя кончик кисти, снимите воду из центра ореола, используя капиллярное действие. Это позволит удалить пигмент. Однако велика вероятность того, что пигмент на краю ореола быстро вернется в центр. Пигмент изменит направление и начнет течь обратно к середине, в результате чего эффект ореола исчезнет.

Ореол проблематичен только в том случае, если он возникает при смывании с почти сухой бумаги. В этом случае нанесенная смесь с пигментом будет значительно ярче и создаст четко обозначенный ореол. Попытка убрать воду из центра ореола не приведет ни к чему, кроме еще более очевидной области белого. Не пытайтесь заглушить все это чистой водой. Ореол будет полностью разрушен, а его границы станут еще более заметными.



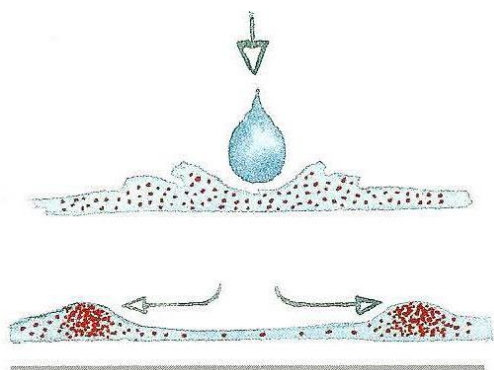
Чудесные перистые края ореола.

Единственное решение - полностью высушить бумагу. Только после этого, вы можно смочить края ореола. Теперь можно удалить излишки пигмента, сделанные оперенным краем, сохраняя при этом пигмент на окрашенной поверхности.

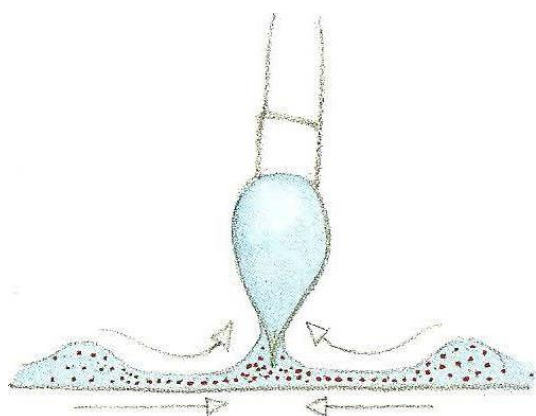
Процедура заключается в следующем. Смочите бумагу еще раз большим количеством воды, старайтесь не прижимать кисть к пигменту на окрашенной бумаге. Эта поверхность должна быть увлажнена водой, но ни в коем случае не повреждена. Чем больше воды, тем меньше вероятность натереть или повредить пигментацию. Теперь можно легко убрать излишки воды с перистого края, используя капиллярное действие. В

зависимости от свойств бумаги проявится некоторая депигментация в области красочного слоя. Светлый центр ореола останется, но перелив будет значительно уменьшен.

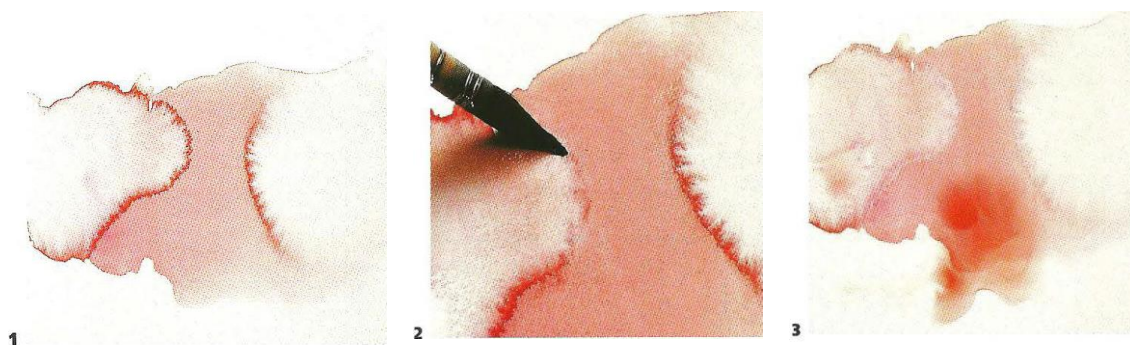
Что бы ни случилось, не слишком расстраивайтесь из-за контуров ореола. Сделайте их частью акварели, а последующие дополнения могут исправить ситуацию.



Образование ореола. Движущаяся вода несет в себе взвешенные в ней пигменты.



Смывка перистого края ореола. Отожмите влажную кисть насухо, приложите кончик к центру ореола и держите её в этом положении. Поверхность высохнет, и пигменты с перистого края потекут обратно к центру.



Тонирование края сухого ореола.

1. Очень выраженный край.
2. Полностью смоченный край, поднятие пигмента вместе с излишком воды.
3. Приглушенный край.



Ева Карпинская

Капуста в осеннем саду

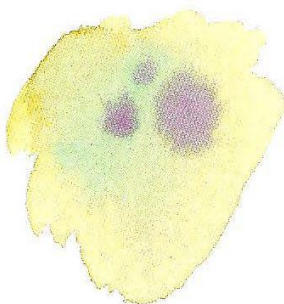
Воспроизведение эффекта ореола

Очень простое упражнение позволяет воссоздать ореол и одновременно уменьшает эффект перистых краев и скапливание пигмента. Нужно просушить кисть, но не насухо, а затем коснуться кончиком матовой поверхности бумаги. Чуть влажной кистью можно прорисовать полосы на пигменте, не вызывая образования перистых краев.

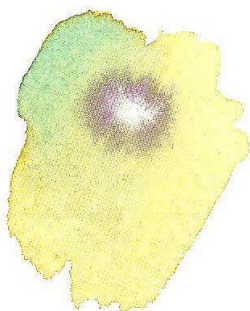


Пример очень тонких линий на матовой поверхности бумаги с пигментовкистью с чистой водой

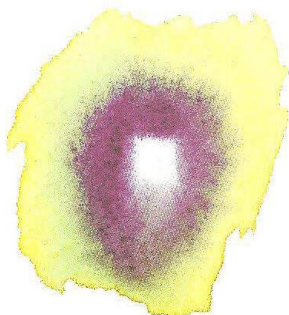
Созданный таким образом контур можно рассматривать как ореол без воды. На этом этапе высветлится часть пигмента. Действие можно повторить еще раз для достижения необходимого результата. Кисть каждый раз нужно предварительно просушивать. Если быть достаточно терпеливым, не действовать слишком быстро, давая красочному слою просохнуть до матового оттенка – то в результате вы получите эффект ореола.



Приготовьте стакан с водой для промывки сухой поверхности с несколькими пигментами



Дайте стечь небольшой капле чистой воды и немедленно втяните ее кончиком второй кисти. Появится белый просвет, но фиолетовый цвет снова будет стекаться к центру. Чтобы сохранить просвет, снова капните чистой водой.



Немедленно удалите воду, чтобы не допустить перистых краев. После двух трех попыток образуется ореол. Можно будет даже придать ему геометрическую форму.



Деталь картины с предыдущей страницы. Чтобы нарисовать прожилки капустных листьев, художник воссоздает эффект ореола и направляет каплю воды самым кончиком кисти. Используя очень тонкую беличью кисть, приучите себя делать очень тонкие линии, такие как те, что изображены здесь.

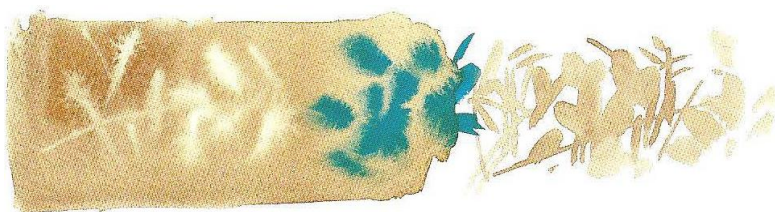
Мазки и кисти

Как мы видели, шерсть из ворса белки - предпочтительная кисть художника-акварелиста, но и другие инструменты также могут быть полезны. Независимо от того, сделаны ли они из натурального волоса (соболь, белка, хорёк, коза и т.д.) или из синтетических волокон, головка кисти имеет форму, которая оказывает огромное влияние на способ набора воды и от того, как вы держите кисть.

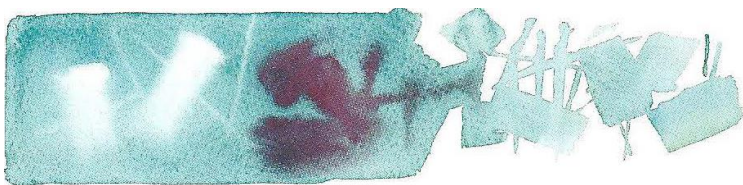
Чтобы убедиться в этом, положите рядом кисть для японской каллиграфии и традиционную кисть из ворса белки. И у той и у другой тонкие закругленные кончики (хотя беличья кисть более аккуратная) и хорошая впитываемость. Кисть для каллиграфии, длинная и тонкая без изгибов, нужно держать вертикально для спонтанных движений. Толщина мазка на бумаге определяется давлением, оказываемым на кончик. Кисть из ворса белки короче и позволяет распределять воду по сторонам, что очень полезно для смывки в чистой воде или для выполнения быстрых и овальных мазков.

Таким образом, у каждого инструмента есть свои качества. Очень легко рисовать прямые линии концом кисти с квадратными краями или использовать ее плоскую сторону для увлажнения поверхностей, хорошо впитывающих влагу. Мазки закругленными кистями на влажных поверхностях хорошо распределяются, не слишком угловаты и не слишком мягки. Кисти Колински из ворса соболя схожи с кистями из ворса белки, но ими тяжело увлажнять большие поверхности, т.к. они не набирают много воды. Однако ими хорошо делать точные рисунки как на влажных, так и на сухих поверхностях.

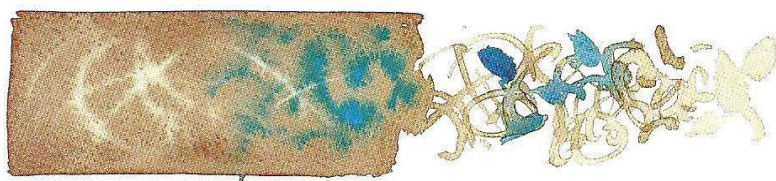
Можно также использовать бамбуковую палочку для рисунков на сухой бумаге. Для этого можно развести довольно большое количество акварельной краски в бутылке и использовать бутылку как чернильницу. Не забывайте, что любые нарисованные линии будут меняться в зависимости от положения вашей руки; например, линии будут разными, если держать закругленную или квадратную кисти на разном расстоянии от наконечника. Если вы хотите изменить свой способ действий, вы можете изобрести свои инструменты, но имейте в виду, что в то время как инструмент основан на требованиях определенного действия, действие также будет адаптироваться к инструменту.



Мазки нанесены плоской кистью в форме кошачьего языка плоской стороной и краем кисти по влажной и сухой поверхности.



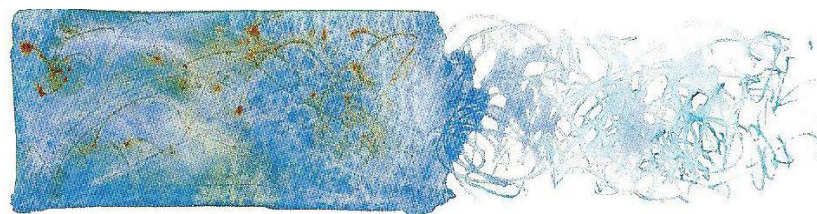
Мазки нанесены плоской кистью с квадратным краем, плоской стороной и краем кисти.



Мазки нанесены японской кистью, изгибами перевернутыми изгибами и усилием давления на кончик.



Мазки выполнены округлой кистью из соболя с тонким кончиком.



Рисунки бамбуковой палочкой. Бамбуковую палочку следует использовать с осторожностью. При использовании техники

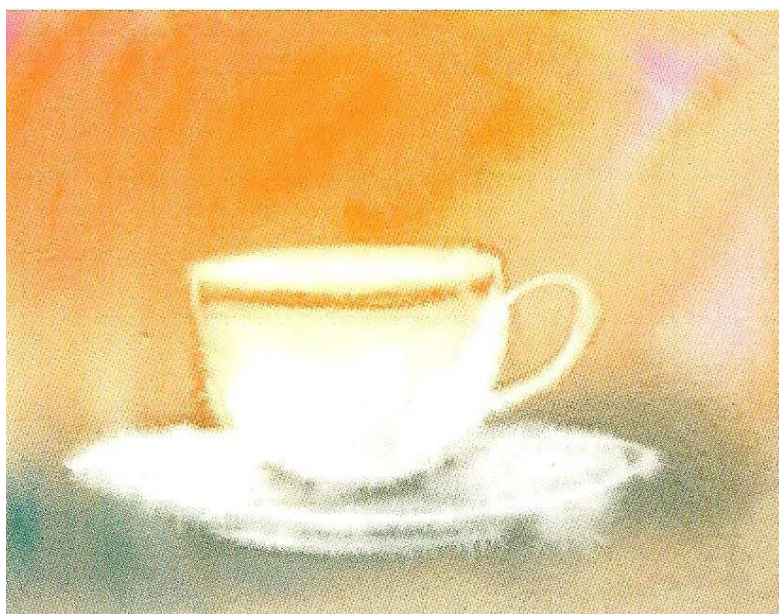
«мокрым-по-мокрому» поверхность бумаги царапается, и возникает опасность ее повреждения.



Пример эскиза, созданного с помощью заостренной бамбуковой палочки, смоченной в банке с жидкой акварельной краской. (Автор Жан-Луи Морель.)

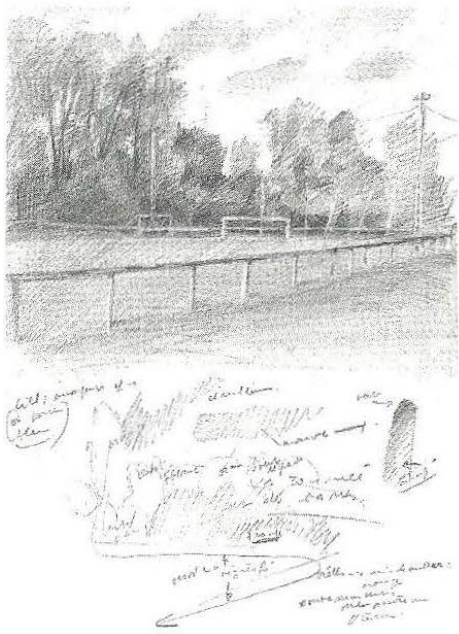
Рисование чистой водой

Рисование в чистой воде на еще влажном бумаге так же эффективно, как рисование кистью с пигментом. Это верх мастерства техники «мокрым-по-мокрому». Например, если вы сделали ореол, то его можно преобразовать в более сложные формы (объекты, цветы, геометрические линии и т.д.). Однако не забывайте, что упражнение по вытягиванию в чистую воду пигмента, взвешенного в воде на влажной поверхности, требует очень длительного периода обучения и редкой ловкости. И не отчаивайтесь, если после примерно десяти попыток вы все еще не получаете результатов, соответствующих вашим ожиданиям. Для того, чтобы добиться успеха в этой технике, вам нужно будет упорствовать. Это поможет вам преодолеть страх работы на влажных поверхностях исчезнет, а влажная бумага будет казаться почти живой материей. Подготовив поверхность, научившись ждать подходящего момента, ознакомившись с пропорциями воды / пигмента, содержащегося в кисти, поднимая, осветляя и добавляя пигмент, вы будете с каждым днем все лучше и лучше рисовать акварелью.



Чашка и бутылки, созданные путем воспроизведения ореолов в пигменте, взвешенного в воде на матовой поверхности.





Филипп Мот, "Тренировки на лугах"

Художник сначала рисует свою композицию карандашом и при этом отмечает цвета на бумаге. Как только этот набросок завершен, он приступает к акварели, работая мокрым по мокрому.



Техника использования сухих поверхностей

Когда вы научитесь рисовать акварелью на влажных поверхностях, вам будет легче попробовать технику работы с сухими поверхностями. Теперь, когда вы перестали бояться использовать слишком много воды, ваша манера рисования на сухой бумаге радикально изменится и станет более плавной. В этой технике разные штрихи объединяются без угрозы неконтролируемого смешения цветов. Цвета становятся более плотными или размытыми, и появляется свет.

Некоторые рекомендации

Когда вы начнете применять технику сухой поверхности, помните о рекомендациях и наблюдениях из предыдущей главы:

- Помните о важности полного смачивания вашей бумаги, что продлит круговорот воды и, как следствие, продолжительность действий;
- Соблюдайте круговорот воды в бумаге: после того, как вода начала подсыхать, любое вмешательство только нарушит и замутит пигмент. Яркость исчезнет;
- Обратите внимание на важность пропорций воды / пигмента, нанесенных на кисть. От этих пропорций зависит, насколько цвета будут сливаться друг с другом и будут ли рисунки на влажных поверхностях четкими. Если кисть содержит больше воды, чем пигмента, эффекты смешивания будут мягкими; если в нем меньше, они будут рельефными;
- Помните о капиллярных свойствах кончика беличьей кисти. Кончик позволяет удалить лишнюю воду и пигмент;
- Помните, что воспроизведение ореола позволит вам очистить белые участки на еще влажных поверхностях;
- Следите за изменениями интенсивности цвета, которые бледнеют по мере высыхания. Эти вариации особенно заметны, поскольку именно тогда, когда пигмент находится во взвешенном состоянии на влажной поверхности, цвет становится наиболее интенсивным. Следовательно, важно укрепить пигмент до высыхания, чтобы предотвратить ослабление цвета. Вообще говоря, при повторном нанесении пигмента на кисть потребуется гораздо меньше воды.



Филипп Мот

Холщовый стул в саду

Художник сразу же применяет очень плотные темные цвета в еще текучей среде. Белые, напротив, становятся более светлыми.



Жерар Лезерре, Стамбул

Белые вспышки света в городе отражают мрачные изображения лодок и волн. Свет тускнеет, и серый цвет воды отражает тепло желтого неба.

В контакте с чувствами

Работая над композицией на сухом листе бумаги, акварелист, привыкший рисовать на влажных поверхностях, всегда воссоздает отдельный участок «мокрым-по-мокрому». Акварельные мазки не состоят из пигмента с добавлением небольшого количества жидкости, а представляют собой настоящие лужи воды с взвешенным в них пигментом.

Эти объемы воды сохнут относительно медленно. Если вы наклоните подставку и начнете рисовать, не боясь намочить бумагу, излишки жидкости от мазков кистью образуют каплю воды, которая потенциально может быть довольно большой. Быстро зажмите кисть, и удалите излишки воды, а затем удалите большую каплю, прежде чем она станет проблемой. Вскоре вам станет привычным такое действие.

Один художник однажды признался мне: «Я не люблю рисовать акварелью, потому что для этого требуется слишком много воды ...». Все ваше отношение к этой технике основано на этом простом наблюдении. Дело не в том, чтобы вас просто волновала прозрачность цветов, а в том, чтобы знать, как составить картину с водой. В масляной живописи материал обладает определенной чувственностью. Это выражается в удовольствии работать и эмульгировать масляную краску, заставляя ее пульсировать энергией. В акварельной живописи мы также физически «соприкасаемся» с водой. Ни один вид искусства не может развиваться без глубокого физического контакта с материалом или элементом, которым оно манипулирует. Это осязание также применимо к бумаге: никогда не работайте на поверхности бумаги, которая вам не нравится.



Такой подход влияет на все типы поведения. При работе с маслом действие оживления вещества происходит очень активно, потому что смеси готовятся на палитре, прежде чем они будут помещены на холст. В акварельной живописи вода сама создает смеси, когда сливается с цветами. Таким образом, мы должны дать ей время, необходимое для выполнения этого действия.

Такой подход влияет на все типы поведения. При работе с маслом действие оживления вещества происходит очень активно, потому что смеси готовятся на палитре, прежде чем они будут помещены на холст. В акварельной живописи вода сама создает смеси, когда сливается с цветами. Таким образом, мы должны дать ей время, необходимое для выполнения этого действия.

Ева Карпинска, Гарден Шэд

Редко когда техника мокрым-по-мокрому позволяет художнику создать структурированную картину, подобную этой. В целом, этот стиль работы создается за счет сочетания техники сухой поверхности и смешиванием тонов на влажной поверхности.



Ева Карпинская, Ферма Помидоров

Объединение влажной и сухой техники.



Жерар Лезер, побережье Бретани

Камни изображены крупными влажными мазками на сухой бумаге. Их зазубренный край прорисован на полувлажной поверхности.

Как добиться растекаемости

Прежде чем начать рисовать на сухой бумаге, положите еще один такой же лист бумаги рядом с палитрой. На нем вы будете проверять как цвет, так и баланс смеси воды / пигмента, содержащихся на кисти. Первый мазок кисти должен скользить по бумаге, не цепляясь, а поверхность бумаги должна быть блестящей. Когда вы ознакомитесь поближе с этой техникой, вы будете знать, как приготовить правильные пропорции воды для того, чтобы мазки не высыхали до того, как вы закончите работу. Подводя итог, можно сказать, что единичный мазок кисти не должен высыхать сразу, чтобы можно было удалять и добавлять пигмент или смешивать цвета на бумаге.



Анник Берто, Locmariaquer

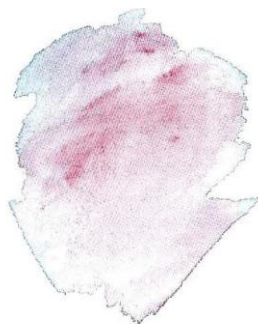
Цветные оттенки серой Бретани выражаются несколькими деликатными, последовательными и очень плавными слоями, которые формируют более светлые оттенки.



Пример грубого мазка без воды. Почему бы и нет, если результат хорошо сочетается с всей композицией?



Менее удачный результат: полувлажный мазок, испорченный нерешительной кистью?



Пигмент спокойно оседает на бумаге посреди мокрого мазка.

Вторая кисть



Чтобы нарисовать эти маки, Эва Карпириска увлажнила несколько отдельных участков на сухой бумаге, затем нанесла красный и зеленый пигменты еще до того, как увлажненные участки растеклись и соединились между собой. Для этого нужно терпение, хорошие навыки и знание бумаги, на которой вы работаете.

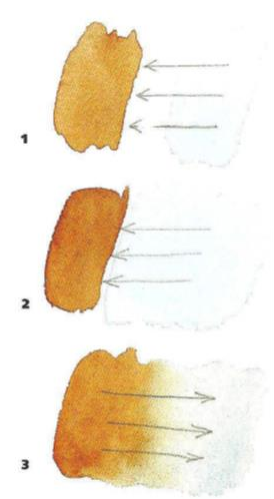
При соприкосновении двух влажных поверхностей, пигменты из наиболее влажной области перетекают в более сухую. Каждый акварельный мазок имеет свой особый уровень влажности. Как только он начнет высыхать и войдет в контакт со следующим мазком, в котором слишком много чистой воды, он перетечет в пигментированную область и создаст ореол с перистыми краями.

Чтобы избежать подобного эффекта, акварельный мазок должен оставаться более влажным, тогда его можно распределить по соседней поверхности. Поэтому важно действовать быстро. Нужно взять вторую кисть, смочить ее в чистой воде и увлажнить соседнюю область, тогда у мазка будет плавный переход.

После того, как вы нанесли пигмент, обратного пути нет. Малейшее изменение необратимо испортит смесь. Таким образом, у вас есть только один шанс сдвинуться с мертвой точки, и лучше принять результат с его недостатками, чем пытаться исправить его.

Такую же процедуру следует выполнить и в том случае, если вы оставили заранее неокрашенное пятно в центре заливки. Нужно смочить края пятна небольшим количеством воды. Излишки необходимо как можно быстрее удалить, чтобы избежать образования ореола.

Повторите процедуру два или три раза, пока не добьетесь нужного результата и образуется плавный переход. Таким образом, рисование двумя кистями одновременно создает стилистическую связь между двумя техниками, к которым мы подошли (цвета смешиваются на влажных поверхностях и формируются силуэты). Держите вторую кисть под рукой. Она должна быть чистой, сушите ее по мере необходимости.



Чтобы смешать цвета друг с другом на сухой бумаге, ни в коем случае не смазывайте влажный мазок кисти водой. Держитесь на расстоянии от мазка, а затем осторожно продвигайтесь к нему увлажненной чистой кистью (1). Затем прикоснитесь к мазку кистью (2). После этого пигмент образует плавный переход (3). Дайте участку полностью высохнуть.



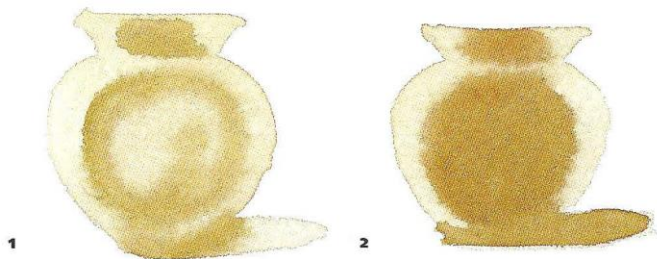
Жан-Луи Морель

Обнаженное плечо

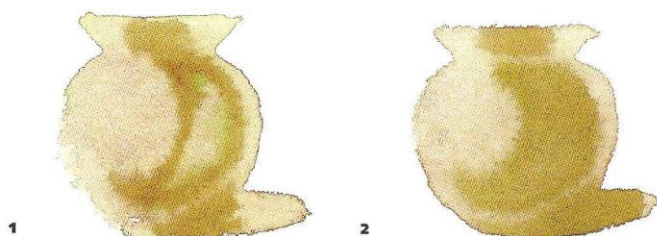
Растушевка волос на подушке была создана с помощью двух кистей.

Изучение предмета

Прежде чем приступить к композиции, уделите время тому, чтобы по-настоящему изучить предмет. Например, чтобы выразить яркий свет на вазе, изучите объект, прищурив глаза, позволяя только слабому свету проникать через веки. Таким образом, участки тени будут отчетливо выделяться, а промежуточные цвета как бы «стираются».



Чтобы эффективно представить светлые и темные участки, сначала установите границы света или тени на объекте с помощью кисти. Затем снова окрасьте тень, добавив больше пигмента в самые темные области. Такая композиционная точность особенно важна, потому что вода более склонна к слиянию, чем любой другой элемент.

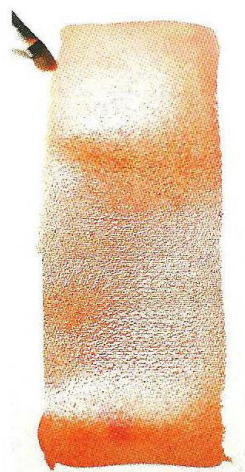


Освещение на вазе сзади и сбоку. Сначала нарисуйте очертания теней на объекте перед общей заливкой. Края тени будут с ней плавно сливаться

Размытый край

Для создания четкой формы с размытым краем, нужно контролировать область окрашивания. Лучше пользоваться кистью шириной 8 или 10 миллиметров вместо беличьей кисти.

Если область заливки мала (например, от 4 до 5 миллиметров), то беличьей кистью можно принести много воды, в то как синтетическая кисть позволит увлажнить поверхность без излишних луж. Подохший пигмент легче удерживать на бумаге. Чтобы добиться нужного результата, действие можно повторить два или три раза.



Чтобы добиться ровного смешивания цветов, лучше смачивать поверхность сбоку небольшой плоской кистью, а не кистью из беличьего ворса.



Cerard Leserre

Туман над портом Остенде

Архитектура порта размыта, слой нанесен попер первой высохшей заливки. Вторая заливка сглажена на определенных участках до такой степени, что сливается с первой. Белые участки бумаги были оставлены для изображения мачты и каюты лодки.



Жан-Луи Морелль, Ноябрьская улица

Если провести влажной кистью по краю еще влажной поверхности, развиваются многие линейные элементы.

Невидимый ореол

Если смешивание цветов становится слишком чрезмерным, его можно заблокировать. Конечно, как мы только что убедились, нельзя воздействовать непосредственно на пигмент. С другой стороны, наблюдая за перемещением пигмента на бумаге, обратите внимание на ту область, к которой он движется.

Остановить смешивание пигмента можно влажной беличьей кистью, нарисовав форму там, где вы хотите остановить смешивание красок. Если воду нанести на растекающийся пигмент, то образуется ореол, но в данном случае пигмент мягко растечется, без образования резких краев.

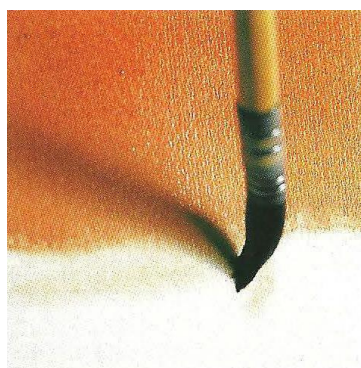


Philippe Mothe, Подножие долины

Пример депигментации. Голубоватая тень, нанесенная на желтый цвет горы, снята кончиком кисти так, что становится не более чем легким туманом. С другой стороны, рядом с рудиментарно изображенным озером нанесен очень плотный пигмент.



Тонкие световые переходы; тонко выраженная форма. Таковы достоинства депигментации.



Невидимый ореол. В этом случае обильно смочите поверхность боковыми мазками, чтобы заблокировать продвижение цветовой смеси.

Депигментированный мазок кистью

Тех, кто более внимательно изучает фон некоторых акварелей Дж.М.У.Тернера (1775-1851) часто удивляет небольшое количество пигмента, нанесенного на бумагу. Значение этих чрезвычайно слабых цветов раскрывается, когда акварель рассматривается издалека. Вопреки всем ожиданиям, эти тонко присутствующие цвета вовсе не ускользают от нашего внимания и действительно оживляют бумагу. Мы мало знаем о методах Тернера, кроме того, что он полностью пропитывал бумагу, прежде, чем начать работать.

Когда мы хотим нанести на поверхность очень бледный колер, наши касания зачастую слишком сильные и мазки слишком заметные. Это похоже на то, как если бы нам сначала нужно было быть неуклюжим, а потом наносить тонкие мазки (вспомните ювелира, который должен уравновесить подносы своих весов, заполненные золотым порошком, удаляя мельчайшие частицы). В этой ситуации важно наносить влажные мазки. Если вы удалите излишки воды кончиком кисти, то и пигмент также будет удален, и вы можете легко сбалансировать свои касания.



Жан-Луи Морель, Портрет Лауры

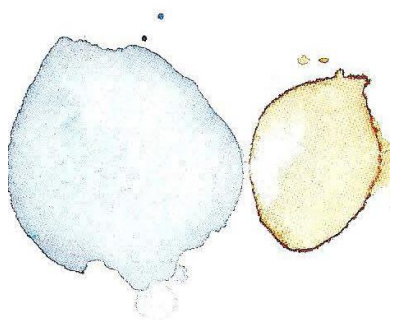
Чтобы вывести отдельные пряди волос вперед, удален пигмент с некоторых частей лица.

Более плотные мазки

Для того, чтобы сделать пигмент более густым, необходимо выполнить процедуру, противоположную описанной в предыдущем абзаце. Эту процедуру можно использовать только в том случае, если вы хотите, чтобы мазок не выглядел однородным и имел более высокий уровень пигмента в отдельных областях. Плотность пигмента, растворённого в воде, должна быть меньше, если оттенок нежный. Например, лепестки и листья должны быть изображены с большой тонкостью и простотой. Таким образом, иногда предпочтительнее убрать лишнюю влагу с кисти, прежде чем наносить пигмент на определенные участки. Чтобы найти подходящий цвет и силу мазка, вы должны поочередно удалять и добавлять пигмент, то есть убирать влагу перед добавлением пигмента еще раз. Эта операция может продолжаться до тех пор, пока мазки остаются влажными.

Затемнение края

Если мы перенесем излишек воды на еще влажный пигментированный участок, мы можем полностью его залить. Пигмент сдвинется к краям и образует ореол. В результате получается затемнение краев, которое хорошо известно акварелистам. Такие скопления пигмента могут иметь интересные графические эффекты и, более того, часто сохраняются художниками. Однако если вы не хотите, чтобы эти затемненные края оставались затемненными, их можно снова увлажнить после полного высыхания (что стабилизирует мазок). После этого излишки воды нужно убрать кончиком кисти. Затемненный край исчезнет вместе с водой.



Примеры естественного затемнения кромок на палитре.



Jean-Louis Morelle, The Children's Room, Детская комната

Применение техники «мокрым-по-мокрому» на сухой поверхности. Полностью просохшая поверхность между двумя кроватями увлажнена большим количеством воды от окна до облицовки. В эту область введен темно-красный пигмент.



Philippe Mothe, Snow on the Edge of the Marne, Снег на краю Марны

Почти абстрактный вид, который показывает пигментированную манеру письма в лучшем виде, изображая крошечные ореолы на верхушках деревьев.



Philippe Mothe, The Lighthouse, Маяк

Плотные и депигментированные мазки.



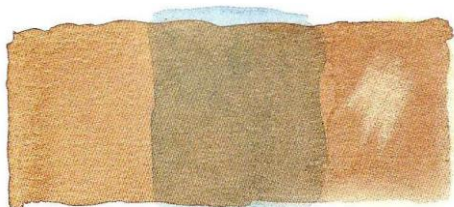
Жан-Луи Морель, Словарь

Эта акварель демонстрирует использование очень плотных мазков, полученных при нанесении непрозрачных пигментов последовательными лессировками, иногда на влажных поверхностях, иногда на сухих. Это сложная задача, нужно быть осторожным, чтобы не повредить нижние слои. Чем более непрозрачным является пигмент, тем важнее, чтобы он равномерно высох.

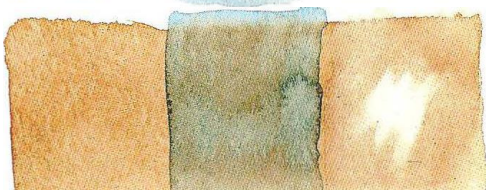
Как проверить свою бумагу

Нанесите любой однородный слой краски на отдельный участок бумаги, разделенной на три части. Как только этот слой высохнет, то первую треть полосы можно будет использовать в качестве контрольной. Быстро нанесите вторую очень влажный слой на среднюю часть, используя другой цвет. Теперь посмотрите на поверхность бумаги. Цвет размазывается? Или он более менее растворился? Смочите последнюю треть большим количеством чистой воды, а затем удалите лишнюю жидкость. Пока поверхность еще влажная, аккуратно протрите ее жесткой кистью. В зависимости от бумаги пигмент будет начисто смываться или наоборот, будет устойчив к трению, без образования приятной светлой области.

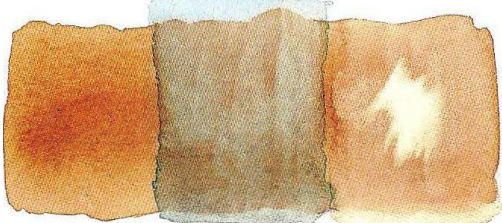
Каждый тип бумаги имеет свои собственные качества, но ни один из них не позволит вам одновременно удалить пигмент с одних участков и нанести несколько лессировок на другие. Поэтому используйте бумагу, которая лучше всего соответствует вашей технике. Вы также можете добавить его в предоставленный список.



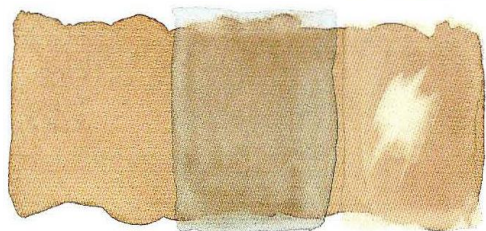
Бумага с шероховатой отделкой Sennelier крупнозернистая - небольшая депигментация первой смывки после наложения второго слоя. Устойчива к истиранию с очень небольшим количеством депигментации.



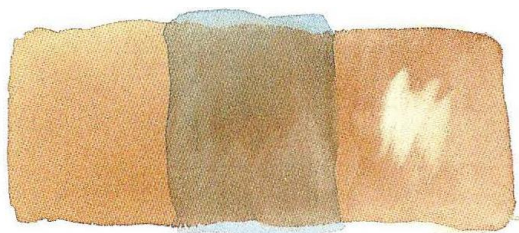
Бумага Montval - сильная депигментация первого слоя после нанесения второго. Очень чувствительна к стиранию кистью почти с полной депигментацией.



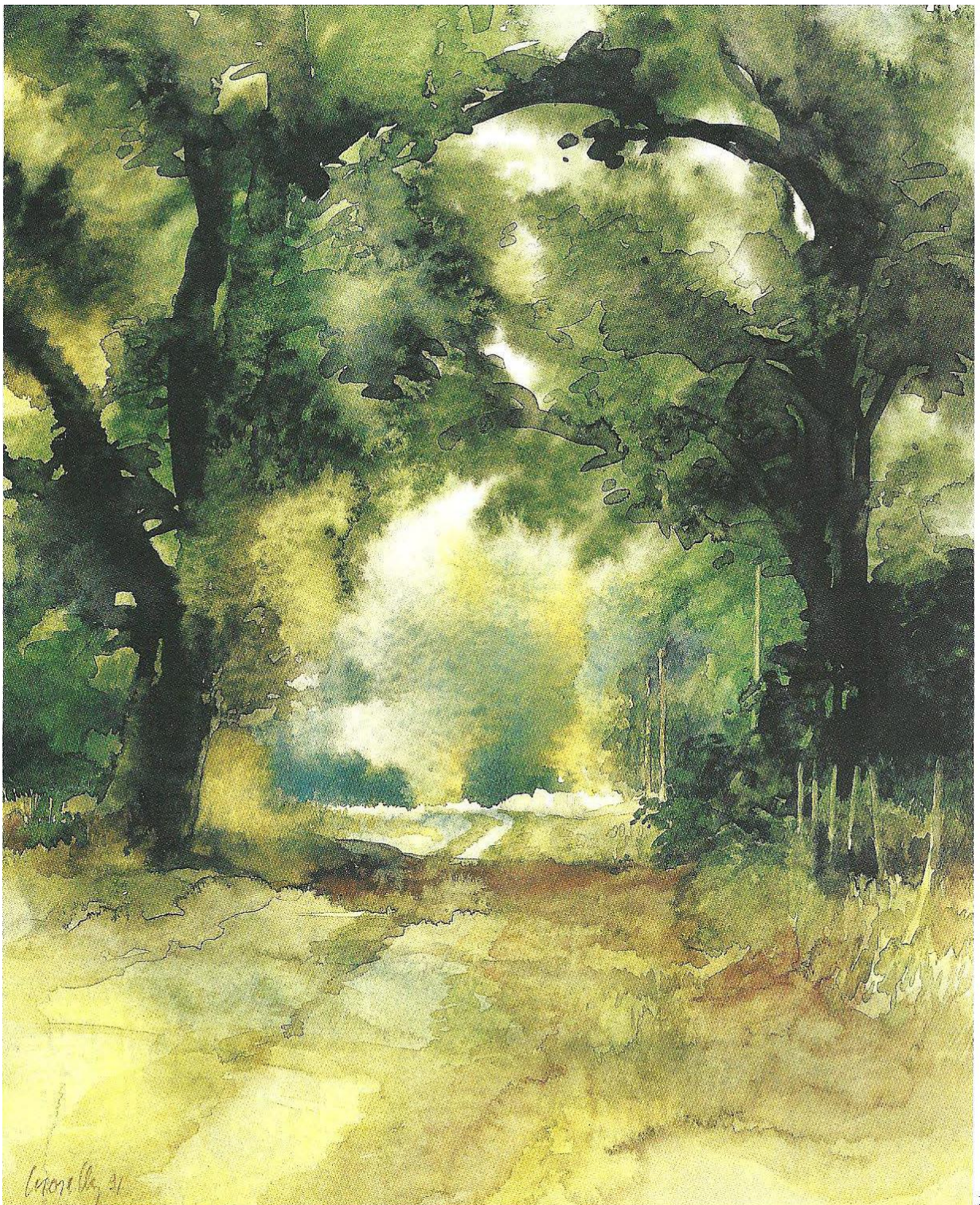
Бумага Fontenay холодного отжима – сильная депигментации первого слоя после нанесения второго. Чувствительна к стиранию кистью, сильная депигментация.



Бумага Fabriano Artístico - Средняя депигментация первого слоя после нанесения второго. Чувствительна к стиранию кистью. Чистое удаление пигмента.



Бумага холодного отжима Arches - небольшая депигментация первого слоя после нанесения второго. Чувствительна к стиранию со средней степенью депигментации.



Жан-Луи Морель, Большие дубы

Строго говоря, это не техника «мокрым-по-мокрому», так как последние темные мазки наносились, когда бумага была почти сухой.

Стиль и подход

Первое ограничение акварели заключается в том, что необходимо оставлять непокрытыми те области, где мы хотим создать световые блики, таким образом сохраняя белый цвет в композиции, пока мы работаем над ней. Эта задача по резервированию областей требует большой точности движений и определенного обдумывания, прежде чем приступить к «настоящей работе».

Кроме того, природа воды нестабильна и динамична. Она впитывается, сохнет, находится в разных состояниях и скользит при малейшем наклоне. Эти характеристики заставляют художника действовать быстро. Акварельный мазок приобретает окончательный характер с момента его нанесения на бумагу. После высыхания он становится почти необратимым. Мы можем смягчить, но бумага никогда не восстановит свою первоначальную чистоту под слоем пигмента. Следовательно, художник должен не только тщательно обдумывать свои действия, но и сохранять спонтанность. Именно где-то между этим постоянным напряжением, этим неустойчивым равновесием и рождается произведение искусства.



Филипп Мот

Рулон крафт-бумаги на коробке

Предварительная проработка карандашом демонстрирует, как будет выглядеть картина, но не может гарантировать, что акварель будет удачной. Это приключение само по себе со своими сюрпризами, успехами и подводными камнями.

С чего начать

Необратимость акварельных мазков, очевидно, будет иметь большое влияние на то, как вы начинаете рисовать картину. Первые действия вызывают вторые, третьи следуют из предыдущих, и так далее. Если что-то пойдет не так во время работы, будет невозможно вернуться, изменить или исправить свою картину. Тем не менее, не рвите работу слишком поспешно. Лучше начните свою композицию на новом листе бумаги, чтобы вы могли сравнить ее с первым. Вы можете подойти к своей картине двумя разными способами:

- Первый включает сначала нанесение самых светлых оттенков, а затем организацию вашей работы таким образом, чтобы вы переходили от самых бледных цветов к самым темным. Последовательные мазки являются фундаментальным элементом этого подхода и всегда должны сопровождаться тщательным анализом того, что скрывается за более темными оттенками. Как бы выглядел цвет под тенью, если бы увидеть его по интенсивности?

- Второй подход основан на использовании интенсивного цвета или его затемненного варианта, который будет резко контрастировать с белым цветом бумаги. Это обеспечит четкое прорисовку изображения и позволит нам распознать различные части композиции. Таким образом, можно сразу же установить более темные цвета или оттенки, и хотя это рискованно, иногда это может способствовать яркости или свежести тонов. Области рисунка также можно выделить в начале работы, используя более светлые тона. В этом последнем случае, только после того, как мы проверили светлые и средние участки по отношению друг к другу, можно будет использовать темные оттенки.

Сначала окрашиваются пустые пространства, потом области, изображающие что-то материальное. Это практика, которой придерживается большинство художников. Вне контекста мы должны забыть о материальности объекта, чтобы мы видели его только как цветное пятно, выделяющееся на фоне. По правде говоря, независимо от того, интересуется ли вас свет в вазе или пространство между двумя белыми фарфоровыми чашками на синей скатерти, вам больше, чем что-либо еще, нужно сосредоточиться на иерархии цветов. Является ли объект светлым, выделяющимся на темном фоне, или же это что-то темное на светлом фоне?

Стиль рисунка будет зависеть не только от использованных приемов, но также от остроты вашего взгляда и порядка, в котором вы выполняете различные действия.

Давайте рассмотрим работы двух художников, представленных в этой книге: Евы Карпинской и Филиппа Мота. Каждый работает в технике «мокрым-по-мокрому», удаляет пигмент с мазков, воспроизводит ореолы и сочетает сухие поверхности с цветовыми смесями. Однако их работа кардинально отличается. Ева Карпинска создает большие яркие всплески насыщенных цветов, в частности красных, в то время как Филиппа Мота интересуют серые цвета повседневной окружающей среды. Карпинская погружается в свою работу с головой. Мот зарисовывает свою композицию карандашом, прежде чем приступить к рисованию. Другие художники больше используют различные техники. Сколько людей, столько и способов рисования. «Стань тем, кто ты есть» - по-прежнему ключ к любой творческой работе.



Филипп Мот

Вершина Ла Торш

Скетчбук может дать художнику свободу. Это полезный помощник, который позволит вам приступить к более амбициозной работе.



Жан-Луи Морель, La Rue du Progres

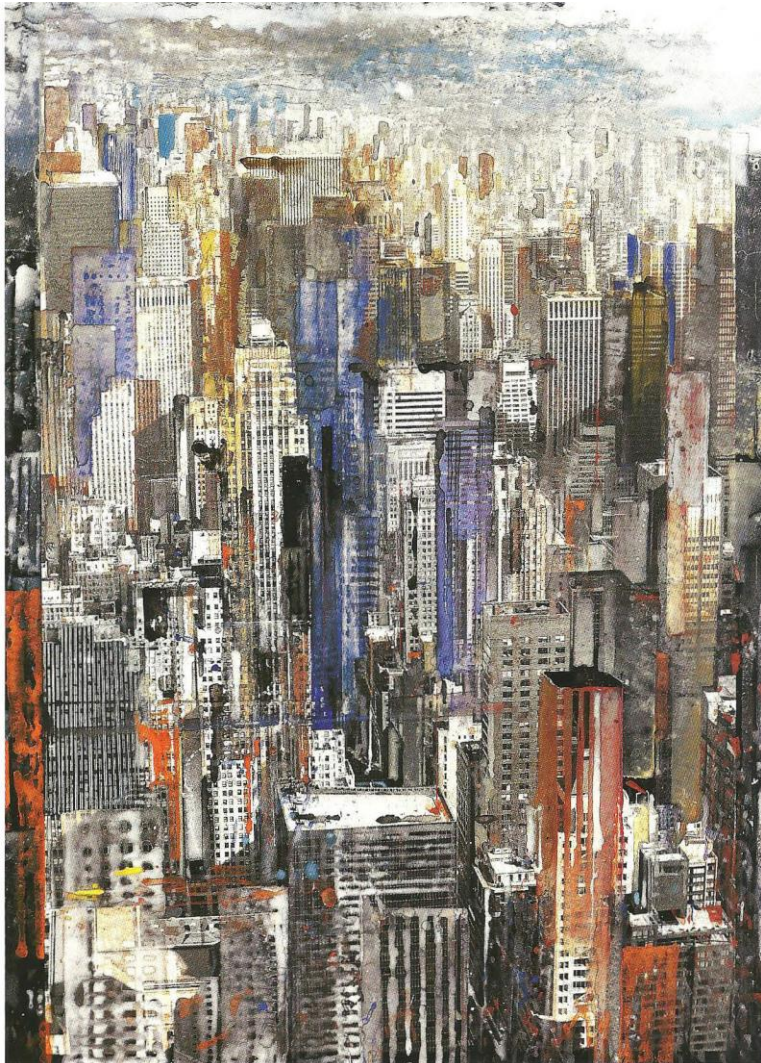
Гигантская задача: покрасить огни небоскреба и выделить кузов автомобиля, оставив на сухой бумаге просветы белого.



Галерея

В этой книге представлены как искусные художники-любители, так и профессионалы высокого уровня. Акварельная живопись очень широко практикуется, несмотря на ее трудности и пробелы в преподавании. Эта книга предназначена не только как инструмент, но и как свидетельство разнообразия стилей акварели и отдельных художников.

Готфрид Зальцман, Нью-Йорк, К северу



Готфрид Зальцманн родился в Австрии в 1943 году. С 1965 года он живет во Франции. Художник с международной репутацией за 30 лет работы создал исключительную коллекцию работ, которые считаются одними из самых новаторских в наше время.

Через городские или сельские пейзажи, увиденные с воздуха, мы наконец-то смогли увидеть лицо современности. Искусство Зальцмана двояко. Он перемещает и строит одновременно. Его композиционная точность неумолима, но он позволяет пигменту свободно двигаться в своем собственном темпе.

Он охватывает поверхность, заново покрывая ее тысячей загадочных патин, неожиданно добавляя размытость, которая усиливает скопившийся пигмент по краям бумаги.

Зальцманн перешел от любви к полям, деревьям и небу к одному из городов, еще одному природному явлению сегодняшнего дня. Основательность форм становится плавной в отражениях стекла и металла. Силуэты зданий могут либо выходить на первый план, либо раствориться в призрачных формах. Поэтому Зальцманн питает наш взгляд парадоксальными изменениями только ради одного: самой жизни картины. Таким образом, акварель освобождается от всех предрассудков своей недолгой жизни и, наконец, возвращается в то место, откуда она никогда не должна была уходить: в главную форму искусства.

Даниэль Эстрад

Реликварий для обмена валюты



Спиритуальная Ступка



Даниэль Эстрад (родился в 1954 г.) живет и в Париже и в Пиренеях. По сравнению с часто сухим стилем гиперреализма и оптической иллюзии, его искусство отличается радикально: предметы на его картинах рассеивают свет. Эстрад работает с крошечными каплями воды и даже использует увеличительное стекло, чтобы удалить темнеющие края. Акварели написаны на пергаменте. Галерея Vanuxem в Париже регулярно выставляет его работы, например, Памяти Гербария (1990), Солнечные тела (1992), Тереза Земли (1994), Водный лотос (1996), Мана (2000).

Ева Карпинская

Айва на красном сукне



Эва Карпиньска родилась в Польше в 1962 году. Она квалифицированный ландшафтный архитектор, преподает акварельную живопись во французских городах Шампиньи-сюр-Марн и Сен-Мор-де-Фосс. Ее работы демонстрируют острую потребность в рисовании, объединенную с любовью к пейзажу. Ее картины отличаются очень щедрым использованием воды: она с бесконечным терпением наблюдает за большими заливками на бумаге. Яркие и чистые цвета смешиваются, создавая идеально продуманные темы.

Жерар Ле Серр

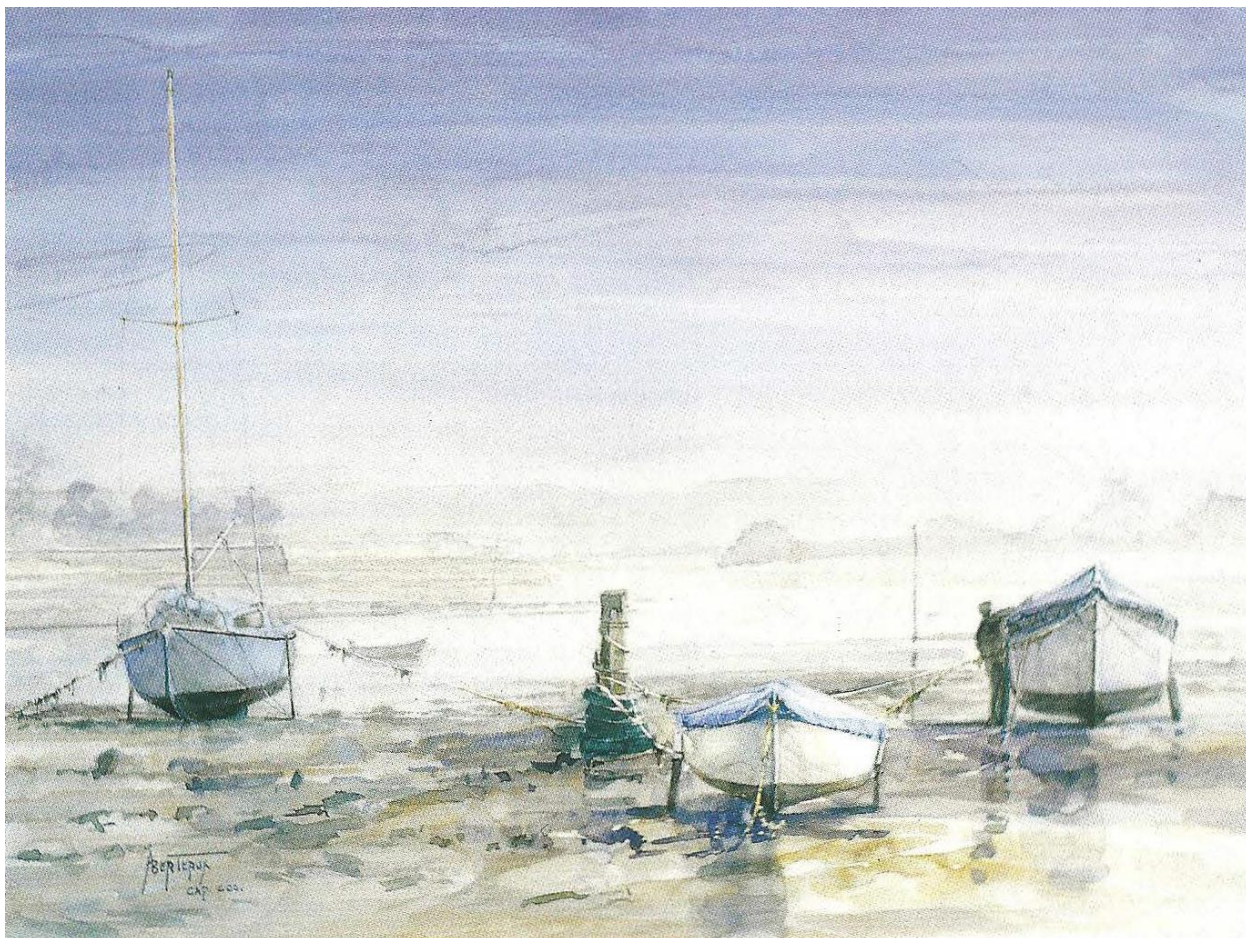
Утро у пруда



Жерар Лезерр родился в Париже в 1933 году. Получив квалификацию художника в Школе декоративного искусства, он в 1980 году оставил обязанности менеджера студии, графического дизайнера и иллюстратора для того, чтобы все свое время посвятить живописи. Парадоксально, но изначально он вдохновлялся рисованием, работая литографическим мелком. Он наблюдал за трансформацией глубоких черных цветов в нежные оттенки, которые накладывались друг на друга с помощью печати. Это открыло путь к прозрачности акварели и мгновенности ее эффектов.

Танник Берто

Кейп-Коз



Анник Берто родилась в Париже в 1951 году и является самоучкой. Она ценит точность деталей и особенно заинтересована в игре света и тонких сочетаниях дополняющих оттенков серого. Она много путешествует по Франции и Италии и собирает сокровенные пейзажи, которые рисует из самих предметов или воссоздает в своей студии. В 1992 году она основала Винсенскую ассоциацию акварелистов и сейчас преподает в Центре молодежи и культуры в Винсенне, Франция.

Пьер Бергонье

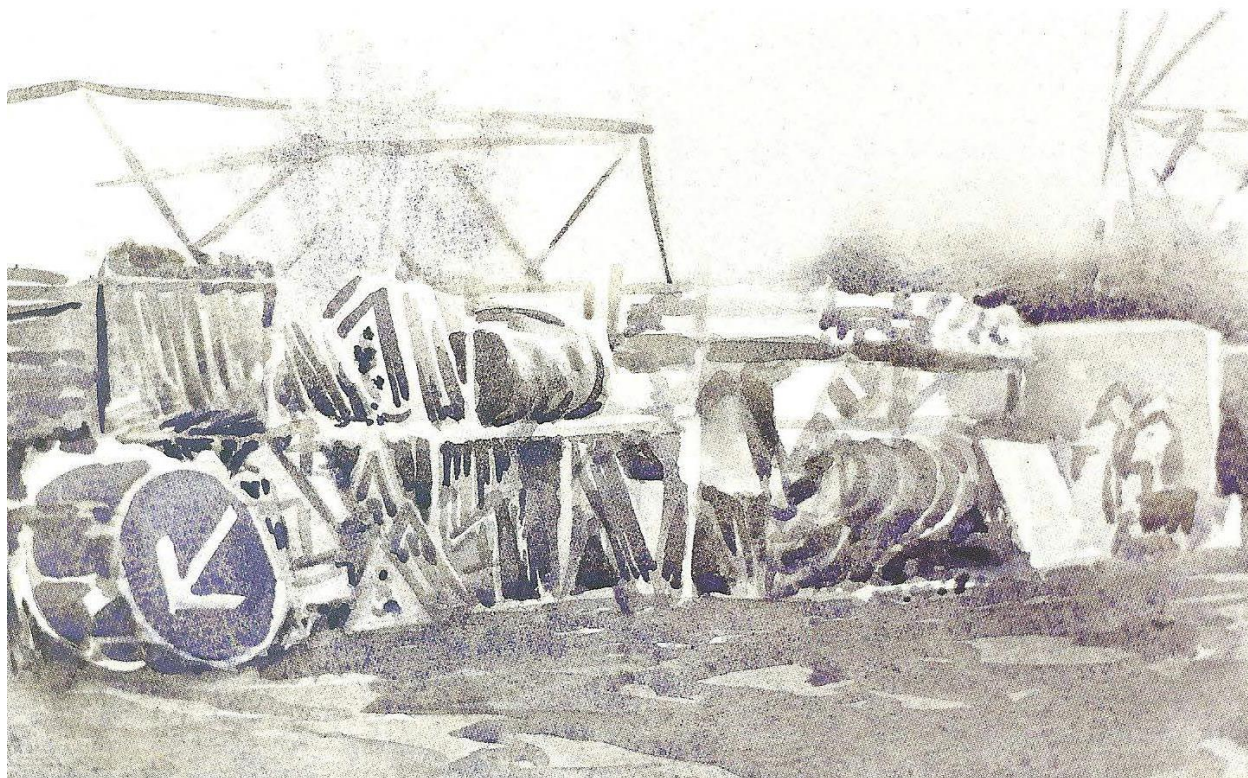
Канал Сен-Мартен



Пьер Бергон родился в Париже в 1937 году и учился в Школе Эстьена и в Школе прикладного искусства. Подобно фотографу он создает снимки. Скорость важна; настройки просты, а манера письма энергична. Работы Бергона привлекают насыщенными, четкими цветами.

Филипп Мот

Дорожные Знаки



Филипп Моте родился в 1956 году и работает переводчиком. Акварельная живопись позволила ему навести мост между любимыми литературными произведениями – он постоянно цитирует Жоржа Перека, Жюль Ренара, Жака Реда и Фрэнсиса Понжа - и его собственными творческими поисками. Он черпает вдохновение из самых обычных мест и предметов, обыденных вещей, предметов, которые он эвфемистически называет «повседневными отходами».

Лели Абади

Красный Узел



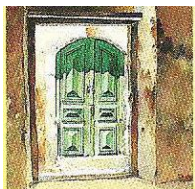
Лели Абади родилась в 1938 году в городе Хурибга, Марокко. Она выбрала акварельную живопись из-за ее прозрачности и непосредственности. Тщательная работа, предшествующая написанию картины, и различные подготовительные наброски очаровывают ее не меньше, чем скорость, с которой картина создана. Любимые сюжеты - воображаемые сцены, сады и, в частности, портреты. Она живет, работает и организует учебные курсы в Бискароссе во французском регионе Ланды.

Жан-Луи Морелль

Затылок женщины



Жан-Луи Морелль родился в 1945 году во французском регионе Уаза. Имеет квалификацию преподавателя рисования. После многих лет, посвященных графике и иллюстрации, он обратился к акварельной живописи в 1989 году. Его любимые темы - беспорядочные предметы в его студии, свет на улицах, в глазах и на коже. Его работы выставлены в галерее Aittouares в Париже.



Шаг за шагом



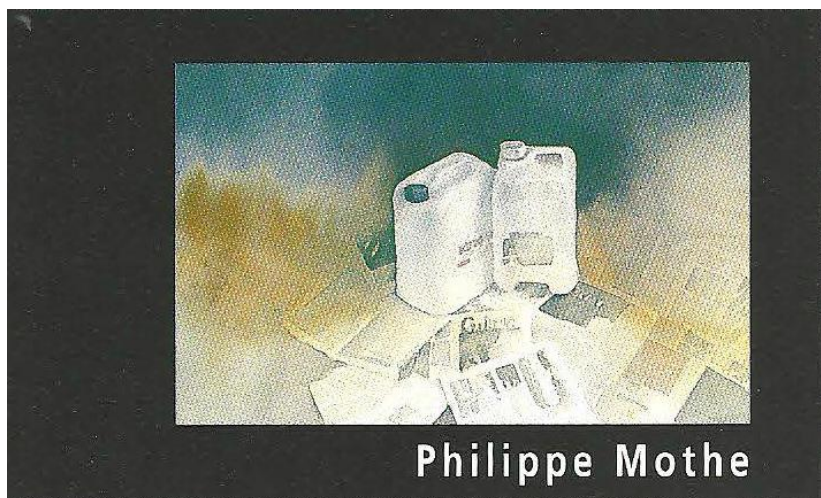
Акварельная живопись - это не то искусство, которым часто занимаются фальсификаторы. Легко понять их рассуждения. Сложность управления водой, имитации первоначального мгновенного сценария, созданного действиями художника, означает, что работа уникальна и трудна для воссоздания.

Воспроизвести картину «в стиле ...» - подвиг. Каждый художник, фигурирующий в этой главе, старался точно описать различные этапы акварельной живописи. При этом добросовестное воспроизведение их работы - задача, которую нелегко решить. Не старайтесь создать идеальную копию предложенной модели. Ни одна заливка не похожа на другую, нет двух абсолютно одинаковых по плотности пигментов, и каждый ореол отображает собственный стиль. Единственное, что имеет значение - понимание предлагаемых шагов. Изучите их, чтобы понять суть картины. Если вы потерпите неудачу на каком-либо этапе, начните снова и, не испытывая чувства неудачи, проанализируйте свои действия, поскольку

художники в этой главе проявили терпение, изучая свои.

Филипп Моз

Банки из студии



Материалы:

Карандаш 2В

Бумага Fontenay горячего прессования

Кисти: большие и маленькие кисти из беличьего ворса

Цвета: индийская желтая, перилен-бордовый Винзор, Blockx пурпурный, Blockx синий

Эмоции для художника рождаются из повседневных вещей; банальные вещи в спешке отбрасываются как бесполезные. Эти пластиковые канистры, стоящие на старых газетах, привлекают наше внимание своим молчаливым и скромным присутствием. Мягко подобранные цвета придают сцене интимный характер.

Очень плотный фон данной композиции наносится в два этапа. Банки расписаны в очень слабых тонах, а эскизы нарисованы на сухой бумаге. Картина представляет собой серию самых разных действий - настоящая тренировка художника-акварелиста.



1.

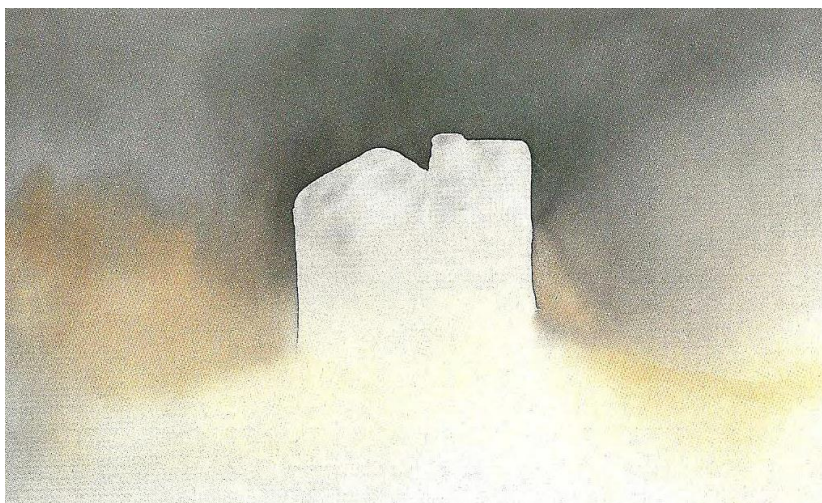
Сделайте подготовительный набросок карандашом, указав различные тональные значения. Это будет моделью для решения цветовых тонов композиции.

2.



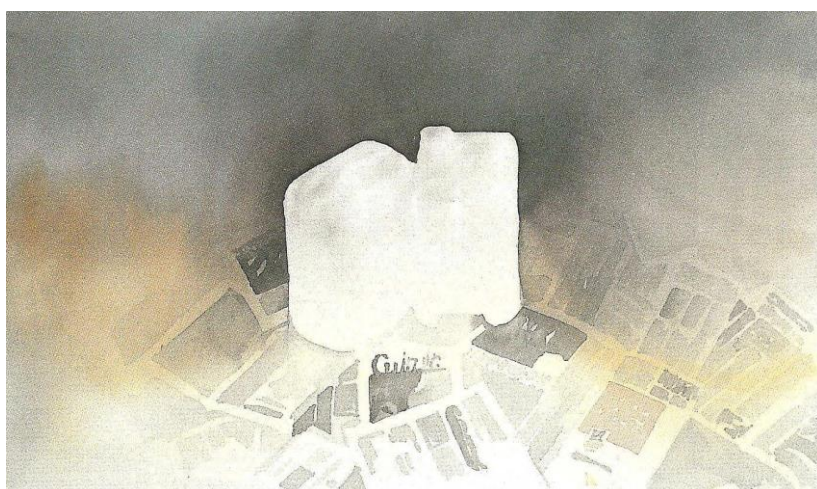
Щедро смочите поверхность бумаги, а затем нанесите фон, используя довольно прохладный оттенок средней насыщенности, смешав бордовый с синим. Краски плавно растекутся.

3.



Как только первый слой высохнет, нарисуйте второй фон, стараясь с самого начала создать сильный цветовой тон. Перед нанесением второго слоя смочите поверхность бумаги чистой водой, избегая области, где будут находиться банки. Начните с теплых оттенков переднего плана, используя индийскую желтую.

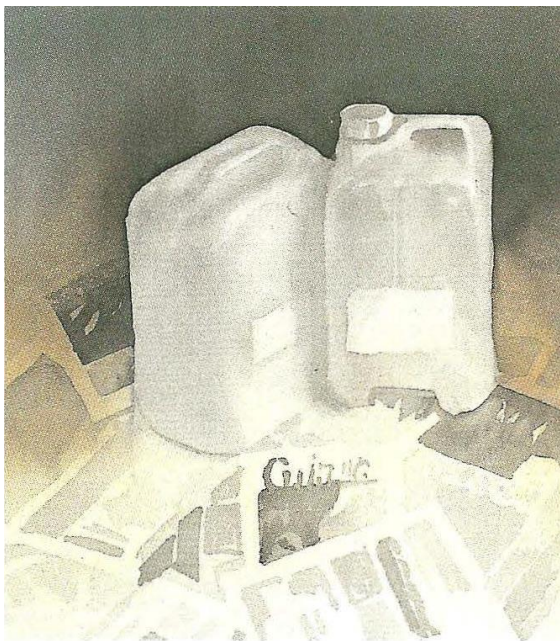
4.



Теперь добавьте детали на страницы газет на полу.

Серые тона текстов и фотографий наносятся на сухую поверхность.

5.



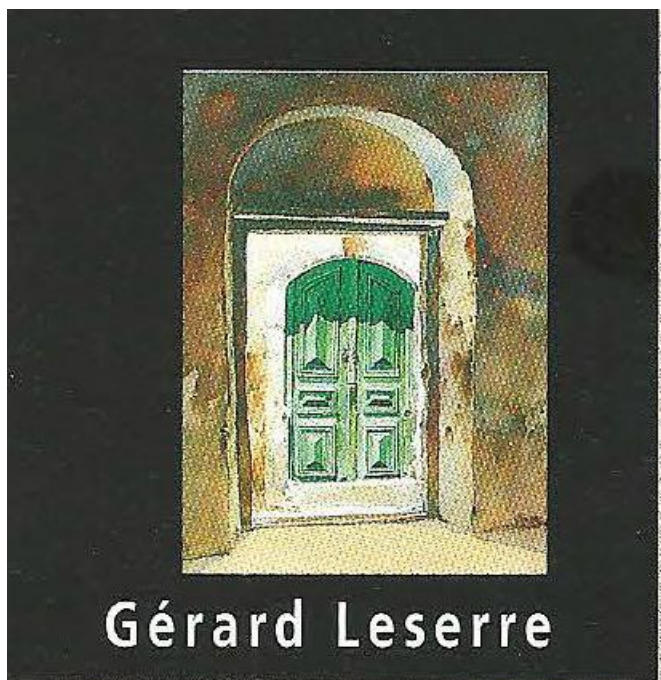
Когда бумага высохнет, поработайте над смесями цветов на поверхности банок, используя две кисти одновременно. Позаботьтесь о сохранении белых пятен и убедитесь, что все серые остаются очень мягкими.

6.



Закончите прорабатывать банки, добавив этикетки и крышки. Добавьте тон в промежутки между газетами в нижней половине рисунка, чтобы восстановить равновесие целого.

Жерар Лесерр, Зеленая дверь



Материалы:

Бумага Arches

Кисти: большие и маленькие кисти из беличьего ворса, мелкие и средние из ворса колонка.

Цвета: индийская желтая, перманентный пурпурный, прозрачный красный оксид Рембранда, зеленый Уинзор, церулеум.

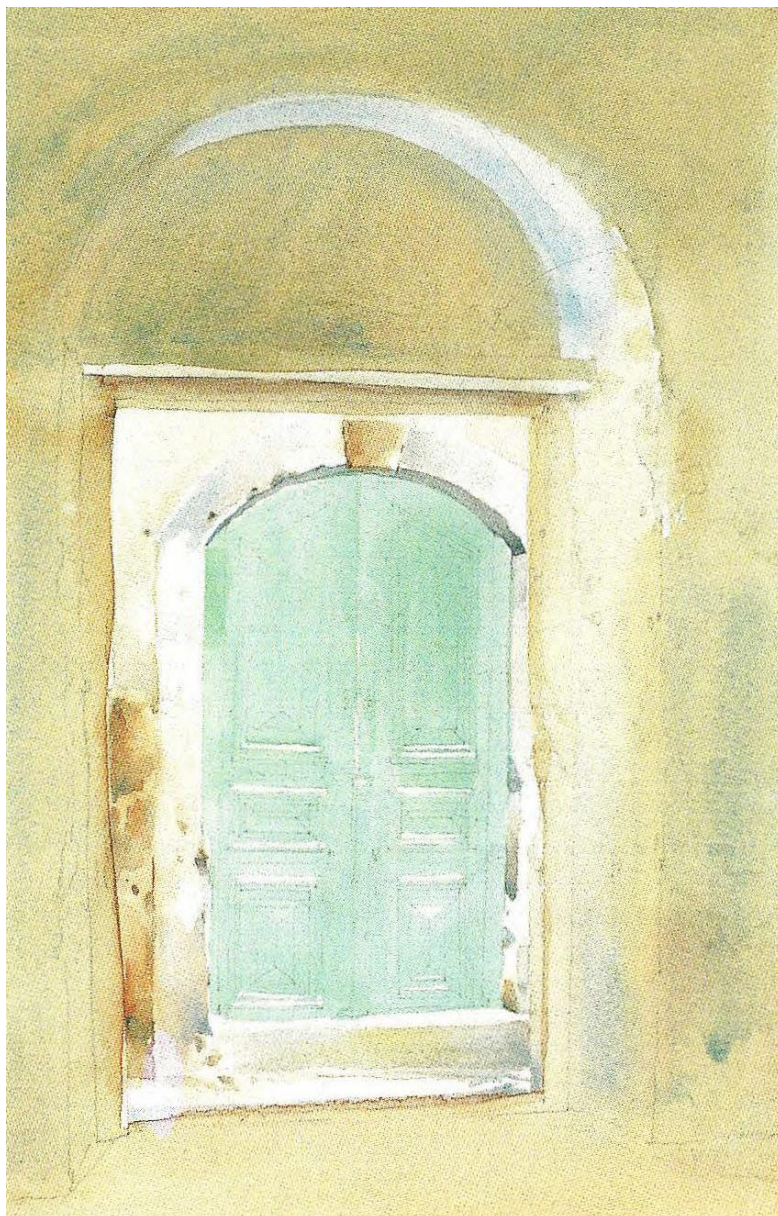
Прелесть этой картины заключается в резких контрастах между тенью и светом. Будьте осторожны и не слишком затемните тень над дверью, так как это сделало бы передний план слишком доминирующим. Все пигменты, смешанные с водой, наносятся на сухую бумагу, образуя точно структурированный рисунок.

1.



Окрасьте дверь, используя зеленый Уинзор, смешанный с индийской желтой. Тон должен быть очень светлым. Оставляйте белые просветы на бумаге в определенных местах, предполагая, что там могут быть блики на деталях. Для стены используйте индийскую желтую и пурпурную. Смешайте пурпурный и зеленый Уинзор, чтобы получить тон, похожий на серую Пейна. Добавьте немного прозрачного красного. Этот замес используйте для каменной кладки. Вся композиция должна оставаться очень легкой.

2.



Очень разбавленной смесью серой Пейна нанесите тень на арку над дверью. Также слегка обозначьте тень у основания стены и верхней части ступеньки.

Смешайте большое количество индийской желтой, пурпурного и церулеум, чтобы покрасить стену на переднем плане, землю и арочную область над дверным проемом. Изгиб этой арки и глубина стены справа должны оставаться очень светлыми.

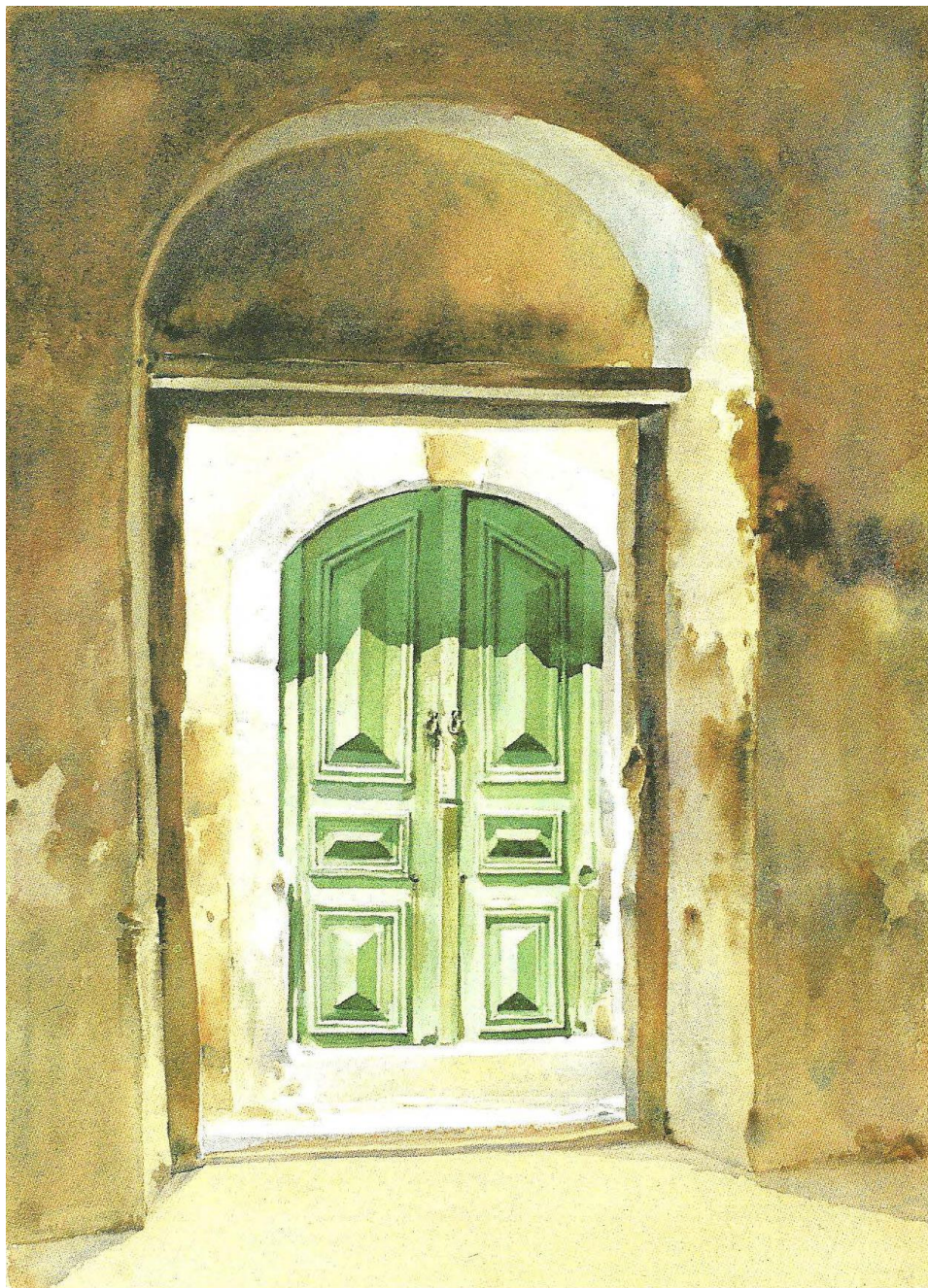
3.



Продолжая работать, рассматривайте каждый элемент не изолированно, а по отношению ко всей картине и той роли, которую он будет играть в контрастах, которые вы хотите создать. Разница между самыми темными и самыми светлыми участками на переднем плане никогда не должна казаться резкой. Приложите все усилия, чтобы изобразить поверхность дверных проемов и глубину стен, намекая при этом на пятна и несовершенства каменной кладки.

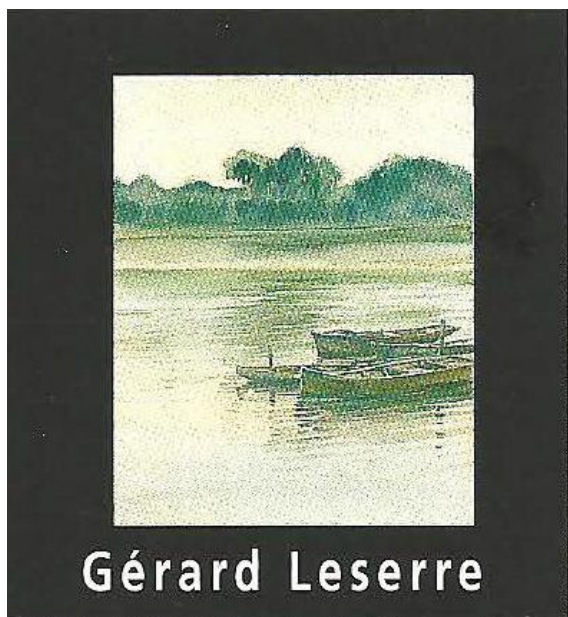
Красный точно указывает на изменение цвета стен. Преломление заставляет все затененные области, включая арку над дверью, отражать свет, когда он падает на землю. В результате более высокие части стены будут самыми темными.

4.



Выделите секции двери, используя световые и теневые эффекты. Используйте зеленый в различных тональностях, соблюдая одинаковый тон для каждого барельефа, не забывая про отражение солнца от поверхности дерева. Следите за всеми отбрасываемыми тенями. Их нужно наносить в самый последний момент. Соблюдайте симметрию дизайна на каждой панели. Наконец, добавьте тень, отбрасываемую на верхнюю часть двери, возможно, затемняя нижние части областей, которые выступают наружу.

Жерар Лесерр, Лодки на пруду



Материалы:

Бумага Arches

Карандаш HB

Кисти: средние и крупные кисти из беличьего ворса, № 2 и 3 из ворса колонка.

Цвета: ауреолин, перманентный пурпурный, прозрачный красный оксид Рембрандта, лазурно-голубой, зеленый Уинзор, серая Пейна, пурпурный.

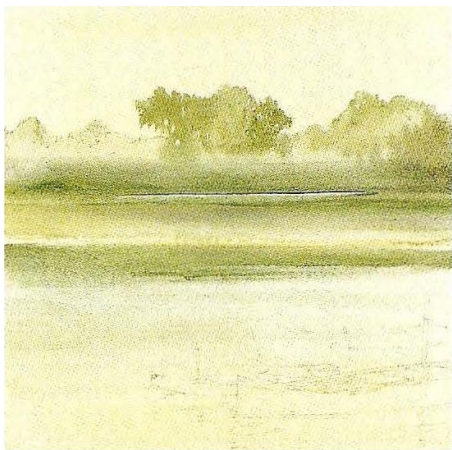
В этой картине есть две доминирующие характеристики: розоватый свет в небе и воде и серо-зеленый оттенок на фоне растительности и отражений пруда. Слегка туманная атмосфера, напоминающая раннее утро зимой, пронизывает всю картину. В этой композиции художник использует приемы для сухой бумаги, а затем для частично влажной.

1.



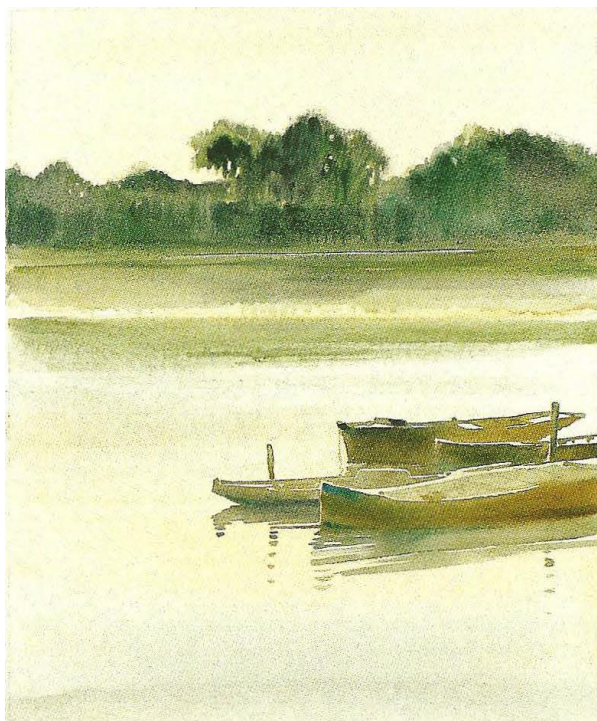
Нарисуйте композицию карандашом, а затем смочите бумагу чистой водой. Как только бумага вновь обретет матовую поверхность, полностью покройте ее очень разбавленной смесью ауреолина, пурпурного и прозрачного красного оксида. Пока бумага еще влажная, уплотните пигмент на нижней части фона нежным серым цветом Пейна, смешанным с лазурно-голубым. Наносите эту смесь, двигаясь слева направо, а затем справа налево.

2.



С землянисто-зеленым оттенком, смешанным из красного, лазурного и пурпурного, нарисуйте большими мазками фоновую растительность и верхнюю часть пруда. Размойте границу между деревьями и водой. Варьируйте размер кисти, чтобы приспособиться к различным уровням интенсивности, оставляя непокрытым часть розового фона. У лодок цветочные тона должны быть очень мягкими.

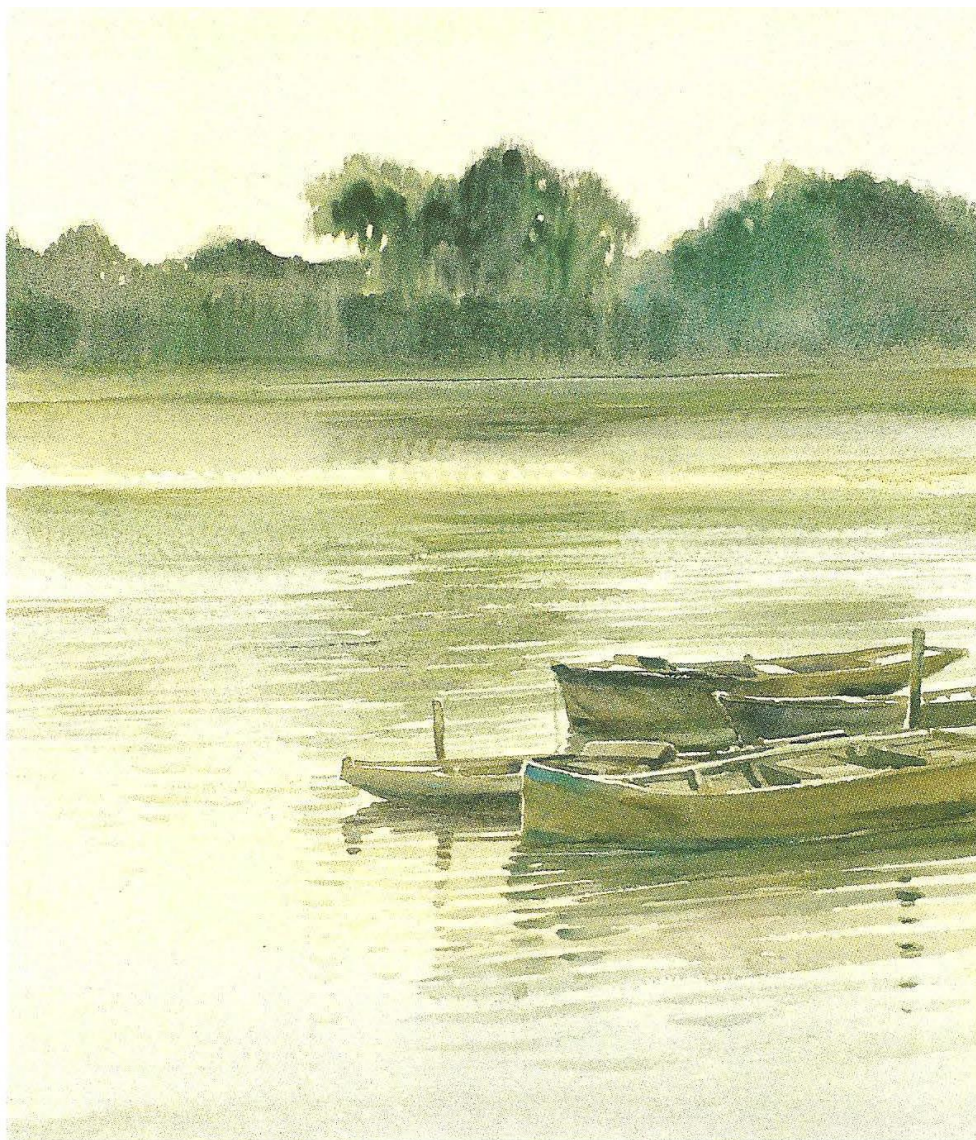
3.



Убедитесь, что бумага еще влажная. Если она подсохнет, то нужно дождаться полностью высохнет, а потом снова смочите водой. Усиьте пигмент на некоторых участках растительности землянисто-зеленым оттенком с капелькой синего и серой Пейна. Не забывайте, что силуэты деревьев и участок, где берег встречается с прудом, должны оставаться размытыми. Работайте мелкими вертикальными мазками.

Нанесите на лодки смесь пурпурного, синего и прозрачного красного. Оставьте несколько отчетливых пятен света по краям и сиденьям. Усиьте цвет подсвеченных сзади областей.

4.



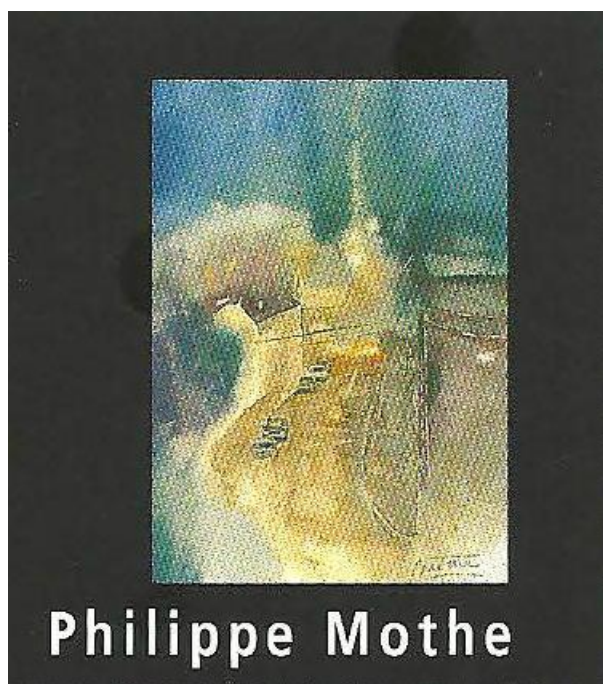
Теперь оживите воду тщательно расположенными отражениями. Смешайте зеленый и пурпурный, сделав слабый оттенок. Начните с основания центральной массы деревьев, чем ближе вы продвигаетесь к краю бумаги, тем легче должны становиться ваши мазки. По мере приближения отражений к наблюдателю они должны быть более светлыми и воздушными. В завершении выделите некоторые участки лодок и их отражения, чтобы подчеркнуть (но не чрезмерно) мелкие детали.



Жерар Ле Серр, Вид на Венецию

Вот пример сочетания техники письма по сухой поверхности (лодка на переднем плане) и техники мокрым-по-мокрому (небо) одного и того же художника. Обратите внимание на депигментацию архитектуры и прекрасное настроение, вызванное подсветкой гондолы.

Филипп Моз, Мирная улица



Материалы:

Бумага Сандерс

Карандаш 2В

Кисти: маленькие, средние и крупные кисти из беличьего ворса, маленькая из щетины свиньи.

Цвета: ауреолиновый желтый, прозрачный красный оксид Рембрандта, розовый от Winsor's, синий от Blockx, пурпурный от Blockx.

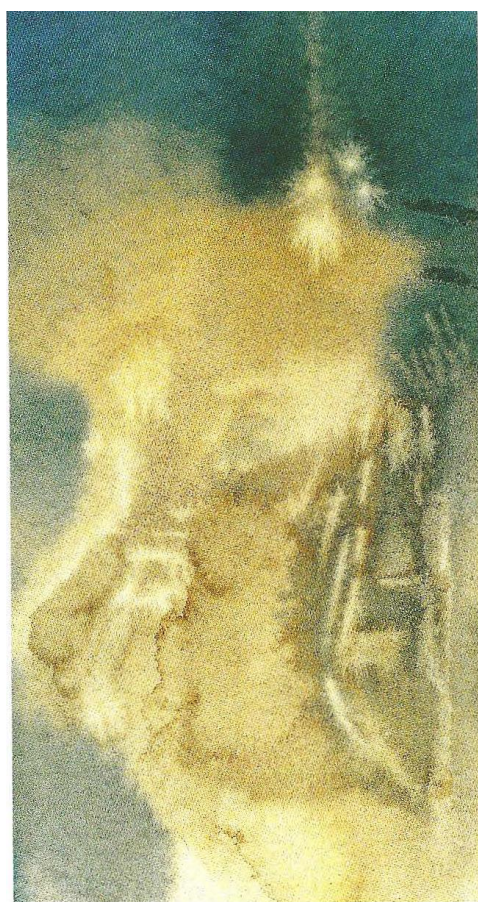
Несколько цветных пятен на влажной бумаге могут вызвать в воображении улицу под желтым ночным фонарем. Вам нужно приобрести много навыков, чтобы успешно воссоздать эту рукотворную перспективу. Практикуйтесь заранее, используя упражнения, предложенные в главе о технике "мокрым-по-мокрому". Некоторые участки композиции увлажнены, чтобы цветовые смеси могли быть мягко наложены на бумагу. Поэтому выбирайте бумагу, которая не теряет пигментацию.

1.



Нарисуйте композицию карандашом и обозначьте расположение затененных участков и огней. Предварительный набросок придает структуру вашему видению, хотя это будет меняться в ходе болевого тинга, иногда из-за преднамеренных упрощений, а иногда из-за собственной энергии воды и слияний, которые это создаст.

2.



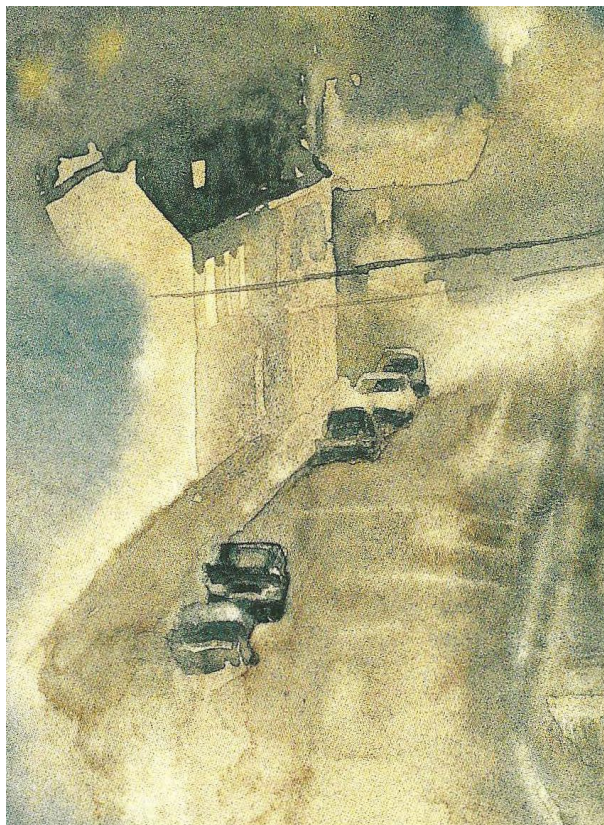
Полностью смочите бумагу. Насквозь промокшая бумага должна иметь влажную и матовую поверхность. Не бойтесь наносить плотный пигмент: смесь синего и красного для темно-синего цвета и смесь ауреолина, розового и немного красного для желтого освещения. Не загружайте слишком много воды на кисть, так как бумага уже пропитана. Очень быстро обозначьте расположение всей композиции, избегая синих слишком различных тонов.



(Деталь) Воспроизводя ореолы, удалите пигмент в тех местах, где будут находиться автомобили, окна домов, тротуары и электрический столб. Таким образом, основные моменты

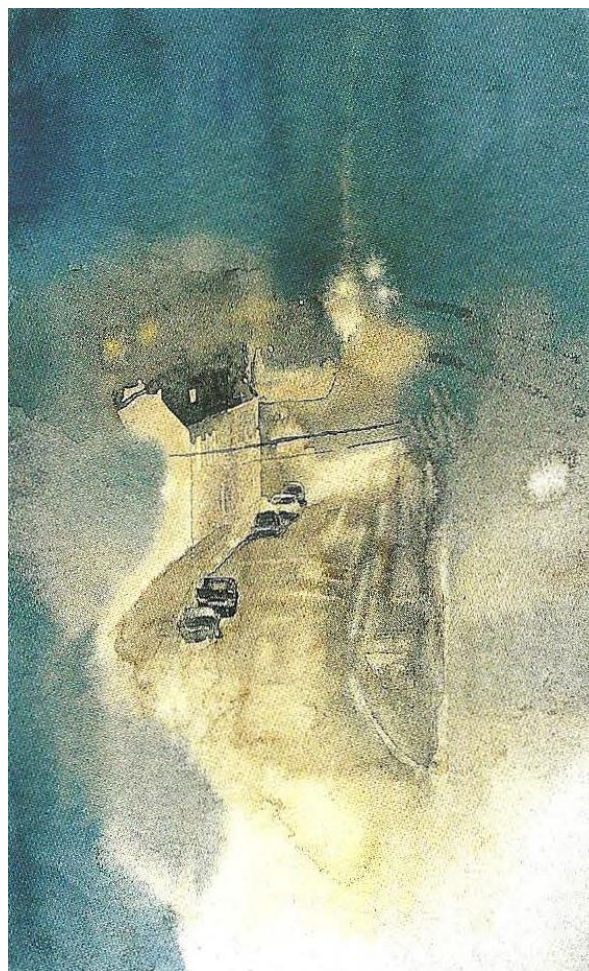
будут включены в картину еще до того, как объекты будут нарисованы. Чтобы нанести выпустите несколько капель чистой воды. Немедленно удалите лишнюю воду, чтобы предотвратить растушевывание.

3.

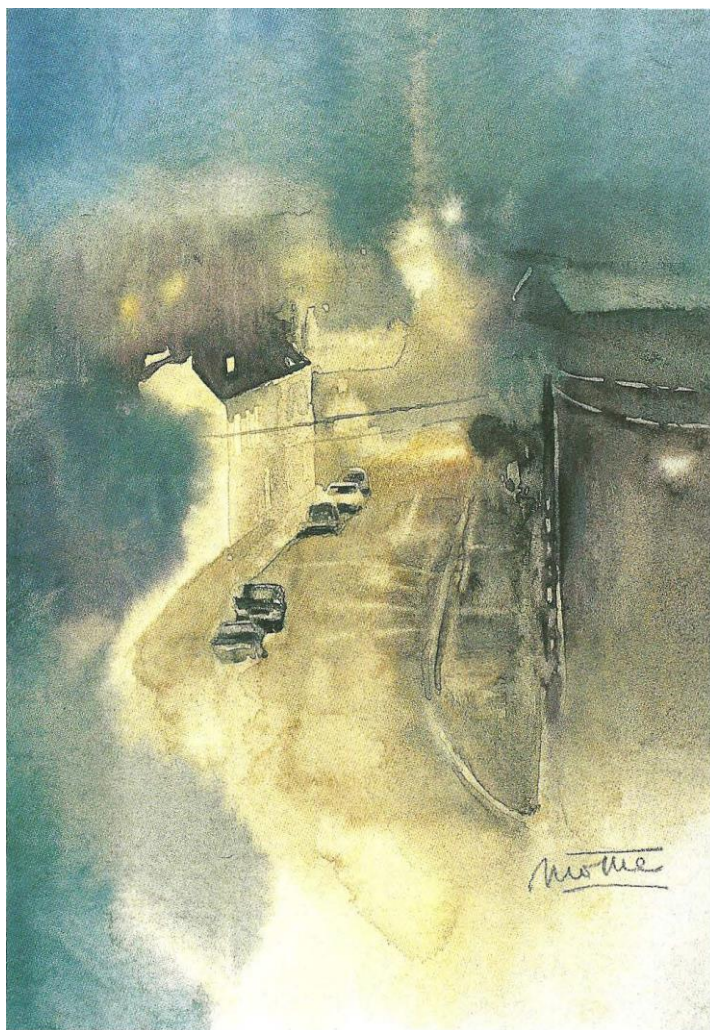


(Деталь) Используйте метод мокрым-по-мокрому для работ на проезжей части и правом тротуаре, которые частично воспроизводятся путем нанесения чистой воды на участок. Когда поверхность станет матовой, добавьте немного больше пигмента и краски к горизонтальным огням на проезжей части. Как только бумага высохнет, нарисуйте темные провода очень тонкой кистью.

При необходимости высушите поверхность феном. Нанесите очень жидкую смесь синего и красного на крышу дома. С помощью второй кисти, смоченной в воде, размойте край, пока он еще важный. Пигмент плавно растечется вверх по поверхности бумаги. Пока бумага еще влажная, нарисуйте более мягкий свет над домом. Намекните на здания на заднем плане и на левый тротуар. Изобразите машины. Внимательно следите за элементами, которые должны оставаться четкими, и за теми, которые должны быть размытыми.

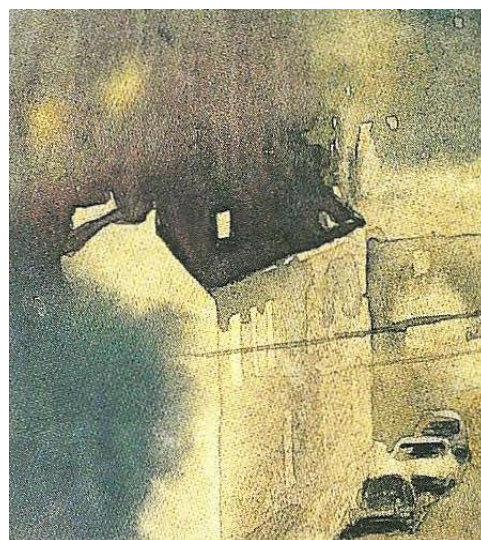


4.

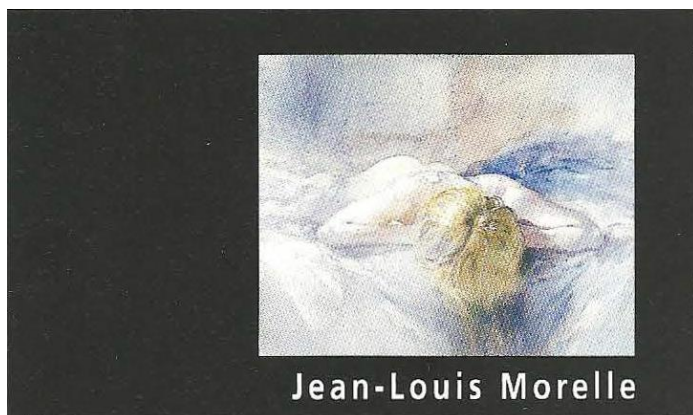


(Деталь) Еще раз подчеркните контраст между деревом и крышей дома слева со светлой стеной. Увлажните участок над домом. Работайте сверху вниз, следя за тем, чтобы вода не выходила за пределы линий крыши, оставьте светлые участки для дымоходов. Уплотните пигмент в этой области, используя смесь красного, пурпурного и капельку синего. Позаботьтесь о том, чтобы крыши плавно сливались с небом. Как только крыша высохнет, смочите левую сторону картины чистой водой, включая освещенную стену дома, двигаясь вниз картины. Уплотните пигмент в непосредственной близости от дерева нежной смесью синего и красного.

Используя тот же метод, усильте пигмент с правой стороны. Работайте по контуру крыши и оставьте светлым электрический столб и кабели. Завершите рисунок столба и правого тротуара, используя две кисти для четких линий, чтобы убрать излишки краски в нужных местах. Затемните цвет автомобилей смесью пурпурного, синего и красного. Подчеркните свет в конце дороги, аккуратно осветите бумагу щеточкой кистьб из щетины свиньи, а затем нанесите оранжевую смесь из ауреолина и розовой на освещенную поверхность.



Жан-Луи Морелль, Обнаженная Бабочка



Материалы:

Бумага Fabriano

Карандаш HB

Кисти: маленькие, средние и крупные кисти из беличьего ворса

Цвета: перманентный розовый от Winsor's, ауреолиновый желтый, синий от Blockx, ультрамарин от Winsor's, перилен бордовый, прозрачный красный оксид от Рембрандта, индийская желтая.

Точность очень важна при изображении движения рук, плеч и тела лежащей девушки. На самом деле бесполезно продолжать, если в начале рисования не хватает баланса. Штрихи были выполнены в виде серии тонких, окрашенных в серые цвета мазков, которые предназначены для того, чтобы перемежать оттенки плоти короткими проблесками света.

1.



Нарисуйте эскиз очень тонкими карандашными линиями. Начните с формирования каждой части тела смесью ореолинового желтого и перманентного розового, затемненного оттенком периленового бордового и ультрамаринового синего. Не забудьте зарезервировать блики света. Начиная с центра головы, очертите корни волос. Нарисуйте линию тела на заднем плане, используя очень нежную лессировку ультрамаринового синего,

синего и оттенка периленового бордового. Не бойтесь снова прикрыть бедра, чтобы подчеркнуть контраст с плечами.

2.



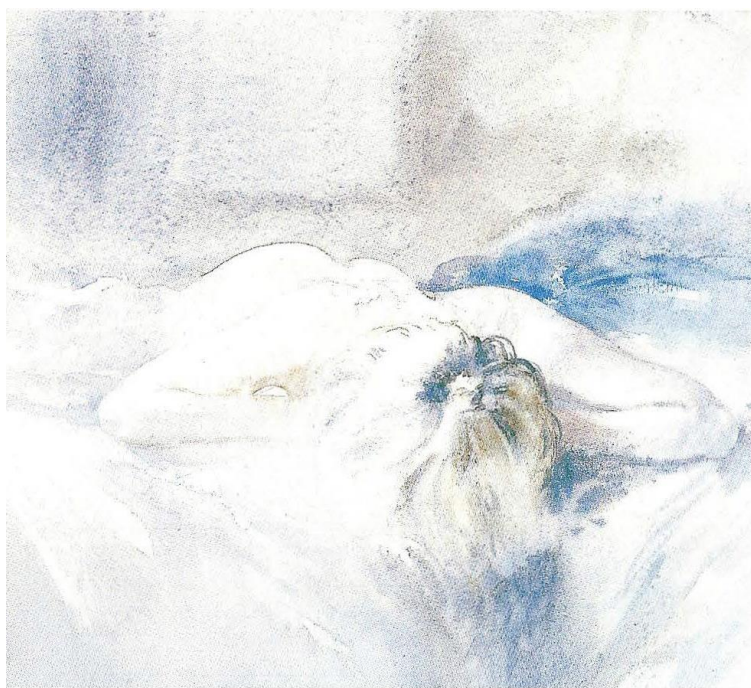
Используя две кисти вместе (одну для цвета, а другую для чистой воды), уплотните форму ягодич и рук модели, а также впадину на плечах. Затемните синюю область над левым плечом.

3.



Используя смесь из синего и прозрачного красного оксида от Blockx, отделите контур тела от фона. Углубите синее пятно над плечом и затемните правую сторону волос, используя оттенок, сделанный из прозрачного красного оксида и ультрамаринового синего. Не забудьте сохранить размытые края между волосами и нижней частью рисунка. Чтобы сохранить волнообразное движение плеч, не делайте слишком большого акцента на предплечьях.

4.



Нарисуйте фон еще одной очень легкой заливкой, на этот раз покрывающей бедра и подчеркивающей контраст с плечами. На сухой бумаге, используя две кисти вместе, нарисуйте руки и плечи смесью теплых штрихов из периленового бордового, оттенка индийской желтой и перманентного розового, а также холодных штрихов, смешанных с синим, ультрамариновым и оттенком периленового бордового. Позаботьтесь о том, чтобы сохранить пятна света на конечностях и области под правой подмышкой. Проработайте

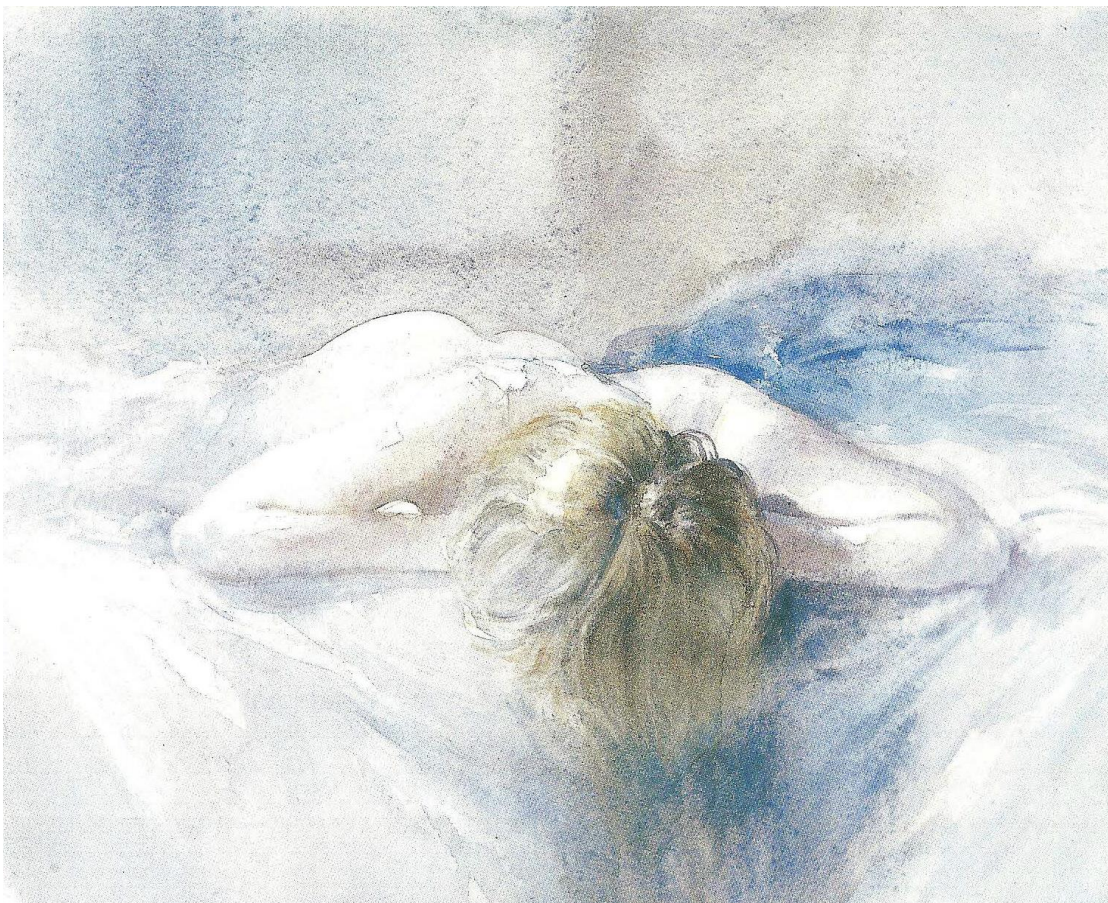
простыни на кровати, еще раз обратив особое внимание на световые эффекты.

5.



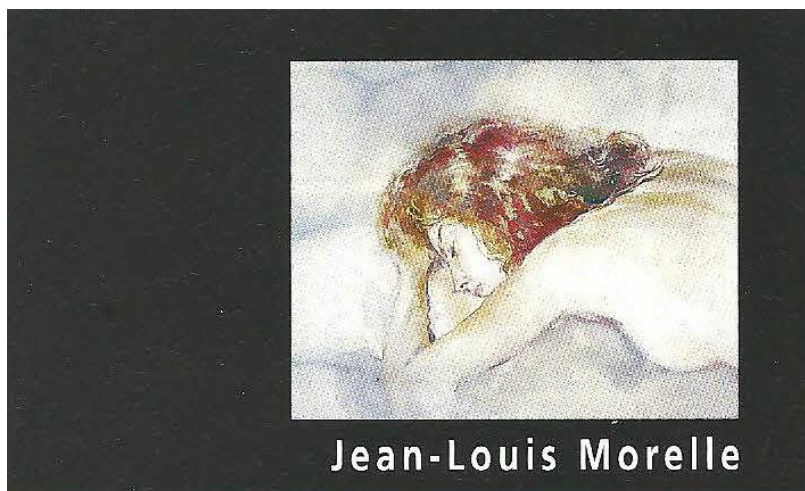
Смочите бумагу и нарисуйте волосы. Смешайте индийскую желтую с небольшим количеством периленового бордового и перманентной розы для теплых цветов, а синий и ультрамарин для холодных цветов. Используйте относительно плотный, практически неразбавленный пигмент. Осветлите несколько прядей, удалив часть пигмента до того, как он высохнет.

6.



Еще раз покройте фон композиции, некоторые участки тела и изножье кровати смесью синего и периленового бордового. Нанесите эту смесь, убедившись, что она остается однородной, заботясь о том, чтобы сохранить короткие блики света на плечах, предплечьях, вокруг правой подмышки и на волосах. Чтобы уменьшить плотность на некоторых участках тела, снимите пигмент с помощью кончика кисти, пока заливка еще влажная. Успех этой акварели зависит от тонких прозрачных слоев, наложенных друг на друга, а также от тонких различий между теплыми и холодными цветами.

Жан-Луи Морелль, Молодая Девушка Спит



Материалы:

Бумага Сандерс

Карандаш НВ

Кисти: маленькие, средние и крупные кисти из беличьего ворса, кисть кошачий язык № 2.

Цвета: ауреолиновый желтый, перманентный розовый от Winsor's, прозрачный красный оксид Рембрандта, синий от Blockx, пурпурный от Blockx, сап грин (sap green), зеленая от Winsor's, периленовый бордовый

1.



Используя карандаш НВ, слегка нарисуйте лицо, волосы и профиль модели. Отметьте те участки бумаги, которые определенно должны оставаться свободными от краски: дугу брови, веко, пространство между глазом и переносицей, а также пространство между рукой и предплечьем. Используя чистую воду, полностью смочите поверхность бумаги, избегая только четырех белых пятен, которые будут резко контрастировать с мягкостью

цветовых смесей. После этого постепенно добавляйте в состав пигмент.

2.



Нанесите первую заливку телесных тонов (смесь ауреолинового желтого и перманентной розы с легким оттенком сап грин) и окружающих серых областей (для более высокой области добавьте синий к прозрачному красному оксиду с оттенком перманентной розы, а для кровати и туловища смешайте синий с небольшим количеством периленового бордового и оттенком сап грин). Не бойтесь смешивать цвета, но размывайте чистой водой те области, которые должны быть самыми

светлыми (лицо, плечи и грудь). Используйте кончик большой кисти для впитывания: бумага никогда не восстановит свою первоначальную чистоту, но оттенок будет чрезвычайно мягким. Повторите процедуру, если вы не считаете, что цвет достаточно отчетлив, еще раз смочите поверхность, а затем удалите излишки.

3.



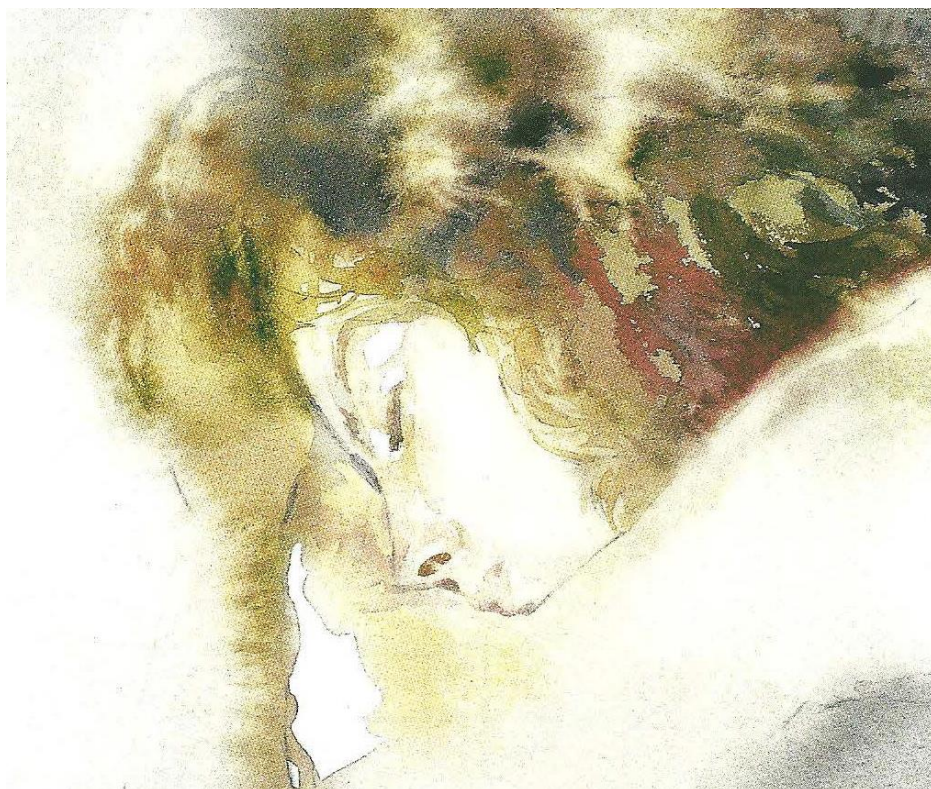
Для волос смешайте периленовый бордовый с небольшим количеством пурпурного и нанесите его на подсушенную матовую поверхность бумаги кистью, наполненной водой. Добавьте достаточное количество сап грин, чтобы оттенок мог перемешаться, после этого добавьте немного синего для самых глубоких оттенков. Осветлите некоторые пряди, капая чистой водой и размывая краску. Уберите излишки воды, повторите операцию, при необходимости, несколько раз. Дайте высохнуть.

4.



Обильная вода вызывает потемнение краев вокруг небольших белых пятен. Смочите края крупными каплями воды. Подождите несколько секунд, а затем, осторожно потерев область кистью из белки, удалите лишнюю жидкость. Затемненный край должен был исчезнуть. Как только бумага высохнет, сотрите карандашные пометки.

5.



Придайте форму частям лица (дуге бровей, носу, щеке, губам, лбу и ресницам), используя перманентную розовую и ауреолиновую желтую, иногда слегка голубую с оттенком синего, иногда зеленоватую, добавляя сап-грин. Удалите лишний пигмент пока мазки остаются влажными, чтобы смягчить их.

6.

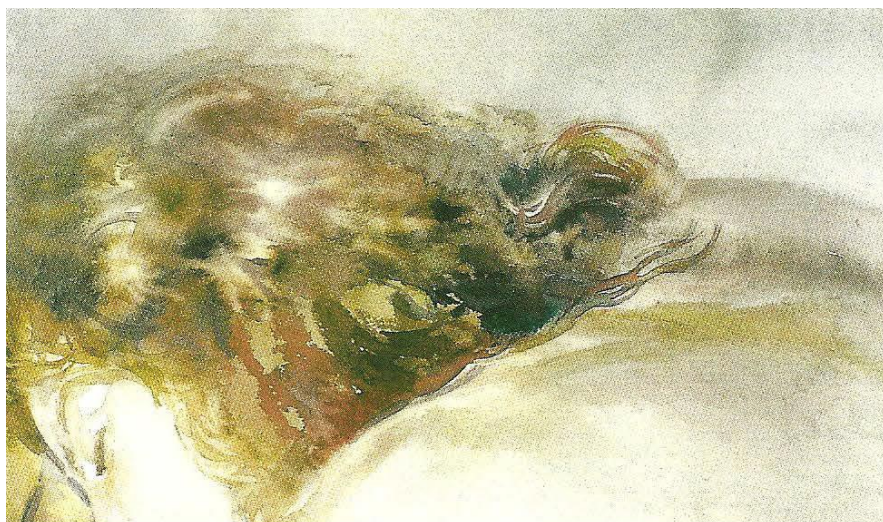


Смочите контур предплечья и руки чистой водой. Используя серо-голубую заливку из синего и немного на периленового бордового, покрасьте предплечье, а затем руку. Разбавьте оттенок перманентной розовым. По поверхность бумаги остается влажной (матовой, но не блестящей) затемните тень на предплечье небольшим количеством сап грин, разбавленного небольшим количеством периленового бордового. Эта влажная область на предплечье смешается с серо-голубыми заливками, нанесенными на простыню. В последний момент нарисуйте линию руки сухим кончиком маленькой кисточки, загруженной небольшим количеством периленового бордового цвета. Подчеркните сгиб локтя слегка фиолетовым штрихом, смешанным из синего и перманентным розовым, добавляя легкий оттенок желтого цвета.

7.



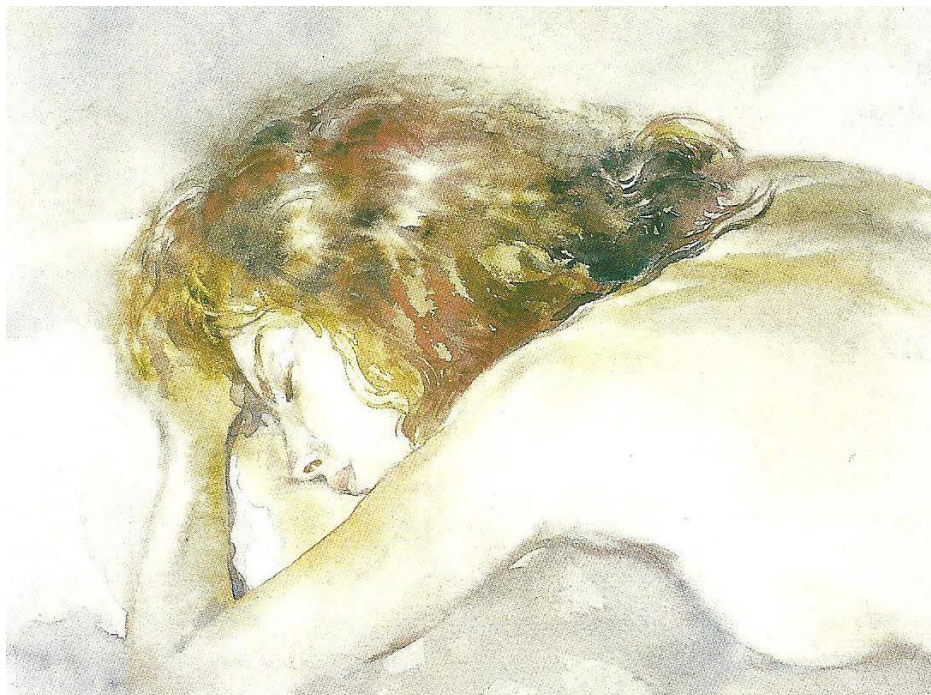
Используя легкую, слегка лиловую заливку, углубите цвет простыни на кровати. Подчеркните тень под мышками и грудью. Линия спины изначально была слишком низкой, и художник заменил ее, удлинив линию волос, добавив пигмент на поверхность (используя сап грин и периленовый бордовый). Когда бумага высохнет, поработайте над



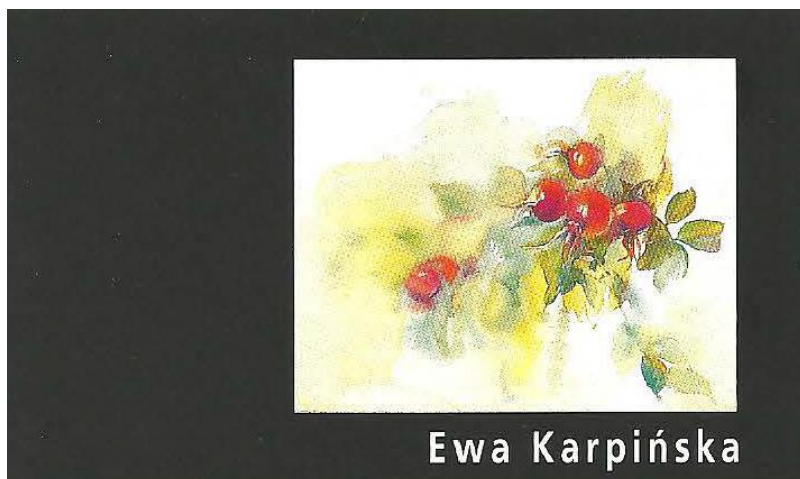
область, а затем удаляя пигмент чистой водой.

темными прядями волос, используя периленовый бордовый цвет, смешанный с пурпурным и сап грин. Частично размойте мазки боковой поверхностью второй влажной кистью. Продлите пряди до середины спины. Осветлите несколько завитков на лбу, частично смачивая

8.



Чтобы закончить, подчеркните форму лица смесью перманентного розового и ауреолинового желтого, слегка смешанного синим или сап грин. Мягко углубите телесные оттенки губ. Усильте контрасты в треугольнике между кроватью, лицом и рукой и затемните руку ближе ко лбу.



Материалы:

Бумага Fabriano

Кисти: маленькие, средние и крупные кисти из беличьего ворса.

Цвета: индийская желтая, перманентная роза от Winsor, перманентный красный, фиолетовый от Рембрандта, зеленый от Winsor, синий от Рембрандта.

Эта картина написана по сухому. Секрет создания этого произведения заключается в щедром использовании воды. Большие капли пигментированной воды не должны вас пугать! Когда вы рисуете красный плод, вся поверхность мазка должна быть блестящей и оставаться влажной в течение длительного времени, чтобы позже ее можно было покрыть вторым нанесением более плотного пигмента. Работайте вокруг блестящих пятен на фруктах, чтобы сохранить их. Таким образом, пигменты суспендируются в воде, что позволяет им смешиваться друг с другом.

1.



Каждый цветовой тон должен быть интенсивно нанесен в самом начале. Покрасьте фрукты в оранжевый цвет, смешанный из индийской желтой и виндзорской перманентной розы. Используйте интенсивный красный цвет для более темных частей, смешанный с небольшим количеством индийской желтой и фиолетового от Рембрандта. Приготовьте оливково-зеленый, используя индийской желтый, перманентную розу Уинзора и зеленый цвет от Winsor. Прежде чем фрукты высохнут, положите под них вторую заливку в желто-зеленом цвете, сделанном из индийской желтой, оливково-зеленого цвета и синего от Рембрандта. Аккуратно смешайте.

2.



Как только поверхность начнет высыхать, кончиком кисти удалите пигмент вокруг белых пятен на плодах. Размойте светлую область между двумя плодами в правом нижнем углу, пока поверхность еще влажная. Нанесите очень разбавленную смесь оранжевого (индийская желтая и перманентная роза от Winsor) и синего от Рембрандта на верхнюю часть. Чтобы изобразить листья, пока заливка еще влажная, нанесите смесь оранжевого и виндзорского зеленого с помощью почти сухой кисти.

3.

Покрасьте листья в довольно плотные оттенки (оранжевый и зеленый), позволяя цветам сливаться с влажными мазками кисти. Нарисуйте прожилки, пока поверхность еще частично влажная, используя концентрированную индийскую желтую. Удалите пигмент с прожилок нижнего листа слегка увлажненным кончиком кисти. Если есть избыток воды, немедленно удалите ее, предварительно высушив кончик кисти.



4.



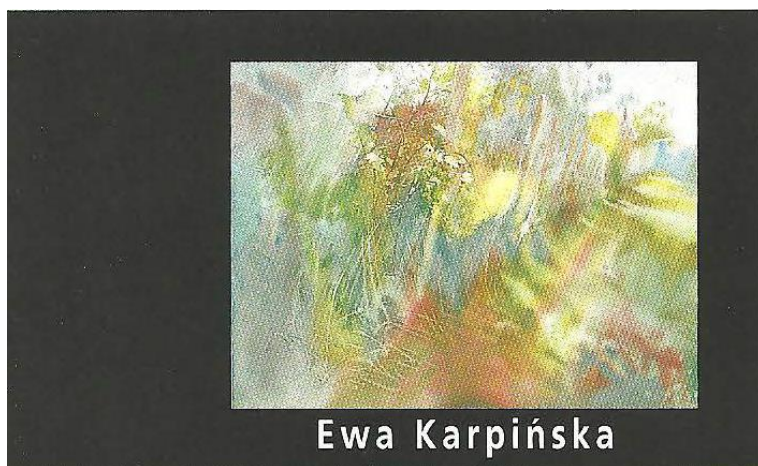
Теперь вы можете работать с нижней областью композиции. Количество воды остается прежним. Начните с покраски листьев на сухой поверхности, используя очень мягкий оттенок. Нанесите темный пигмент на различные области: пигмент останется взвешенным в менее разбавленной жидкости и рассеется естественным путем.

5.



Нанесите очень мягкую зеленовато-желтую полоску слева от композиции. Сохраните несколько зарезервированных белых бликов, чтобы подчеркнуть отражения на листьях. Используя достаточно концентрированный пигмент, нарисуйте листья и плоды, пока поверхность все еще блестит. Их формы будут расплываться и сливаться, тонко намекая на расстояние. Наклоните планшет с бумагой по диагонали, пигмент плавно потечет вниз, используя кончик большой кисти пигмент можно размыть.

Эва Карпинска, Затерянный розовый куст



Материалы:

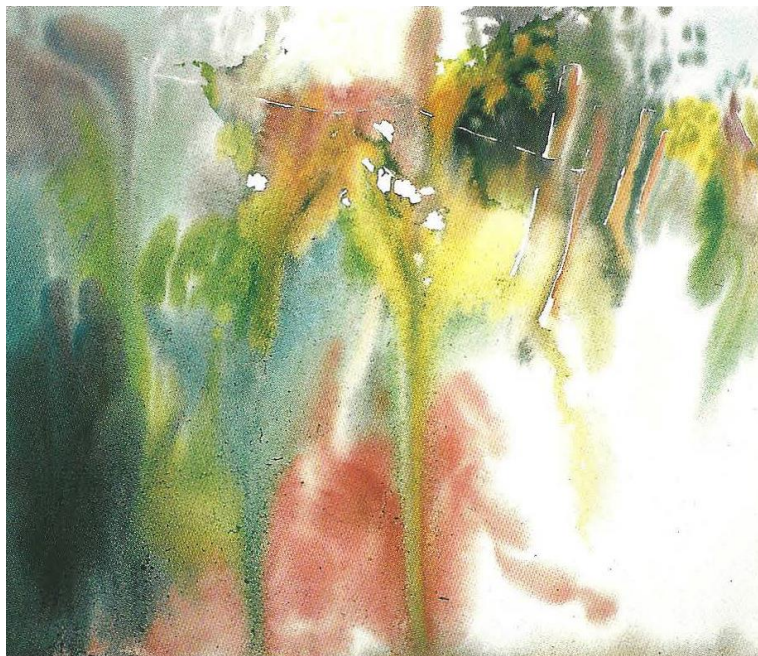
Бумага Fabriano

Кисти: маленькие, средние и крупные кисти из беличьего ворса.

Цвета: сап грин (sap green), неаполитанская желтая, зеленый от Winsor, фталовый синий, индийская желтая, розовый хинакридон, периленовый бордовый

Эта картина представляет собой фестиваль интенсивных цветов, которые наносятся почти в чистом на мокрый слой. На ней изображен свет, просачивающийся сквозь листву и цепляющийся за проволоку забора и нежные лепестки затерявшегося розового куста.

1.



Обильно намочите бумагу, оставив место для розового куста в центре, проволоки и столбов забора. Этот этап долгий, так как вам нужно быть очень дотошным. Прошло бы полчаса, прежде чем художник был готов приложить кисть к бумаге! Слегка приподнимите верхнюю часть планшета, так как работа должна быть окрашена сверху вниз. Сначала нанесите синие цветовые тона: фталовый синий, зелено-синий (смешанный фталовый синий с сап грин) и сливовый (смешанный фталовый синий и периленовый бордовый), и

постепенно усиливайте их. Затем нанесите оранжево-желтый (смешанный из индийской желтой и розового хинакридона). При наклоне бумаги пигмент стекает вниз. Когда верхняя часть бумаги станет матовой, добавьте оранжево-желтый цвет к темным оттенкам.

2.



Подождите, пока нижняя половина бумаги частично высохнет, прежде чем начнете рисовать густым пигментом и создавать более точные сочетания цветов. Примените технику ореолов, чтобы открыть и высветлить отдельные области на пучках травы, расположенных справа от розового куста. Набросайте уходящую вдаль тропинку неаполитанской желтой, розовым хинакридоном и сам грин. Нанесите под розовый куст очень густую смесь фталового синего, периленового бордового и

виндзорского зеленого.

3.



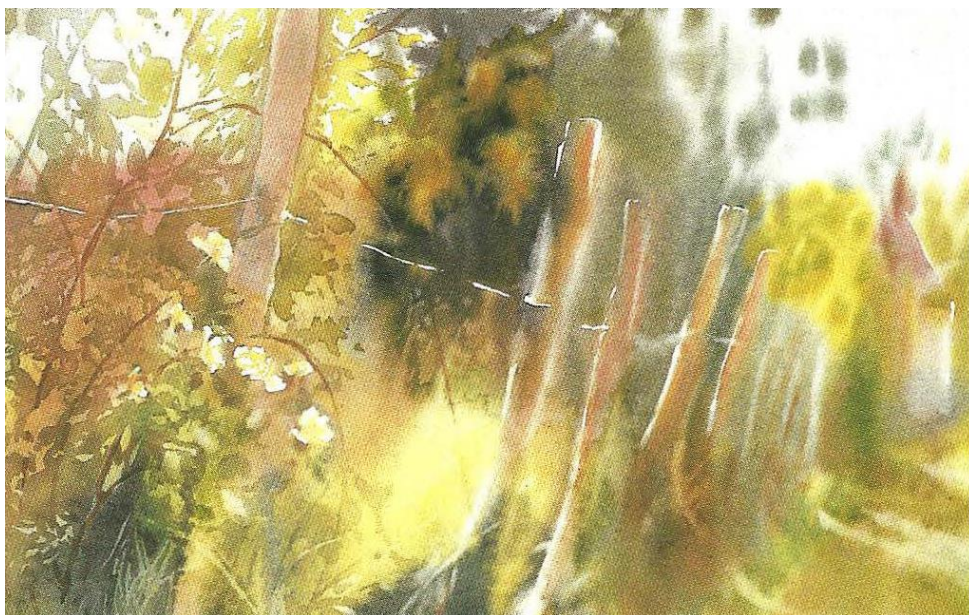
Когда вся бумага станет матовой, удалите часть пигмента у столбов забора, создавая ореолы и световые блики. Чуть влажным линером нарисуйте чистой водой траву на переднем плане. Небольшое количество чистой воды и желтого пигмента в середине роз свяжет их с фоном. Начните с некоторых листьев и стеблей розового куста, используя смесь хинакридонового розового и сам грин.

4.

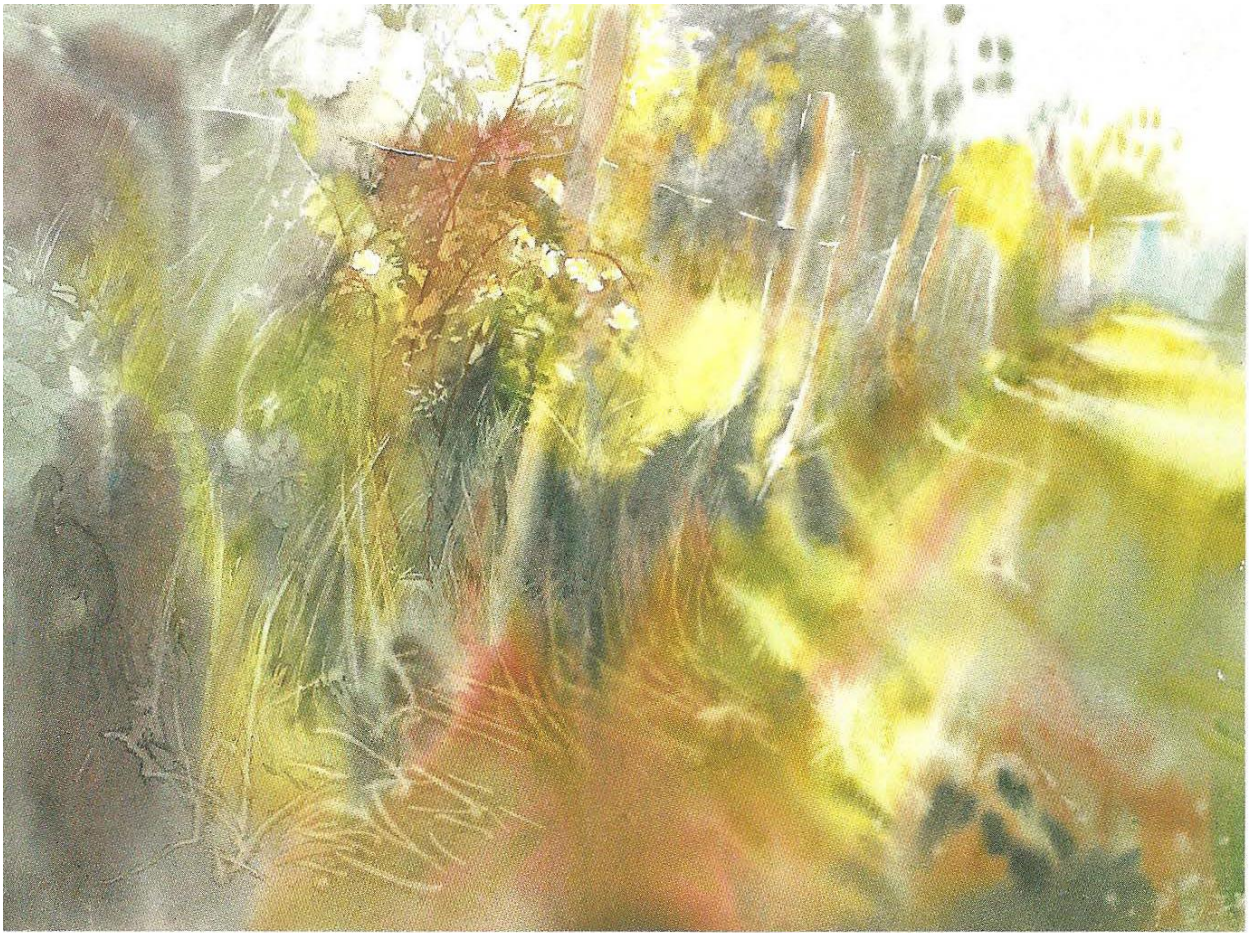


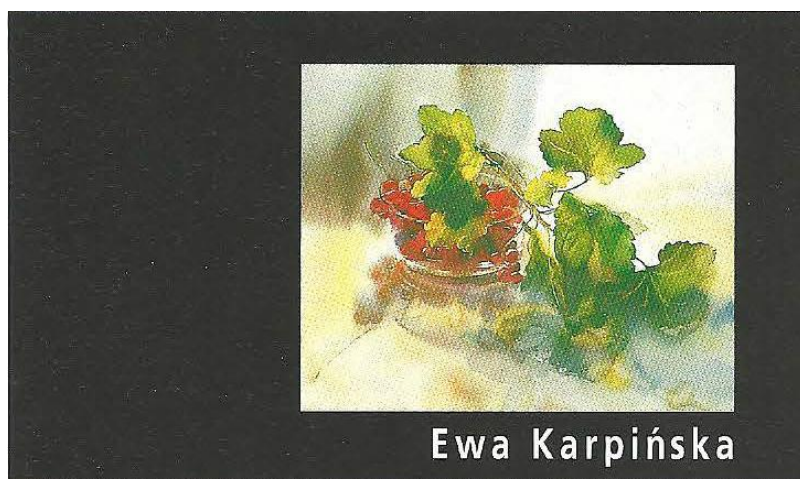
Нарисуйте листву близко к левому краю акварели, наложив очень мягкую заливку на сухую бумагу. Пигмент должен быть очень светлым. Слегка усильте тон в местах, где должны быть листья, расположенные вокруг цветов розовых кустов, и траву у подножия забора.

5.



Снова смочите бумагу. Удалите немного пигмента с темных участков сверху и в центре, осторожно потерев большой кистью из белки.





Материалы:

Бумага Fabriano

Кисти: маленькие, средние и крупные кисти из беличьего ворса.

Цвета: зеленый от Winsor, индийская желтая, синий от Blockx, перманентная роза от Winsor, перманентный красный, перманентный бордовый, фиолетовый ализарин от Winsor & Newton

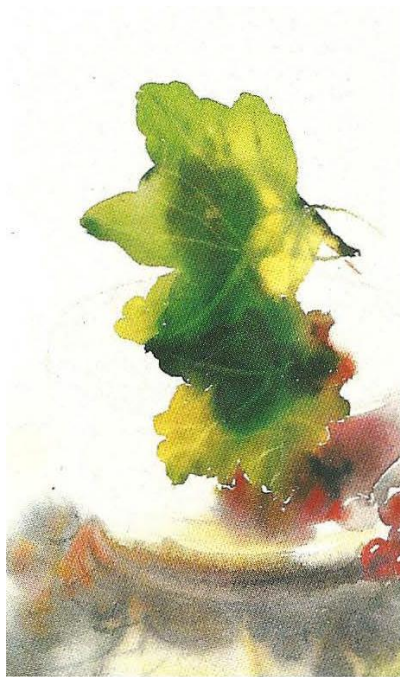
Самым сложным аспектом этой картины является передача подсветки, когда она фильтруется через листья, фрукты и стеклянную посуду. Таким образом, различные контрасты должны быть нарисованы с точностью и аккуратностью. Нам также необходимо оценить расстояние, которое проходят пигменты, когда цвета стекают на влажную поверхность, и поэтому их необходимо наносить на меньшую область заливки, чем ту, которую они займут в конечном итоге. Парадоксально, но работа начнется в центре картины. Мы будем двигаться от верха к низу композиции, используя умеренное количество воды.

1.



Цвета следует смешивать контролируемым образом. Обозначьте тень на верхнем листе зеленым от Winsor с индийской желтой и оттенком перманентной розы. Его цветовой тон близок к зеленому, но он более прозрачный. Нарисуйте два листа рядом двумя полностью разделенными мазками, убедившись, что цвета не соприкасаются друг с другом перед нанесением. Один должен быть зеленовато-желтого цвета (индийская желтая и с зеленый от Winsor), другой - близкого к зеленоватому. Соедините оба участка, чтобы они плавно слились. Для фруктов нанесите разделенные мазки из перманентной розы, смешанной с периленово-бордовым оттенком.

2.



Нарисуйте прожилки на листьях темно-зеленым цветом, смешав синий, индийскую желтую, зеленую и немного перманентной розы. На матовой поверхности, используя воду, окрашенную желтым пигментом, нарисуйте светлые прожилки на листьях, удалив лишний пигмент. По мере того, как матовая фаза подходит к концу, начните легко определять контуры листьев и плодов. Контур некоторых листьев должен быть четким. Высушите работу.



3.



Поработайте с листьями с правой стороны, начиная с верхних. Обильно смочите всю нижнюю половину рисунка, оставив сухим часть бумаги вокруг уже окрашенных листьев, но которые все еще влажные. Немедленно добавьте немного довольно жидкого пигмента, чтобы создать большие области смешивания. Слегка наклоните бумагу вниз. Поместите несколько мазков золотисто-желтого цвета (смесь индийской желтой и перманентной розы) с левой стороны, оранжевого цвета в центре и фиолетового справа (смешав синий и перманентную розу).

4.



На матовой поверхности, используя те же густые цвета, нарисуйте стеклянную тарелку в лиловом цвете, затем добавьте теплую тень от фруктов оранжевым цветом. Обозначьте листья справа, проведя сухой кистью по белому промежутку, который был зарезервирован до этого момента. Покрасьте красную смородину, которая находится на внешнем краю блюда, используя смесь

периленового бордового, перманентного розового и немного желтого. Высушите феном.

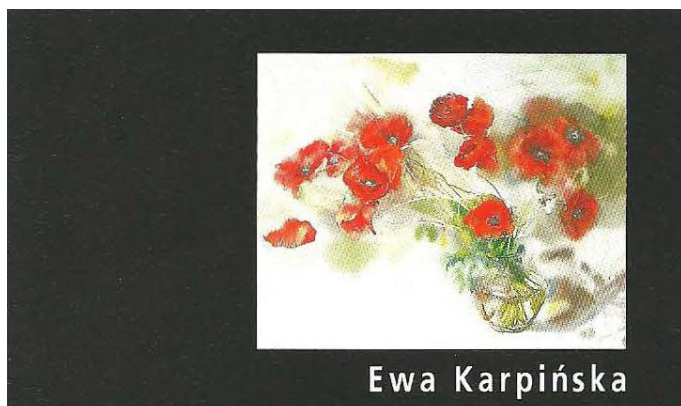
5.



Смочите верхнюю половину рисунка чистой водой, тщательно работая по краям крошечных участков света на плодах и стеблях. Плоды окрашены очень влажным пигментом, созданным путем смешивания трех различных комбинаций индийской желтой и перманентной розы: одна часть оранжево-красного, одна из средне-красных и одна из темно-красных (затемненных добавлением фиолетового). Держите бумагу наклоненной

вверх. Создайте цвет фона с помощью синего и бордового. Наклоняйте планшет в разные стороны, позволяя пигментам произвольно смешиваться, добавьте несколько мазков перманентной розы. В завершении добавьте несколько мазков на ветви.

Эва Карпинска, Маки



Материалы:

Бумага Fabriano

Кисти: маленькие, средние и крупные кисти из беличьего ворса.

Цвета: сап грин, неаполитанская желтая, индийская желтая, синий от Blockx, перманентный бордовый, розовый хинакридон, перманентный красный, красный от Blockx, синий от Blockx

В этой акварели тонкая нежность стеблей находится в прямом контрасте с сильным и ярким характером цветов. Формы, оттенки и тени смешиваются. Тем не менее, хотя работа над этими различными областями должна оставаться отдельной, важно сохранить единство картины. Зарезервированные области на стеблях будут действовать как вспомогательные средства, помогая вам наносить смеси на ту или иную область на разных этапах работы.

1.



Набросайте композицию, используя кончик кисти, который загружен очень разбавленной акварелью. Наклоните бумагу по диагонали от верхнего правого края до нижнего левого. Сначала нарисуйте лепестки цветов отдельными очень блестящими и очень текучими мазками. Разделенный мазок кисти - это мазок, в котором много как пигмента, так и воды, и который отделен от своего соседа сухим промежутком. Начните рисовать фон, используя смесь очень бледного синего, сап грин, неаполитанской желтой и индийской желтой. Рисуйте на сухой бумаге мелкими разделенными мазками.

2.



Обильно смочите бумагу чистой водой, оставив два небольших белых пятна, которые позволят нам отличить форму вазы от ее тени. Ожидая, пока поверхность бумаги станет матовой (но все еще влажной), усильте цвет фона, используя сапгрин, затемненный периленовым бордовым. Затем, используя густую смесь периленового бордового и синего, нарисуйте тень вазы и цветов на земле.

3.



Продолжайте смешивать маки, сохраняя центральный цветок. Покрасьте центральную часть ниже очень плотным синим. Используя чистую воду, нарисуйте некоторые стебли и места для почек, используя эффект ореола (чистой водой). Высушите феном.

4.



Смочите верхнюю левую область чистой водой, оставив стебли. Нарисуйте цветы и их середины разделенными мазками. Нанесите неаполитанский желтый, смешанный с индийской желтой, и несколько штрихов сап грин и периленового бордового на влажную область фона. Дайте высохнуть. Продолжайте работать с цветами до тех пор, пока они не будут закончены и пока ее поверхность все еще матовая и влажная. Создайте блики по краям лепестков, удаляя лишний пигмент тонкой кисточкой. Окрасьте сердцевины цветов, а затем высушите.

5.



Смочите центральную область чистой водой. На влажной поверхности наметните на несколько стеблей и листьев, скользя по бумаге кончиком кисти, загруженной густой смесью зеленого, синего и розового цветов. Эффект должен быть размытым. Также нарисуйте цветок в центре букета. Поработайте над вазой, используя периленовый бордовый цвет с добавлением синего. Покрасьте темные стебли довольно жидкой смесью сап грин и периленового бордового. Высушите всю картину.

6.



Увлажните нижнюю левую область чистой водой. Используя очень разбавленную смесь сап грин и периленового бордового, наметьте на диагональную тень. Пропишите оставшиеся стебли по сухому, используя смесь сап грин, периленового бордового и синего.