



КАК ПОНЯТЬ АКВАРЕЛЬ

Руководство для тех,
кто хочет стать мастером

Том Хоффманн



Я пишу картины, чтобы вернуть трезвость мысли.
Дэвид Ягджиан



Иллюстрация на с. 2:
ДЖАУР РАХМАН.
НЕМАЯ ЛЮБОВЬ. 2002
АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ
76 × 56 СМ

Сверху:
ДЖЕЙМС МАЙКЛ.
ЗИМНИЕ БАРХАНЫ (фрагмент).
2008
АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ
56 × 122 СМ

Иллюстрация на с. 6:
ТОМ ХОФФМАНН.
НОВЫЙ ГОД (фрагмент). 2010
АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ
56 × 76 СМ

ПОСВЯЩАЕТСЯ ЭЙЛИН

Идея создать пособие по акварельной живописи возникла благодаря моим ученикам. И они же меня вдохновляли на осуществление этого замысла. Спасибо вам за то, что вы всегда готовы дерзнуть и открыть что-то новое.

Спасибо моим учителям — Дугласу Джонсу и Карлу Шмальцу. Сорок лет назад вы снарядили меня в путь, который в итоге привел к публикации этой книги.

Спасибо Синтии Хиббард, талантливому акварелисту и вдумчивому читателю, за бесценные советы, которые помогли убрать лишнюю «воду».

Спасибо Гэри Фэйгину и Памеле Белия, которые постоянно поддерживали идею этого проекта. Спасибо за то, что создали в Художественной школе Гейдж благоприятные условия для появления общества акварелистов.

Огромное спасибо моим коллегам Митчеллу Альбале и Сюзанне Брукер, которые помогли мне с подготовкой рукописи.

Спасибо Элисон Хагге, моему чуткому и терпеливому редактору.

Также благодарю всех художников, чьи работы обогатили эту книгу. Я остаюсь в тени вашего таланта.

Особая благодарность — моей жене Эйлин, которая всегда была мостиком, соединяющим меня с остальным миром; и нашим сыновьям Гасу и Кэлу, которые верят в меня и честно говорят то, что думают.



ОГЛАВЛЕНИЕ

| | | |
|---|-----|--|
| ВВЕДЕНИЕ. | | |
| УЧИМСЯ ПОНИМАТЬ АКВАРЕЛЬ | 9 | |
| ГЛАВА 1. ПЕРЕВОДИМ НАТУРУ НА ЯЗЫК АКВАРЕЛИ | 17 | |
| Сосредоточьтесь на предмете изображения | 20 | |
| Сопоставляем результат с замыслом | 23 | |
| Определяем сложные места | 24 | |
| Как понять, с чего начать | 29 | |
| Как понять, когда остановиться | 36 | |
| У каждого мазка должна быть цель | 39 | |
| Как понять, что удалось, а что нет | 39 | |
| Мыслим в категориях форм | 40 | |
| ГЛАВА 2. ЧТО МОЖНО ОПУСТИТЬ | 43 | |
| Определяем основные формы | 47 | |
| Гризайль в пяти тонах | 48 | |
| Оцениваем упрощенный эскиз | 51 | |
| Двуслойный геометрический эскиз | 52 | |
| Умейте остановиться | 55 | |
| Трехслойный мини-эскиз | 58 | |
| ГЛАВА 3. УЧИМСЯ ВИДЕТЬ СЛОЯМИ | 63 | |
| Раскладываем изображение на слои | 66 | |
| Учимся сдержанности | 71 | |
| Распознаем слои | 76 | |
| Оцениваем слои | 80 | |
| ГЛАВА 4. УЧИМСЯ ПОНИМАТЬ ТОН | 85 | |
| Находим самые светлые участки картины | 88 | |
| Оставляем незакрашенные белые участки | 90 | |
| Сохраняем не белые участки | 93 | |
| Находим самые темные участки картины | 93 | |
| Находим тональный диапазон | 96 | |
| Оцениваем максимальную темноту | 98 | |
| Оцениваем темные тона | 100 | |
| Не держитесь за точность передачи | 102 | |
| ГЛАВА 5. КОНТРОЛИРУЕМ ВЛАЖНОСТЬ | 107 | |
| Работаем с резким и размытым контуром | 108 | |
| Планируем влажность бумаги | 113 | |
| Выделите время на каждый этап | 116 | |
| Рассчитайте, сколько потребуется краски | 120 | |
| Оцените влажность кисти | 123 | |
| Увлажняем лист повторно | 126 | |
| Не держитесь за точность передачи | 129 | |
| ГЛАВА 6. ИСПОЛЬЗУЕМ ВСЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЦВЕТА | 133 | |
| Стремимся к цели через цвет | 134 | |
| Оцениваем свою палитру | 138 | |
| Смешиваем собственные цвета | 142 | |
| Определяем самый сильный цвет | 144 | |
| Оцениваем эффекты цветовой температуры | 146 | |
| Не держитесь за точность передачи | 155 | |
| Оживляем темные тона | 159 | |
| Выбираем нейтральные цвета | 160 | |
| ГЛАВА 7. РАЗВИВАЕМ ЧУВСТВО КОМПОЗИЦИИ | 165 | |
| Делаем первый набросок | 168 | |
| Переводим форму в содержание | 170 | |
| Не держитесь за точность передачи | 174 | |
| Создаем иллюзию пространства | 176 | |
| Не забываем об абстрактности | 179 | |
| Ищем баланс | 183 | |
| ГЛАВА 8. УЧИМСЯ У СЕБЯ | 189 | |
| Качества хорошего учителя | 190 | |
| Кто здесь главный? | 190 | |
| Живопись ради живописи | 194 | |
| Поиск альтернативных решений | 195 | |
| Определяем удачные приемы | 198 | |
| Расширение горизонтов | 202 | |
| Задаем вопросы | 205 | |
| Последние штрихи | 206 | |
| ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ | 208 | |
| ИЛЛЮСТРАЦИИ | 208 | |



ТОМ ХОФФМАНН. БЕЗ НАС. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES

28 x 38 CM

Заливка и мазки краски становятся самостоятельным предметом изображения, поэтому акварель заставляет художника искать баланс между формой и содержанием.



~ ВВЕДЕНИЕ ~

УЧИМСЯ ПОНИМАТЬ АКВАРЕЛЬ

С акварели часто начинают те, кто берет в руки кисть впервые. Причин тому несколько. Акварельные рисунки выглядят спонтанными, и кажется, что писать их несложно. Все принадлежности для акварельной живописи гораздо проще собрать и взять с собой, чем, скажем, полный набор инструментов для акрила или масла. Наконец, сама краска — просто чудо: богатая на оттенки, полупрозрачная, передающая игру света. Кроме того, она быстро высыхает: раз — и рисунок готов! Все это делает акварель крайне привлекательной. Неудивительно, что практически каждый однажды попробовал свои силы в акварельной живописи.

Тогда почему же столь многие потенциальные акварелисты через какое-то время сдаются и переходят на рисование непрозрачными красками, такими как акрил и масло?

Ответ заключается в том, что те же свойства, благодаря которым акварель стала столь популярной, в то же время делают ее непредсказуемой и нетерпимой к ошибкам. Начинающий художник вскоре обнаруживает, что быстро высыхающая прозрачная краска ничего не скрывает. Неуверенные мазки и попытки что-либо исправить всегда будут видны. То, что на первый взгляд казалось столь простым и непринужденным, на самом деле требует тщательного планирования или фантастического везения.

При работе с непрозрачной краской вы можете в любой момент сделать мазок «на пробу», чтобы посмотреть, как это будет выглядеть. Если не понравится — можно соскоблить краску и положить ее как-то иначе. С акварелью все обстоит ровно наоборот: обратного пути нет. Неудивительно, что многих это отпугивает. Но не забывайте, что у художника, пишущего маслом или акрилом, тоже далеко не все получается с первого раза. Под каждой законченной картиной скрывается шесть-семь неудачных попыток. Единственное отличие для нас, акварелистов, состоит в том, что для каждой попытки нужен новый лист бумаги. Страшно ли это? Смиритесь с тем, что вам придется использовать много бумаги и, раз уж об этом зашла речь, качественной бумаги. На правильной бумаге вы гораздо быстрее добьетесь хороших результатов.

Эта книга научит вас извлекать уроки из своих ошибок. То, что они будут, подразумевается с самого начала. Воспринимайте их как новые возможности — и будете совершенствоваться гораздо быстрее. Научиться рассматривать поставленную задачу относительно акварельных переменных — лишь полдороги к ее решению. Чтобы продвигаться дальше, придется рисковать.

Преодолеть страх перед акварелью можно благодаря пониманию (в определенных пределах) того, что произойдет, когда кисть коснется бумаги. Чем шире пределы приемлемых для вас результатов, тем свободнее кисть. Конечно, бывает, что удачная картина «написалась сама». Однако гораздо чаще за смелым, летящим мазком стоят долгая практика и четкий замысел.

Хорошая новость: вам не придется каждый раз начинать с нуля. Навыки постепенно закрепляются, и через некоторое время вы начнете применять их автоматически. Например, ограничение тонального ряда на рисунке справа отделило фон от среднего плана. После того как вы несколько раз успешно примените эту стратегию, она станет одним из ваших привычных инструментов.

Накопите достаточное количество отработанных приемов — и вскоре большинство решений вы будете принимать до того, как коснетесь кистью листа. Может показаться, что опытный художник пишет как бог на душу положит, однако на самом деле его творческий процесс — это цепочка решений, основанных на долгих годах вдумчивой работы.

Распространенное заблуждение о том, что сияющая акварель должна течь свободно, как река вдохновения, на деле приводит к разочарованиям и раздражению. Музыкант-виртуоз по-прежнему должен каждый день играть гаммы. Неожиданные удачи случаются, но не стоит на них рассчитывать. Пишите с размахом, но не давайте маху.

На картинах, которые восхищают меня больше всего, текучая природа акварели раскрывается в полной мере. Работая над ними, художник не контролировал каждый миллиметр, однако это решение он принял заранее. Каждый мазок был сделан сознательно и не потребовал исправлений. Вдумчивый подход придает уверенности руке, а это, в свою очередь, создает то самое ощущение легкости и простоты акварельных рисунков.

В процессе рисования приходится постоянно перебирать возможные варианты: какую кисть использовать, в каком направлении делать мазки, насколько насыщенным сделать цвет и насколько размыть края, передать ли предмет единым контуром и так далее. Список может показаться бесконечным, но в действительности он сводится к четырем основным переменным: тон, влажность, цвет и композиция. Практически любая проблема выбора касается одной из них. Четыре — это не так много. Вы можете изучить варианты, которые дает каждая переменная, по отдельности. Ваш рисунок вовсе не обязательно получится либо строгим и формальным, либо текучим и бесформенным. Художник может сознательно делать выбор и использовать основной инструментарий без потери сочности акварельных рисунков.

Проанализируем пространство на картине «Дворик Джимми» (слева). Фон — мешанина очертаний, которые

Преодолеть страх перед акварелью можно благодаря пониманию (в определенных пределах) того, что произойдет, когда кисть коснется бумаги. Чем шире пределы приемлемых для вас результатов, тем свободнее кисть.



ДЖОЗЕФИЯ ЛЕМОН. УТРЕННИЙ СВЕТ В КАМЕРПЕЕ. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

30 x 37 CM

По сравнению со средним и особенно с первым планом на заднем плане уменьшается разрыв между самым темным и самым светлым пятном (иными словами, сужается тональный ряд). Так создается иллюзия большого открытого пространства.



ТОМ ХОФФМАНН. ДВОРИК ДЖИММИ. 2007

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
38 × 51 CM

В этом городском пейзаже все четыре переменные — тон, влажность, цвет и композиция — работают на то, чтобы разграничить фон и средний план.



легко бы могли вторгнуться на средний план. Рассмотрим каждую из четырех переменных и определим, как она помогает удержать фон на заднем плане.

ТОН. Очертания на заднем плане относительно светлые по сравнению со всем, что находится перед ними: автомобилями, столбом, листьями и зданием.

ВЛАЖНОСТЬ. Края силуэтов, составляющих фон, довольно сильно размыты, они сливаются, тогда как контур предметов на среднем плане обозначен четко.

ЦВЕТ. Весь фон объединяет светло-голубая отмывка, сделанная первым слоем.

КОМПОЗИЦИЯ. Столб и темный автомобиль на среднем плане создают своего рода барьер между фоном и передним планом. Листья и фиолетовое здание перекрывают фон, не оставляя сомнений в расположении предметов.

Технические навыки, позволяющие «подчинить» акварель, описаны во многих хороших учебниках. В этой книге упор делается не на технику, а на осознание и понимание работы с материалом. Безусловно, художник должен знать, как создать нейтральную, теплую или градуированную отмывку. Однако он также должен уметь определить, когда она будет уместна, а для этого нужны иные навыки.

Вы выбираете предмет изображения и располагаетесь перед ним со всем инструментарием. Но с чего начать? Следует ли написать сначала первый план, а затем фон или наоборот? Или же стоит в первую очередь изобразить то, что больше всего привлекло вас в этой сцене? Но как тогда расставить акценты, если остальное еще не написано? Когда у вас столько возможностей, а с мольберта смотрит чистый лист довольно дорогой бумаги, возникает соблазн бросить все и пойти вздремнуть.

Художнику не следует писать наугад. Началу работы должны предшествовать несколько подготовительных шагов, которые позволят понять базовую структуру изображения и четко наметить для себя то, что должно оставаться неизменным вне зависимости от того, куда заведет вас ваша манера письма. Лишь тогда вы сможете передать желаемый образ посредством языка акварели.

Чтобы разобраться в том, что нужно изобразить обязательно, а что можно опустить, мы опираемся на логику перехода от общего к частному. Например, кирпичная стена — это в первую очередь красный прямоугольник. Имея в своем распоряжении этот базовый элемент, мы можем решать, в какой степени хотим дополнить его видимыми нам деталями (прорисовать отдельные кирпичи). Таким образом, крупные элементы, из которых складывается цельная картина, можно наметить на первом слое в виде простых, примерных силуэтов. Фактуры и детали усложняют изображение, их лучше добавить в последующих слоях.

Когда мы видим, как кто-то действует по-настоящему уверенно, будь то спортсмен на соревнованиях или художник в студии, нам кажется, что исполнение дается им легко. И действительно, если все вопросы о каждом движении были сняты заранее, приходит легкость. Сложность состоит в том, чтобы вовремя ставить эти вопросы.

Эта книга предлагает серию вопросов, которые помогут научиться следующему:

- переводить образ на язык акварели;
- распознавать то, что не следует рисовать;
- видеть слоями;
- определять тон;
- контролировать влажность;
- использовать возможности цвета;
- интуитивно намечать композицию;
- стать собственным учителем.

Привычка принимать взвешенные решения невероятно важна в любом творческом процессе. Однако она не может снять все риски при письме акварелью. В работе с текучей краской всегда будет элемент неожиданности, и это прекрасно. По мере того как развивается ваша техника и понимание процесса, вы будете все дальше выходить за рамки, позволяя краске вести себя так, как ей хочется. При этом все чаще результат будет вас радовать. Я называю это «расширением стандартов»: по мере того как художник находит общий язык с краской, определение «совершенства» становится все более гибким.

ТОМ ХОФФМАНН. МЫС УОТМОУ. 2011

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
38 × 28 CM

Летним днем, в половине четвертого пополудни игра света и тени на отвесной скале кажется физически осязаемой. Я решил отойти от скрупулезной точности и написал этот пейзаж простыми мазками, чтобы с первого взгляда можно было получить о нем представление.



H. Lam



ЛАРС ЛЕРИН. ОПЕРА. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ
127 × 138 CM

Оперный театр кисти Ларса Лерина выглядит по-настоящему грандиозным. Парадокс заключается в том, что ощущения роскоши и величия Лерин добивается, сознательно ограничивая почти все акварельные переменные: композиция симметрична, в палитре всего три цвета, большинство очертаний — четкие. Однако же в том, что касается тона, художник дает себе волю. Самые темные участки никогда не черные — они остаются полными цвета. Светлых пятен совсем немного, и весь зал кажется раззолоченной пещерой, озаренной одним слабым светильником.



~ ГЛАВА 1 ~

ПЕРЕВОДИМ НАТУРУ НА ЯЗЫК АКВАРЕЛИ

Многие начинающие художники в первую очередь задаются вопросом «что нарисовать?». Иногда на меня находит желание что-то написать, но предмет изображения еще не выбран. Тогда я могу отправиться в знакомое место, например на рыбацкий причал, где что-то наверняка меня «зацепит». Но, пока я не увижу будущий предмет изображения своими глазами, я не пойму, что хочу написать именно его.

Зачастую такие целенаправленные прогулки не менее приятны, чем то, что за ними следует: собственно процесс нанесения краски на бумагу. Поиски предмета изображения — это переход от повседневной жизни, привычного мира «содержания» к более богатому миру «чистых форм». Процесс рисования — это постоянное движение между этими двумя мирами, а готовая картина, если она удалась, — соединяющий их мостик.

Далеко не все, что мы видим, подходит для художественной реализации. Однако если я буду слишком много над этим думать, то отвергну один предмет как слишком традиционный, другой — как слишком сложный, третий — как слишком красивый или слишком уродливый и так далее. Такая избирательность вскоре приведет к отравляющей мысли, что выбирать нужно то, что будет хорошо продаваться. И если я подумал об этом — все, конец, можно собираться и ехать домой. Гораздо лучше наслаждаться прогулкой и верить в то, что хороший предмет для изображения найдется сам.

Пытаясь уловить то, что просится быть нарисованным, я становлюсь менее зашоренным и «слушаю глазами». Если я задамся целью написать картину, которая победит на выставке, то наверняка нарисую то, что мне уже хорошо удастся. Это по-своему ценный опыт, однако гораздо лучше, когда природа сама мне подсказывает, что написать в тот или иной день.

Живопись, как я понял со временем, — лучшая связь с окружающим миром. Для того чтобы суметь изящно рассказать о каком-либо месте на языке мазков и цветовых пятен, мы должны как следует его изучить. Это чувство уюта в ранее незнакомой обстановке — на мой взгляд, самое ценное в живописи. Поэтому я так легко веряю себя воле окружающего мира и надеюсь, что впоследствии кто-то захочет посмотреть на результат. Живопись — нечто большее, чем способ подзаработать, иначе я занимался бы чем-то другим.

ТОМ ХОФФМАНН. МОКРАЯ ДОРОГА. 2008

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
36 × 51 CM

В тот день мы собирались поехать на этюды. Дождь спутал наши планы, однако я уже успел переключиться с восприятия содержания на восприятие формы. В результате эта повседневная сцена оказалась достойным предметом изображения.





СОСРЕДОТОЧЬТЕСЬ НА ПРЕДМЕРЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Выбрав предмет изображения, спросите себя: «Что именно в нем меня привлекает?» Разобраться в причинах — первое, что следует сделать перед тем, как приступить к работе. Перед тем как принимать решения о том, как писать, нужно сосредоточиться на том, почему я хочу это сделать. Подумайте об этом — и тогда то, что привлекло вас изначально, гарантированно станет частью готовой работы.

Ключевые составляющие объекта для рисования могут быть как визуальными, так и эмоциональными. Например, когда я решил написать женский монастырь в Оахаке (справа), мне сразу стало ясно, что контраст света и тени, а также соседство непритязательного здания с богато украшенным — ключевые визуальные элементы сюжета. Однако меня также поразило спокойствие и достоинство, которыми веяло от пейзажа, и поэтому нужно было найти способ запечатлеть и эти нематериальные аспекты.

Мы на удивление легко забываем даже то, что бросается в глаза. Чтобы удержать в голове главное, можно произнести это вслух или записать. Акварель слишком непредсказуема для нашего мозга. Я рекомендую сопровождать эскизы заметками.

Определив освещение как ключевой элемент будущей картины, я подумал, что конвертация фотографии в черно-белую (в центре) поможет лучше понять роль тона. Хотя цвет помогает передать игру света, хорошую иллюзию создает именно тон.

На нашем изображении лишь несколько основных форм, и тонов для создания правдоподобного освещения потребуется также немного. Посмотрите на крайний правый эскиз. Тональная схема здесь упрощена до трех составляющих: белого, среднего серого и черного. Это позволяет определить, где нужна детализация и нужна ли она вообще.

Я с облегчением понял, что относительно точный тональный строй поможет мне добиться нужного эффекта на готовой картине.

Мне также стало ясно, что другой контраст — противопоставление простого и сложного — сохранится, если

не вырисовывать темное здание слишком детально или светлое — слишком схематично. Я увидел, что намеченное одной только заливкой темное здание (эскиз справа) уже имеет искомую простоту, зрителю будет достаточно лишь скользнуть по нему взглядом, не «собирая» его по частям.



Изучите формальные и эмоциональные аспекты предмета изображения

Здесь основные формальные аспекты — контраст темных и светлых фигур, гладкой стены и изысканной архитектуры арки. Также меня привлекла основательность старых монастырских построек. Эту эмоциональную составляющую трудно объяснить с точки зрения формы. Являются ли эмоции неотъемлемым элементом композиции? И как сделать так, чтобы они стали частью картины?

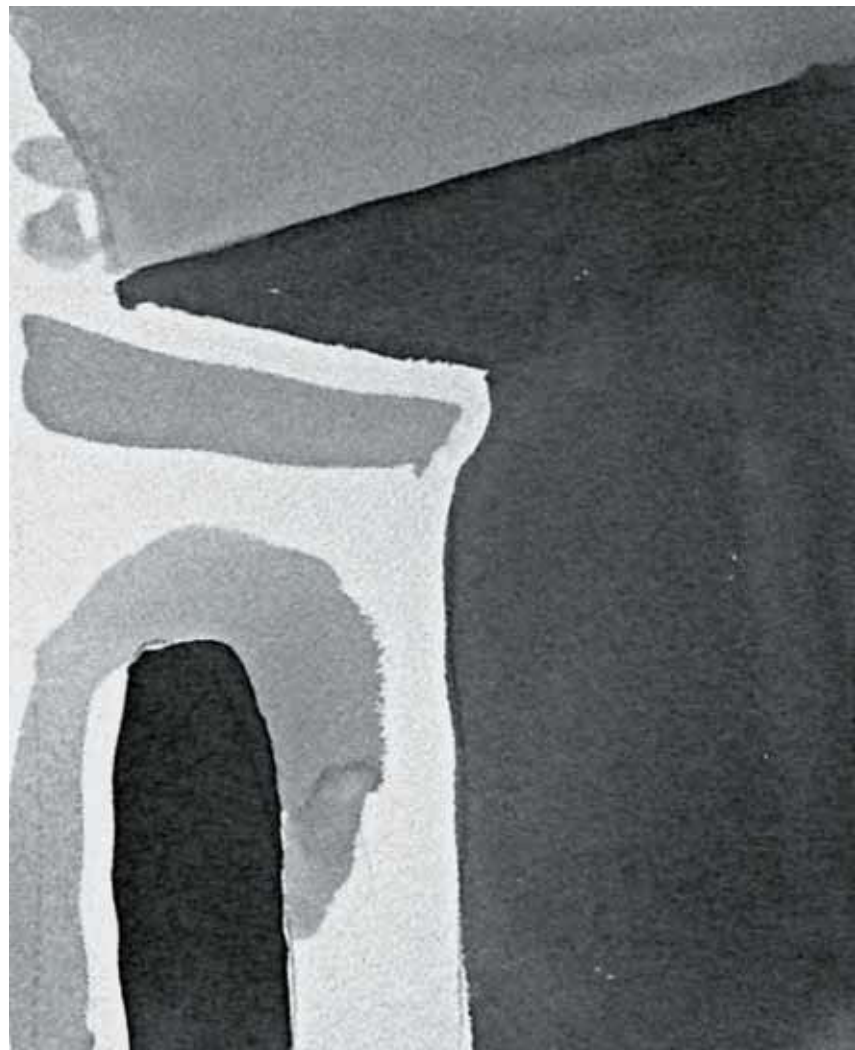
Я решил, что будет достаточно объединяющей заливки (фиолетовой) и смягчения контуров элементов внутри крупной формы. Завершенная картина представлена на с. 22.



Определите соотношение тона основных фигур

Перевод цветной фотографии в черно-белую помогает определить разницу в тоне. Небо темнее освещенного солнцем здания, но светлее остающегося в тени. А что можно сказать о тенях на освещенном здании? Что светлее них? Что темнее?

Акварель слишком непредсказуема для нашего мозга.



Разберите освещение на эскизе в трех тонах

Что думаете? Даже по этому примитивному рисунку можно сказать, что светит солнце. Я успокоился, когда понял, насколько легко оказалось передать яркий свет. Дальше я писал с уверенностью, что сумею добиться нужного освещения без необходимости корпеть над мелкими деталями на изукрашенной арке.



ТОМ ХОФФМАНН. ПРАЧЕЧНАЯ. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES

36 × 25 CM

Контраст, которого я хотел добиться, получается благодаря большой темной тени. Ее тон и более холодный цвет противопоставлены ярко освещенной арке, простота формы сохраняется за счет размытости контура. Поразмыслив, я понял, что для усиления атмосферы спокойствия следовало четче обрисовать место действия: например, показать землю, на которой стоят здания. Наверное, надо снова там побывать!

СОПОСТАВЛЯЕМ РЕЗУЛЬТАТ С ЗАМЫСЛОМ

Что должно быть реализовано на картине? Именно то, что изначально вас заинтересовало и привлекло к тому или иному объекту.

Я хотел запечатлеть глубокий контраст между светлыми и темными архитектурными элементами. В затененном здании нет ничего ярче, чем светлые пятна первого плана, точно так же в освещенной солнцем постройке нет ничего, что было бы темнее фона. В этом смысле я достиг своей цели. Но я также хотел передать контраст от соседства простой постройки с декорированной. Я мог бы более тщательно прорисовать архитектурные детали здания на первом плане, но рассказанная история уже показалась мне цельной.

Я позаботился и о нематериальном — о спокойствии и достоинстве. Мне гораздо больше нравится работать с природы, чем по фотографии, — так я вернее передам на картине свои впечатления. Кроме того, работать на свежем воздухе гораздо приятней, чем в студии.

Я вовсе не утверждаю, что написанные в студии работы в принципе не могут передать атмосферу места. То, что мы чувствуем, можно до определенной степени осмыслить и понять с точки зрения акварельных переменных. Цвет, тон, влажность и композиция, безусловно, повлияют

на настроение картины. Вы можете перебрать множество возможных вариантов, делая быстрые эскизы или зарисовки. Некоторые сочетания можно прикинуть в уме. Например, подумать о том, как вертикальное или горизонтальное расположение листа повлияет на впечатление от картины.

В целом, однако, я считаю, что особую атмосферу места невозможно передать умышленно. Ни планирование, ни анализ не помогут художнику добиться того эффекта, чтобы при взгляде на картину зрители переносились в миры, на ней изображенные. Это происходит лишь тогда, когда сам художник в процессе творчества полностью погружается в создаваемые им миры и не отвлекается ни на что иное.

Может быть, именно поэтому меня так раздражает слово «поймать» в применении к живописи. Наверняка вы слышали что-то вроде «В своей акварели художник поймал этот момент...», «Ускользящий свет навечно пойман...», «Несколькими штрихами художник поймал характер человека». Неужели мы — пираты, которые только и могут, что поймать, пытать, продать за выкуп? Мне гораздо больше импонирует мысль о живописи как о *воплощении*. Воплощение — намного более цивилизованное занятие.

ОПРЕДЕЛЯЕМ СЛОЖНЫЕ МЕСТА

Итак, подходящий предмет изображения найден, и я сделал эскиз или зарисовку. К этому моменту я примерно представляю, как буду писать дальше. Я пока не вижу полностью завершенную картину: в таком случае мне пришлось бы жестко контролировать процесс, а я, напротив, хочу дать краске возможность быть непредсказуемой.

Начало — это что-то потрясающее. Мне всегда хочется поскорее приступить к работе, однако я не всегда готов это сделать. Зачастую я еще не успел проанализировать предмет изображения с точки зрения акварели. Если на минутку задуматься и трезво оценить степень своей готовности, можно сразу понять, какие нерешенные задачи мы в пылу вдохновения оставили на потом. Мне всегда хочется начать, с головой погрузиться в работу и ни на что не отвлекаться — однако при таком подходе я рано или поздно столкнусь с чем-то, от чего ранее отмахнулся и до конца не понял. Тогда дело встанет, я переключусь на анализ и буду думать кистью — и результат такого вдумчивого рисования будет сильно отличаться от работ, написанных спонтанно. Вдохновение — ценный ресурс, и я не хочу его упустить, но я также не могу позволить ложной уверенности завести меня слишком далеко.

Главное — баланс. Художник-акварелист похож на канатоходца: он постоянно ищет равновесие: между формой и содержанием, риском и контролем, планом и импровизацией, отстраненностью и вовлеченностью. Каждым движением кисти мы проверяем состояние этого равновесия. Чтобы писать с размахом и не дать маху, я спрашиваю себя: «В чем

Художник-акварелист похож на канатоходца: он постоянно ищет равновесие: между формой и содержанием, риском и контролем, планом и импровизацией, отстраненностью и вовлеченностью. Каждым движением кисти мы проверяем состояние этого равновесия.

сложность?» Ответ становится очевидным, как только я допускаю, что мне нужна некоторая подготовка.

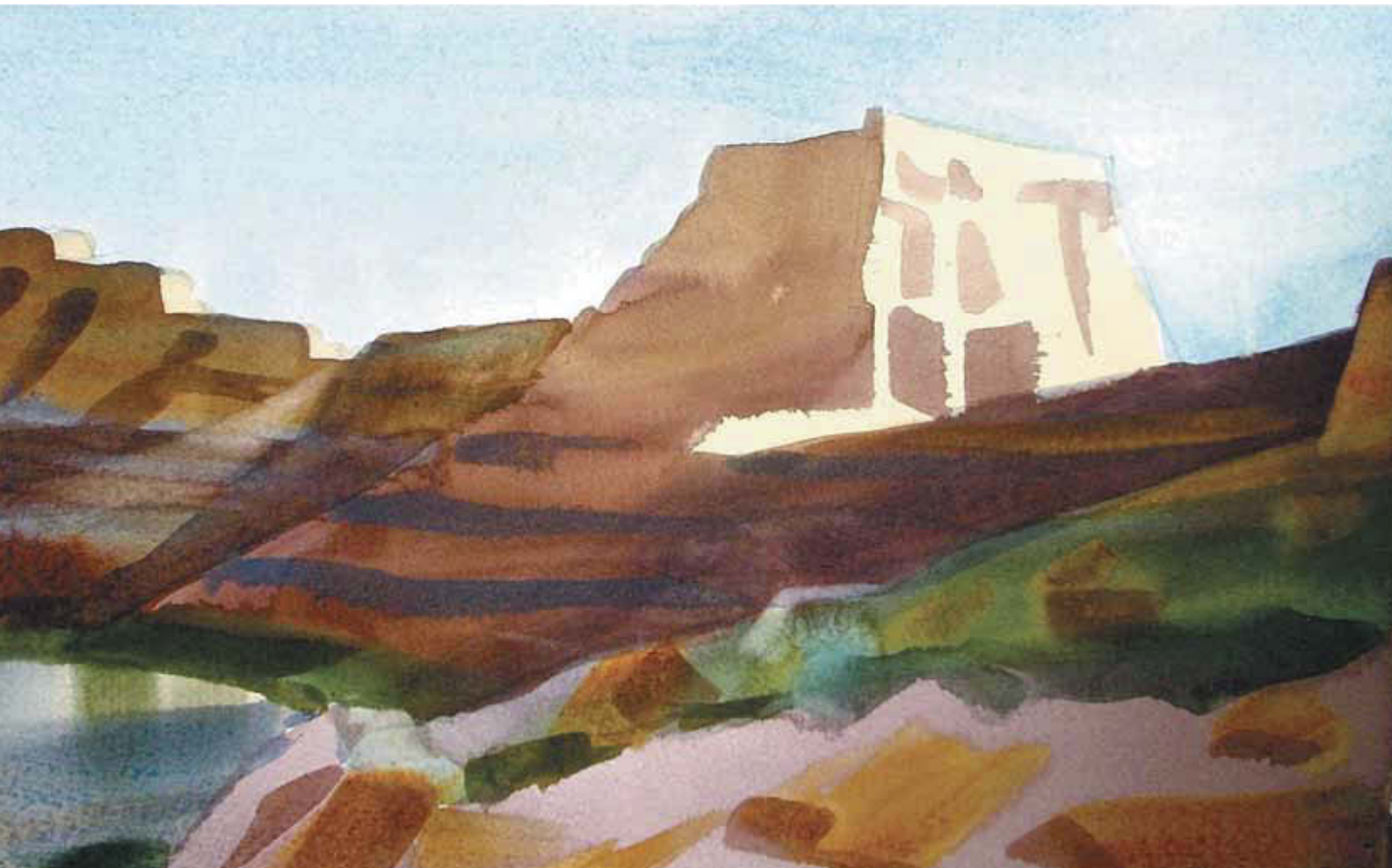
Определив сложные места, вы также поймете, какой для начала нужно сделать эскиз. Например, в пейзаже на юге Юты (слева) мое внимание привлек крутой берег над излучиной реки. Однако стоило прищуриться — и пространство сделалось плоским. Это произошло потому, что все цветочные пятна — за исключением неба и освещенного солнцем холма — оказались одного тона. К тому же из-за разных фактур было трудно понять взаимоотношение основных форм.

Поэтому я решил упростить пейзаж. В этом мне помогла серия зарисовок, на которых я обозначил все основные формы отдельными заливками.



Прежде чем начать работу, оцените предмет изображения и уделите пристальное внимание сложным местам

Я проанализировал пейзаж и понял, что для создания объема объект на первом плане нужно отделить от фигур на среднем и заднем планах. Достаточно ли осветлить первый план или нужно изменить цвет?

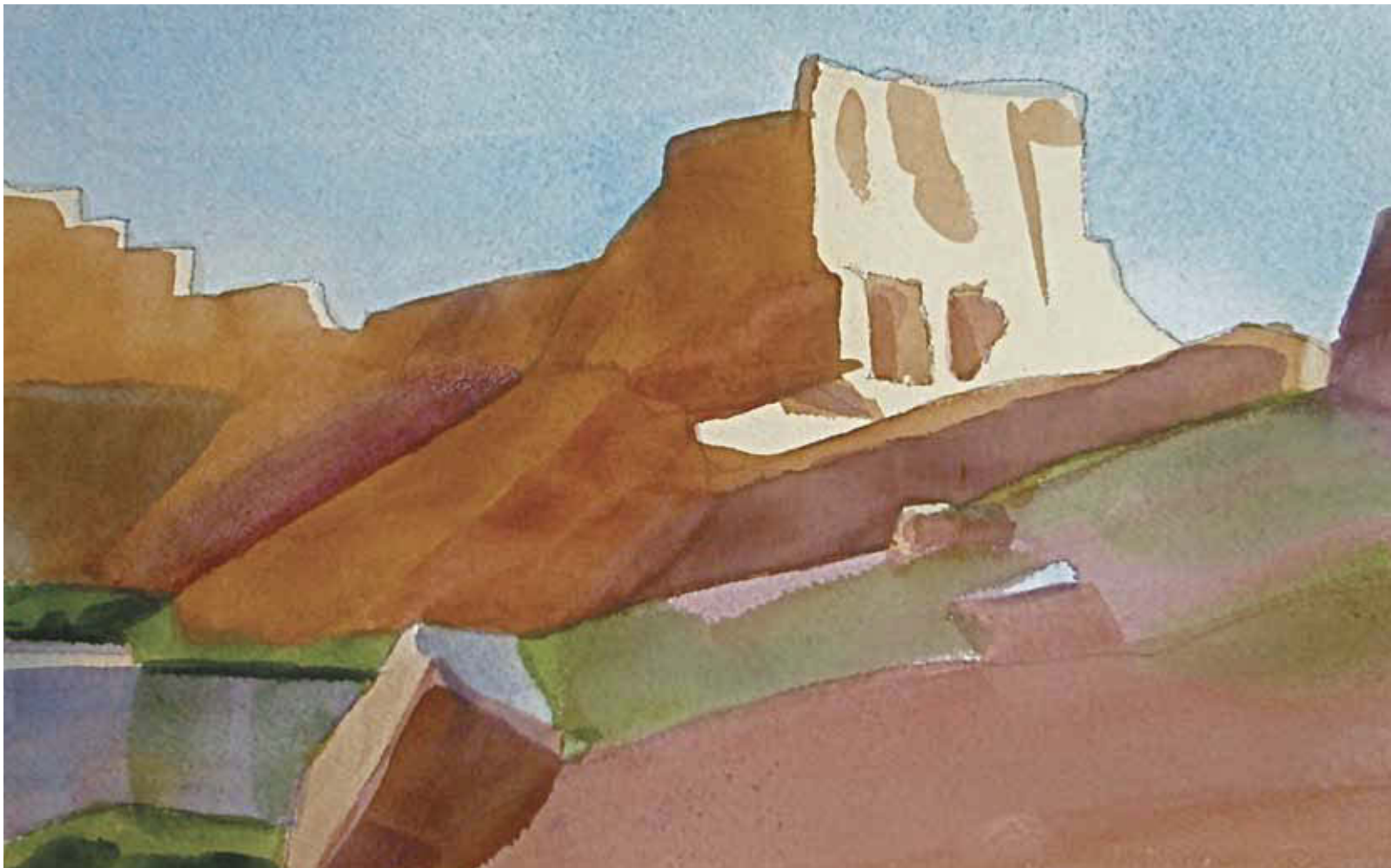


Изучите предмет изображения и найдите ответы на ваши вопросы

Без фактуры я смог понять, в каком отношении находятся основные формы. Усилив разницу в цвете между фоном и средним планом, мы создадим эффект уходящего вдаль пространства.

Первый эскиз (вверху) я планировал сделать совсем простым, но не удержался и прорисовал полоски. Каждый лист бумаги хочется сделать шедевром, но роль зарисовок немного иная. Они помогают понять, что именно должно коррелировать с действительностью в итоговой работе. А здесь то, что я хотел узнать, оказалось скрыто из-за моего желания сделать эскиз «покрасивей».

Второй набросок (справа) оказался более удачным. Его простота помогла мне вычлнить формальные элементы и понять, что нужно улучшить.



Полезно сравнить два эскиза. Посмотрите, как на них по-разному изображено ответвление центральной фигуры, идущее по наклонной к верхней части переднего плана. На первом эскизе оно было слишком довлеющим, и на втором я сделал его светлее. С точки зрения композиции оба эскиза выглядят перегруженными, и становится ясно, что больше внимания нужно уделить реке.

Перейдите к частностям

Второй эскиз читается лучше, чем первый. Я вижу, что нужно подчеркнуть границу между цветовыми пятнами на первом и среднем планах. Если там пройдет четкий контур, то можно оставить незначительную разницу в цвете и тоне между этими планами. Нужно добавить деталей на первом плане, но не так много, как на первом наброске.



ДЖОНАТАН ДЖЕНСОН. СНЕГ. МЕРИСВИЛЛ. 2008

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ
37 x 56 CM

В этой элегантной композиции небо залито очень ровно большой мокрой кистью. Дерево справа имеет сложные очертания и дает мощный темный акцент. Делать заливку *вокруг* дерева — немислимо, а провести по нему влажной кистью я бы не рискнул. Единственный способ выстроить композицию таким образом — написать дерево вторым слоем после того, как просохнет заливка неба.

КАК ПОНЯТЬ, С ЧЕГО НАЧАТЬ

Художникам-акварелистам всегда приходится просчитывать, как их действия повлияют на их возможности в будущем.

Решения, принятые на ранних этапах, могут свести на нет некоторые варианты в дальнейшей работе. Поэтому нужно сразу продумать первые шаги с точки зрения дальнейших свобод и ограничений. С самого начала просчитывайте на пару слоев вперед.

Как правило, я пишу от светлого к темному. Эта последовательность задана полупрозрачностью краски. Темное перекрывает светлое гораздо легче, чем светлое — темное. Некоторые художники предпочитают с самого начала внести темные пятна, чтобы лучше представлять, как в общей тональной схеме будет выглядеть все остальное. Это по-своему мудро, однако широкие заливки обычно предшествуют коротким темным штрихам, а я не люблю делать отмывку поверх темного пятна, которое может потечь.

Сделайте тональный эскиз для понимания темных участков: насколько они должны быть интенсивными, какие из них действительно стоит включить в композицию. На эскизе их можно прорисовать в любое время, поскольку ваша единственная цель — определиться с тем, что именно нужно перенести с натуры на бумагу. Эскиз — не картина, и ничего страшного, если темные участки потекут при нанесении следующего слоя отмывки. Наша задача — понять роль темных пятен настолько, чтобы при работе с чистовиком удерживать их в воображении до тех пор, пока лист не будет готов их принять.

Мой принцип работы — от светлого к темному, но если вы можете сделать обводку темных пятен, то включайте их тогда, когда вам удобно. Эти два противоположных подхода существуют столько же, сколько сама акварельная живопись, подтверждая главное правило: делать то, что у вас лучше получается.

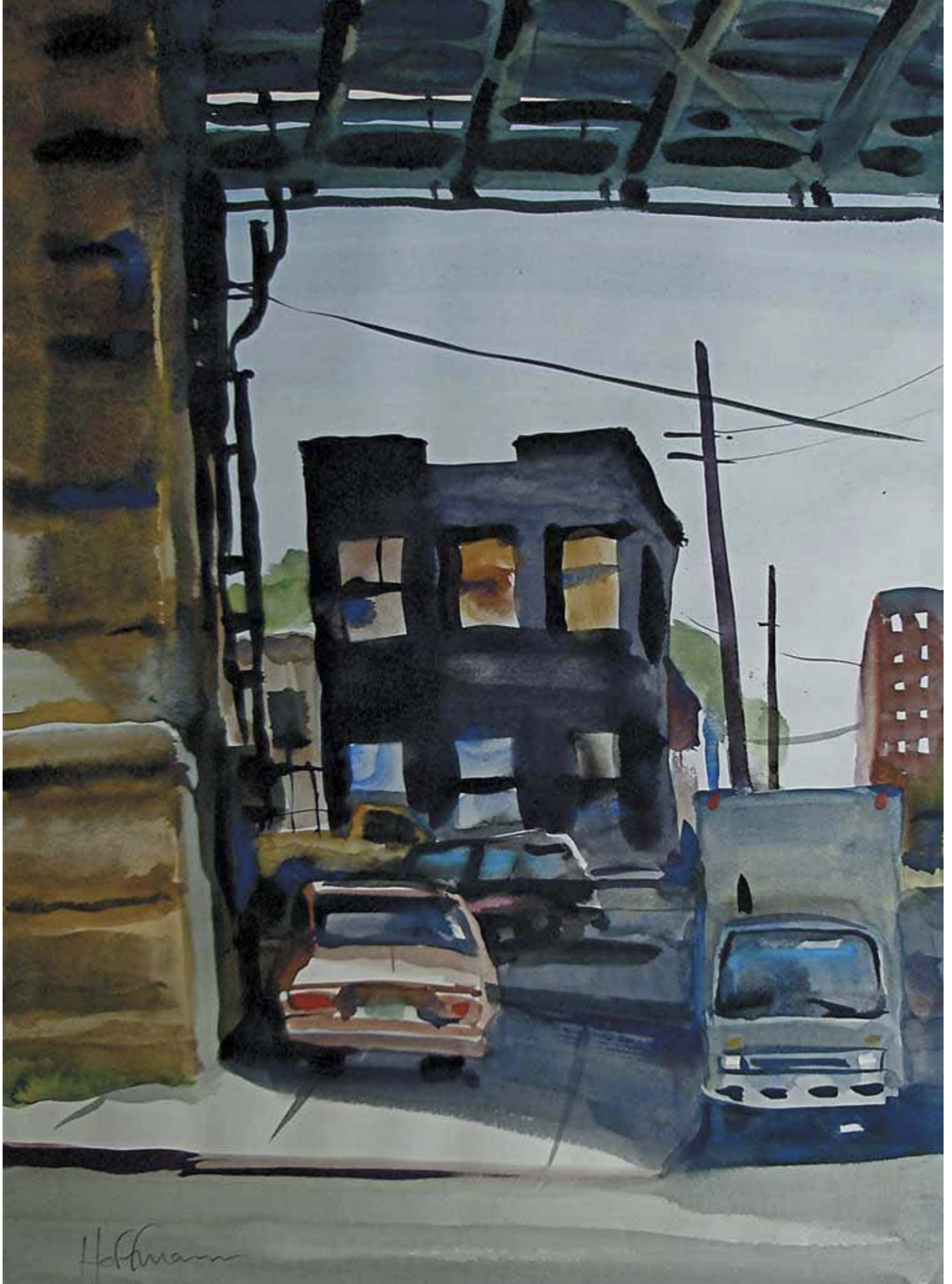
Еще один принцип, которому я следую, — идти от общего к частному. Исходя из этого, я решаю, как начать картину и когда ее закончить. При работе с акварелью двигаться от общего к частному даже важнее, чем от светлого к темному. И вот почему.

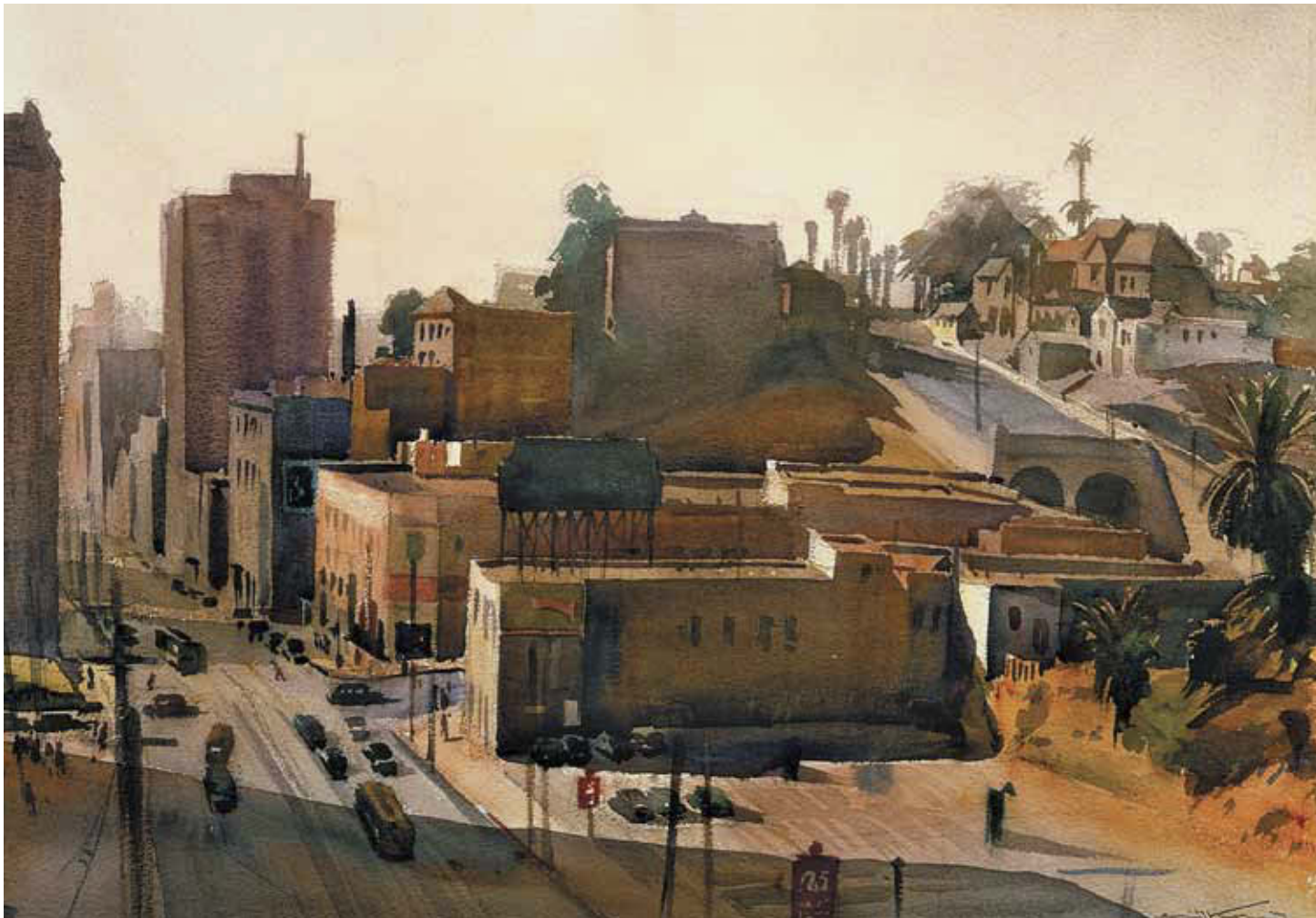
При работе с акварелью двигаться от общего к частному даже важнее, чем от светлого к темному.

Кирпичная стена — это, грубо говоря, большой красный прямоугольник. Это общая визуальная информация о стене. Если вдаваться в подробности, мы можем заметить, что стена состоит из отдельных красных прямоугольников. Степень включения этой конкретной информации в итоговую работу зависит от вашего стиля рисования и от того, какую роль эта стена играет на картине. Может быть, большой красный прямоугольник — это все, что вам нужно. Может быть, вы обозначите фактуру отдельных кирпичей, не показывая каждый из них по отдельности. Один художник может просто наметить несколько кирпичей, другой не успокоится, пока не прорисует каждый. Вне зависимости от того, насколько детально будет прорисована стена, приступая к работе, следует понять это в самых общих чертах. Если вначале давать общие очертания предмета, затем вы сможете постепенно наращивать детали и вовремя остановиться, чтобы не перегрузить изображение.

На следующих страницах собраны примеры отрисовки кирпичных стен с разной степенью детализации.

На каждом из этих урбанистических пейзажей художник вначале залил кирпичные постройки одним цветом, а затем добавил столько фактуры, сколько счел нужным. Разные стили и разные цели привели к тому, что художники остановились на разных стадиях детализации. Однако ни один не изобразил столько кирпичей, сколько их было в действительности. Почему?





Слева:

ТОМ ХОФФМАНН. ПОД МОСТОМ. 1990

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ RIVES ВFK

71 × 51 CM

Красному зданию справа на заднем плане дана самая простая трактовка из всех возможных. Оно кажется одним гигантским кирпичом с окнами. Это строение не должно привлекать внимание, а если бы каждый кирпичик был прорисован, именно так бы и получилось.

Сверху:

ЭМИЛЬ КОСА-МЛ. МУР-ХИЛЛ, ЛОС-АНДЖЕЛЕС. 1940

АКВАРЕЛЬ НА КРУПНОЗЕРНИСТОЙ БУМАГЕ

57 × 76 CM

(ПУБЛИКУЕТСЯ С РАЗРЕШЕНИЯ CALIFORNIAWATERCOLOR.COM)

В художественном пространстве этого городского пейзажа все здания находятся достаточно далеко от зрителя, и мы не ожидаем увидеть большое количество деталей. У художника не было причин как-либо выделять одно здание, поэтому отдельные кирпичи в стенах даже не намечены. Однако обратите внимание на высотное строение слева. Зернистость отмычки дает характерную фактуру, по которой можно догадаться о том, что здание сложено из кирпича.



ГАРОЛЬД ГРЕЦНЕР. ЧАЙНА-ТАУН. НА УГЛУ. 1950-Е

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

46 × 61 CM

(ПУБЛИКУЕТСЯ С РАЗРЕШЕНИЯ CALIFORNIAWATERAOLOR.COM)

Гарольд Грецнер решил не вырисовывать отдельные кирпичи. Он поступил иначе. Работая с сухой крупнозернистой бумагой, он провел влажной кистью по направлению волокон, давая лишь намек на фактуру и приглашая зрителя домыслить остальное. Добавлением второго слоя Грецнер достигает той же проработки фактуры, что и Коса с помощью зернистой отмывки.



ХАРДИ ГРАМАТКИ. ВИД С КРЫШИ. НЬЮ-ЙОРК, 1937

АКВАРЕЛЬ НА КРУПНОЗЕРНИСТОЙ БУМАГЕ

36 × 53 СМ

(ПУБЛИКУЕТСЯ С РАЗРЕШЕНИЯ CALIFORNIAWATERAOLOR.COM)

Харди Граматки заходит еще дальше. Написанные вторым слоем крошечные прямоугольники можно трактовать только одним способом. Кирпич есть кирпич, и, если вы показали десяток, становится ясно, что кирпичная вся стена.



**ДЖОРДЖ ПОСТ. КАНАТНАЯ ПЕРЕПРАВА.
ВРЕМЯ СОЗДАНИЯ НЕИЗВЕСТНО**

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

37 × 44 CM

(ПУБЛИКУЕТСЯ С РАЗРЕШЕНИЯ CALIFORNIAWATERAOLOR.COM)

Джордж Пост показывает фактуру графически. Отдельные кирпичики прорисованы только на затененной стороне его «синеглазого» здания, однако наряду с самой тенью они указывают на смену плана.



**ОГДЕН ПЛЕЙССНЕР. СТАРАЯ МЕЛЬНИЦА.
ВИНЧЕНДОН, МАССАЧУСЕТС. ОК. 1960**

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

41 × 66 СМ

(ПУБЛИКУЕТСЯ С РАЗРЕШЕНИЯ ГАЛЕРЕИ АДЕЛЬСОНА, НЬЮ-ЙОРК)

После долгих поисков я нашел пример тщательно прорисованной, но не перегруженной деталями кирпичной стены у художника Огдена Плейсснера. Он прекрасно чувствует, какая степень детализации подходит для той или иной поверхности. В освещенной солнцем стене низкой постройки всего одно окно, а значит, достаточно места для проработки отдельных кирпичиков. Освещенная же стена высокого здания вся прорезана окнами и уже покрыта тенями и пятнами, поэтому там кирпичная фактура была бы лишней.

КАК ПОНЯТЬ, КОГДА ОСТАНОВИТЬСЯ

Всегда нужно уметь вовремя остановиться, чтобы картина не вышла слишком перегруженной. Информации гораздо больше, чем может уместиться на одном изображении. Даже если бы у меня хватило терпения прорисовать каждый кирпичик, а также отбрасываемую им тень, а еще цементный раствор, — я все равно не стал бы этого делать. Да, многие пытаются, но результат редко радует глаз. Я сам всегда стараюсь отследить момент, когда уже дал зрителю ровно столько информации, сколько нужно: не слишком много и не слишком мало. Поэтому где-то на задворках сознания я постоянно спрашиваю себя: «Может, хватит?»

Картина — диалог между художником и зрителем, причем у каждого своя роль. Если говорить будет лишь один, второму станет скучно. Беседа приносит удовольствие лишь тогда, когда участники относятся друг к другу с интересом и находят взаимопонимание. Верно подобрать слово — значит, сделать отсылку к идеям и переживаниям, которые близки обоим, тогда как попытка описать все сразу подразумевает, что вашему собеседнику нечего добавить. Картины, автор которых стремился донести слишком многое, кажутся оскорбительными, словно их единственная цель — вызвать восхищение и заставить сказать: «Вот это да!»

Чтобы понять, достаточно ли информации перенесено на лист, нужно учитывать еще одну вещь. Очень легко увлечься изображением деталей и позабыть о природе самой краски. Прозрачность и текучесть акварели — именно то, что нас так в ней привлекает. Для меня чрезвычайно важно дать краске достаточно места, чтобы она проявила свою природу. Жертвовать естественной красотой краски ради точности или проработанности изображения — крайне невыгодное решение.

Если слишком увлечься проработкой мелких деталей, возникает необходимость контролировать движение краски. Кто пишет таким образом, сидит сгорбившись, держит кисть за самый ободок и двигает лишь последними фалангами пальцев. Этот явно не тот художник, чьи картины мне нравятся!

Чем придирчивей я отношусь к тому, что получается на бумаге, тем чаще мне кажется, что получилось неправильно. Исправлять акварель — всегда сомнительное упражнение. Некоторые художники набили на этом руку, но я предпочитаю развивать навыки, которые позволили бы избежать ошибок, а значит, и необходимости в правках. Это означает, что нужно вернуть свободу самой краске настолько, насколько это возможно. Заранее определив допустимые пределы мазков, я могу коснуться листа кистью и оставить все так, как вышло. Именно так поступил Морис Логан с лежащими бревнами на картине справа.

Если нам нравится какая-то картина, обычно мы полагаем, что автор изначально задумал все именно так, как получилось. Но чаще художнику нужно лишь примерно догадываться о поведении краски — и этого достаточно, если он заранее принял все важные решения.

В моем представлении на идеальной картине ничего не упущено и нет ни одного лишнего мазка. Если заметно, что в какой-то момент художник боролся с краской, — значит, что-то пошло не так. Напротив, смелые мазки убеждают нас в том, что краска легла так, как было задумано. О том, насколько точно изображение передает изначальную сцену, знает только художник, однако любому внимательному взгляду акварель выдаст признаки его неуверенности.

В этой книге представлены акварельные работы со всего мира, написанные в разное время в течение трех веков. Их общий знаменатель — уважение к краске и уверенность при работе с ней.



МОРИС ЛОГАН. КУРЯТНИК. 1930

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ

51 × 66 CM

(ПУБЛИКУЕТСЯ С РАЗРЕШЕНИЯ CALIFORNIAWATERAOLOR.COM)

В этом незатейливом сюжете художник Морис Логан, скорее всего, стремился к ощущению спонтанности, как если бы краска сама легла как нужно. Например, он понимал, что бревна справа нужно показать горизонтальными мазками и что они должны быть наполовину освещенными. Ту же самую задачу можно было бы выполнить и другими мазками, но то, что сделал Логан, «в достаточной степени совершенно».



ТОМ ХОФФМАНН. ИЗЛУЧИНА. 2011

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
38 x 56 CM

На этой картине основные силуэты переданы крупными отмывками. Обратите внимание, как четкая граница между двумя зелеными кустами слева и тени позади них определяют положение предметов в пространстве. Это важная задача, однако я наметил и границу, и тени лишь тогда, когда приближался к завершению работы. До того как я нанес слой с тенями, холмы за кустами были такими же светлыми, как холмы справа.

У КАЖДОГО МАЗКА ДОЛЖНА БЫТЬ ЦЕЛЬ

Иногда картина получается перегруженной, потому что мы слишком увлекаемся процессом нанесения краски на бумагу. Я часто вижу, как ученики берут кистью по одному и тому же месту, как будто в ожидании вдохновения. Нам всегда хочется добавить на картину что-то еще. В конце концов, мы собрались заниматься живописью, поэтому нам нравится водить кистью по бумаге... до тех пор пока мы не понимаем, что снова перестарались. Именно поэтому важно спросить себя: «Обдуманно ли я делаю вот эти мазки?»

На определенных этапах создания картины можно в свое удовольствие поводить кистью по бумаге, однако затем наступает момент, когда следует отстраниться и работать медленней.

В силу двух принципов перехода — от общего к частному и от светлого к темному — первый слой, как правило, — это самые большие формы, намеченные светлой заливкой. Здесь можно дать себе волю, так как последующие слои средних тонов и темных пятен почти полностью закроют этот первый слой. Однако, когда подключаются средние тона и, в особенности, когда начинаются работа над отдельными темными мазками, требуется совершенно иное внимание к кисти.

Когда я наносил первый слой картины слева, было не так важно, чтобы светлые заливки не выходили за края обозначенных ими форм. Я нанес их довольно приблизительно, зная, что второй и третий слои — тени, кусты и камни — будут достаточно темными, чтобы скрыть то, что выходит за контур. Посмотрите на четкую границу между передним и задним планами, и вы увидите, что один всегда темнее другого.

КАК ПОНЯТЬ, ЧТО УДАЛОСЬ, А ЧТО НЕТ

По мере того как вы переходите от общего к частному, все важнее становится посмотреть на собственную картину со стороны, как если бы вы наблюдали за работой другого художника. Я называю это «отвлеченной вовлеченностью». Спрашивайте у себя: «Ну как, хорошо?» Если бы вы на самом деле стояли у кого-то за плечом, то поняли бы, когда пора сказать: «Стоп! Сейчас — хорошо».

Хитрость в том, чтобы отстраниться и суметь оценить, хорошо ли смотрится ваша работа вне зависимости от того, насколько это совпадает с изначальной задумкой. Почаще спрашивайте себя, насколько хорошо выглядит уже сделанное, чтобы не перестараться и не перегружать картину.

Если вам не понравился результат, не бросайтесь сразу же вносить исправления. Попробуйте обойтись минимальными изменениями. Например, если на заднем плане слишком выделяется один холм, постарайтесь перекрасить его одной простой заливкой. Это гораздо лучше, чем скабливать его целиком. Если вас что-то не устраивает на вашей картине, спросите себя, может ли этот недостаток хотя бы теоретически стать достоинством. В конечном счете ничего не трогать — это и значит обойтись малой кровью. Не стоит слепо следовать текущему плану и по десять раз перекрашивать один и тот же участок с целью исправить его. Я в таких случаях обычно откладываю картину на денек и затем смотрю на нее свежим взглядом.

Резюмируя сказанное: будьте гибкими и не загоняйте себя в угол. Прозрачность краски удерживает нас от преждевременной конкретики. В этом и заключается логика движения от светлого к темному и от общего к частному.

Избегая до поры до времени мазков, которые трудно будет аккуратно исправить, мы сохраняем максимально широкий круг возможностей.

Мазки можно классифицировать по их влиянию на картину. Заливки менее конкретны, чем отдельные мазки. Размытые границы несут меньше специфики, чем четкие. Светлое закрасить проще, чем темное. Цвета, которые уже присутствуют на листе, будут выделяться меньше, чем те, которые вы используете впервые. Новый мазок можно добавить когда угодно, однако убрать уже сделанный невозможно.

МЫСЛИМ В КАТЕГОРИЯХ ФОРМ

Самое лучшее решение — как можно дольше избегать преждевременной конкретики. Как этого достичь? Для меня это вопрос того, в каких категориях я мыслю о предмете изображения. В процессе работы над картиной я могу описать предмет изображения как с точки зрения сюжета, так и с точки зрения форм.

К примеру, описание сюжета представленной здесь фотографии будет таким: улица в Мехико, вторая половина дня. Одна сторона улицы освещена, другая уже в тени. Одна женщина переходит дорогу, неся пакеты с покупками, другая стоит на тротуаре. На среднем плане — несколько автомобилей, движущихся и припаркованных. Над домами видна крона высокого дерева. На фоне ярко-голубого неба четко вырисовывается силуэт далекой горы.

Вот как мы опишем ту же картину на языке чистых форм: правая четверть и нижняя треть изображения — нейтральные холодные прямоугольники. Треугольник теплых, очень светлых и почти геометрически правильных форм начинается от центра и расширяется влево. Весь этот треугольник размечен темными вертикалями. Над ним полукруг насыщенного темно-зеленого цвета выделяется на синем фоне среднего тона. Этот фон занимает верхнюю левую четверть листа. Там, где сходятся стороны треугольника и темные полосы, находится основание фигуры серо-фиолетового цвета в средних тонах, которая идет вверх на треть голубого пространства.

То, в каких категориях я думаю о предмете или пейзаже, может иметь огромное значение для того, как именно я подойду к его изображению. На первых этапах работы я намечаю основную структуру рисунка, не погружаясь в детали. Прежде всего на картине должны быть упорядочены основные формы. На этом этапе гораздо важнее четко выделить темные и светлые пятна, чем передать детали сюжета. Без этого фундамента я не могу решать, сколько информации включить в картину. Очень просто увлечься передачей пропорции женщины на первом плане, забыв о том, что вся ее фигурка — часть большой тени. Именно поэтому важен вопрос: «Как долго я смогу оставаться в абстракции?»

Фотографии изменяют наше восприятие. Если бы я рисовал с натуры, то, конечно, заметил бы этих двух женщин, но не стал пристально их рассматривать. На картине я стремлюсь воссоздать свои впечатления от этой городской сцены. Эффект же фотографий иной. Возможно, я решу, что у меня получится хорошая картина, если я в точности воссоздам фотографию (особенно если я уже думаю о людях, зданиях, машинах и деревьях как об основных ее составляющих). Однако когда я мыслю в категориях больших абстрактных форм, нет никаких людей, тротуаров и пакетов — только чуть более светлые и более темные мазки внутри самой крупной тени. При таком подходе я могу распределить их роли по собственному усмотрению.

На следующей странице вы увидите картину, написанную с того же ракурса. Отдельные элементы (люди, здания, машины и деревья) намечены в самых общих чертах и были бы трудно опознаваемы в отрыве от контекста, но все вместе складывается в довольно реалистическое художественное воплощение. Сюжетный подход заставил бы нас дополнить каждую часть картины. Как и многие другие художники-реалисты, я временами подвержен влиянию этого «надо»: надо описать каждого участника сцены. Я тоже мог бы застрять на прорисовке поз, жестов, причесок и так далее, пока люди на картине не перетянули бы на себя все внимание — а этого я не хотел.





Слева:

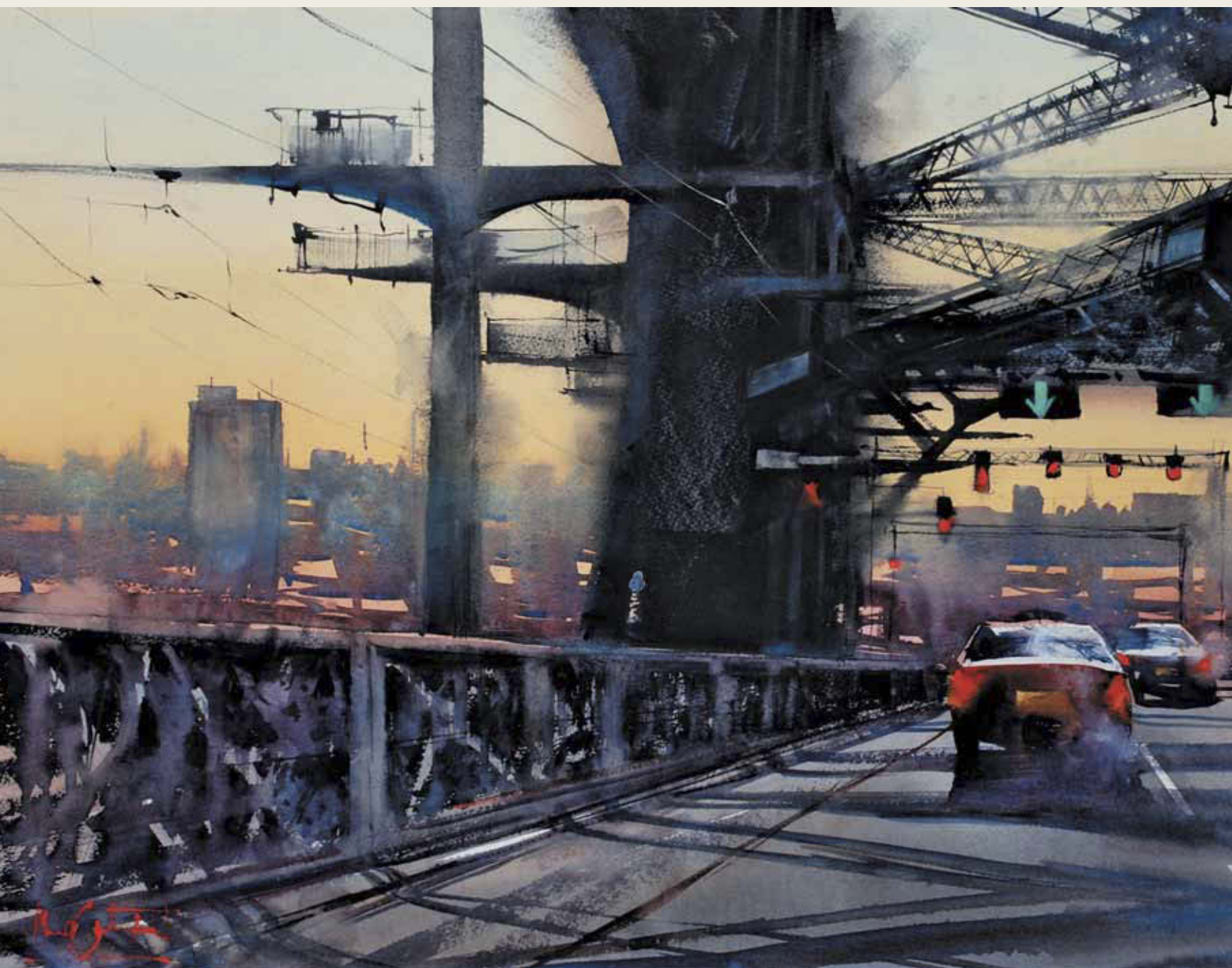
Растительность на фотографии слева можно описать как «высокое дерево, виднеющееся над крышами домов» или же «полукруг насыщенного темно-зеленого на голубом фоне в средних тонах», в зависимости от того, думаем ли мы о ней в категории сюжета или в категории форм.

Сверху:

**ТОМ ХОФФМАНН. УЛИЦА ТИНОКО-И-ПАЛАСЬОС.
2010**

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ
28 × 38 СМ

Прорисованность фигур на первом плане сообразна их важности в общей композиции. Размышляя абстрактно, я смог остановиться, как только понял, что для моих целей они проработаны достаточно.



АЛЬВАРО КАСТАНЬЕТ. ХАРБОР-БРИДЖ, СИДНЕЙ. 2008

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

66 × 102 CM

На первый взгляд, художественная трактовка этого повседневного сюжета предельно реалистична. Однако, если посмотреть на отдельные формы, станет ясно, что Альваро Кастаньет не бездумно скопировал фотографию. Напротив, он выбрал самые яркие, самые значимые элементы в каждой части, а все остальные исключил. Художник, научившийся разделять то, что следует и что не следует изображать, смело воплощает любые свои идеи.



~ ГЛАВА 2 ~

ЧТО МОЖНО ОПУСТИТЬ

Представьте себе весы, на одной чаше которых написано «слишком мало», на другой — «слишком много». С их помощью мы будем измерять объем информации на картине. Если выложить на эти воображаемые весы ваши неудачные работы, какая чаша опустится быстрее? Подозреваю, что «слишком много». Если так и есть — добро пожаловать в клуб. Если нет — что ж, снимаю перед вами шляпу. К акварели гораздо проще что-то добавить, чем что-то убрать.

Почему многие художники склонны перегружать картины информацией? Мои ученики снова и снова говорят: «Я хотел(а), чтобы все было просто, а получилось избыточно». Наверное, виноват наш внутренний голос, который все время просит что-нибудь добавить. Даже если вы уверены, что собираетесь дать минималистическую трактовку и наметить предмет изображения лишь несколькими яркими мазками, вы все равно не защищены от избыточности.

На первых этапах работы с новым предметом изображения мы склонны трактовать «не устраивает» как «не хватает». Это распространенное заблуждение. Еще не определив для себя основную структуру изображения, мы всматриваемся в фотографию или в реальный предмет, пытаюсь понять, что мы упустили. И, конечно, что-то всегда находится. А когда добавление этого «чего-то» не исправляет ситуацию, мы находим еще какое-нибудь «упущение» и продолжаем насыщать картину информацией, тогда как в действительности проблема может заключаться как раз в том, что лист уже перегружен.

Пишем ли мы пейзаж или натюрморт, работаем ли по фотографии — объем зрительной информации огромен. Именно поэтому так важно перед началом работы спросить себя: «Как можно упростить материал?»

Глаз человека различает малейшие нюансы тона и цвета, и это, безусловно, великий дар, однако любоваться природой и писать пейзаж — абсолютно разные занятия. Мы не обязаны уместить на картине все мелочи. Как ни забавно, задача художника-реалиста — отсесть большую часть того, что различает глаз.

Какую-то часть информации нужно передать обязательно, но остальная часть опциональна. Чтобы отделить одно от другого, нужно научиться дистанцироваться от того, что вы видите. Мой первый порыв как художника — запечатлеть все. Как будто передать все в точности — мой долг, и я обязан перенести на бумагу ту же самую информацию, которая поступает через органы зрения. Однако картины,

Какую-то часть информации нужно передать обязательно, но остальная часть опциональна. Чтобы отделить одно от другого, нужно научиться дистанцироваться от того, что вы видите.

которые получаются при таком подходе, почти никогда меня не радуют.

Как же научиться писать, не перегружая картину информацией? Поскольку на наших весах большинство акварелистов склоняются к чаше «слишком много», было бы логично исследовать второй вариант — «слишком мало». Однако неизведанная территория пугает нас, нам кажется, что «слишком мало» писать нельзя, а раз «нельзя» — то мы нарушаем запрет.

Как с этим бороться? Нарисуйте что-нибудь, что не задумывается как картина. К наброску, который мы явно не собираемся сделать чем-то большим, уже не применимы наши внутренние ограничения. В качестве упражнения попробуйте написать намеренно упрощенную интерпретацию задуманного сюжета. Такой подход мне кажется довольно эффективным. Вы получите «пропуск» на запретную территорию, а в ходе выполнения упражнения много узнаете о том, какие элементы сюжета обязательны.



Что из того, что вы видите на этом снимке рынка Хуарес в Оахаке, вы передали бы на картине? Как правило, достаточно той информации, которая поступает к нам при первом взгляде на предмет изображения. Если вы поймали себя на том, что нагибаетесь и пытаетесь рассмотреть, что именно здесь разложено, — скорее всего, эти подробности будут лишними.



БИЛЛ ТЕЙТСВОРТ. ЭСКИЗ К КАРТИНЕ

«ВИД С МОСТА». 2010

ВОДОСТОЙКИЙ МАРКЕР НА БУМАГЕ ДЛЯ ЭСКИЗОВ

13 × 20 CM

По этому предварительному наброску, в котором не более пяти тонов, хорошо видно, как мало конкретики нужно для того, чтобы передать на бумаге выбранный сюжет.

ОПРЕДЕЛЯЕМ ОСНОВНЫЕ ФОРМЫ

Вы наверняка знаете о совете начинать работу над новой картиной с быстрого наброска или небольшого эскиза. Делается это для того, чтобы свести сюжет к разумному количеству мазков и размывок. Насколько мне известно, все компетентные преподаватели рекомендуют найти костяк изображения.

Предварительные наброски в разных техниках помогают упростить выбранный сюжет. В этой главе предлагается три упражнения: гризайль в пяти тонах, двухслойный геометрический эскиз и трехслойный мини-набросок. Для каждого из них первый этап работы — определение основных форм.

Основными формами я называю те, которые следует отделить друг от друга для создания иллюзии объема. Чтобы решить, насколько важную роль играет в композиции та или иная форма, спросите себя, что будет, если объединить ее с соседней? Можно ли в таком случае понять, что где находится?

Например, на фотографии справа будет лучше — даже предпочтительнее — воспринимать камни как единую форму. Груда камней должна быть отделена от рабочих и от стены, но отдельные глыбы вычленять не обязательно.

Делайте предварительные эскизы на небольших листах бумаги, 20 × 25 см, чтобы не воспринимать их как полноценные рисунки. Их назначение — помочь вам увидеть, что именно можно исключить из окончательного варианта картины. Если вы поймете, что чего-то не хватает или что-то можно было сделать иначе, не исправляйте набросок. Лучше прямо на нем запишите свои наблюдения. Выражение мыслей помогает их запомнить. В любом случае законченный эскиз поможет решить, насколько значительные изменения нужно внести в композицию. Может случиться, что там, где, на ваш взгляд, было мало деталей, их оказалось как раз достаточно.



Груда камней на этой фотографии кажется сложным предметом изображения. Но если вы спросите себя, *нужно ли их разделять*, то значительно упростите себе жизнь.

ГРИЗАЙЛЬ В ПЯТИ ТОНАХ

Тональный эскиз — идеальное упражнение для того, чтобы понять тему, с которой вам предстоит работать. Определение отношений светотени между крупными формами композиции — необходимый шаг для создания цельной картины. Эскиз в пяти тонах (белый, светлый серый, средний серый, темный серый, черный) выполняется довольно быстро, путем изображения крупных форм. Это также отличный способ развития навыка видеть слоями.

Такое упражнение поможет ответить на вопрос: «Какую роль тон играет во взаимосвязи крупных форм?» Для начала выберите цвет (только один), причем он должен быть чистым и достаточно темным, чтобы исполнять роль черного. Поскольку задание нацелено именно на работу с тоном, не стоит вводить лишние переменные: не смешивайте краску (чтобы не отслеживать цвет) и наносите ее на сухую бумагу (чтобы не просчитывать влажность).

Лучший способ понять, нужна ли какая-то деталь, — опустить ее.

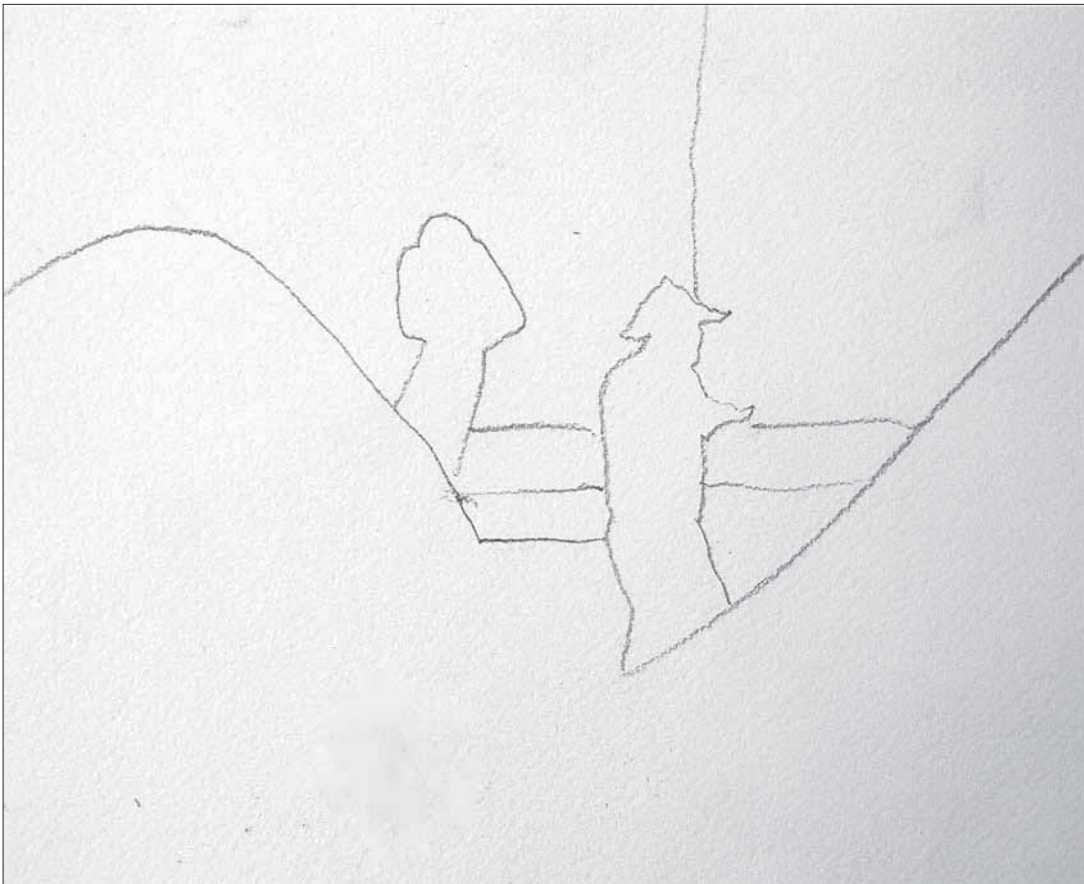
Если вы начали беспокоиться о четкости границ, фактуре или любых других мелочах, вспомните, что это не картина, а упрощенный набросок. Дверь важна, но дверная ручка — наверняка нет. Мне случалось видеть тональные эскизы, которые на самом деле были тщательно выполненными монохромными картинами. Они по-своему красивы, но наметить основные элементы композиции не помогают. Лучший способ понять, нужна ли какая-то деталь, — опустить ее.

Пока сохнет каждый слой, постарайтесь оценить, насколько полной выходит иллюзия света и пространства, а также иллюзия материальности того, что вы пишете.



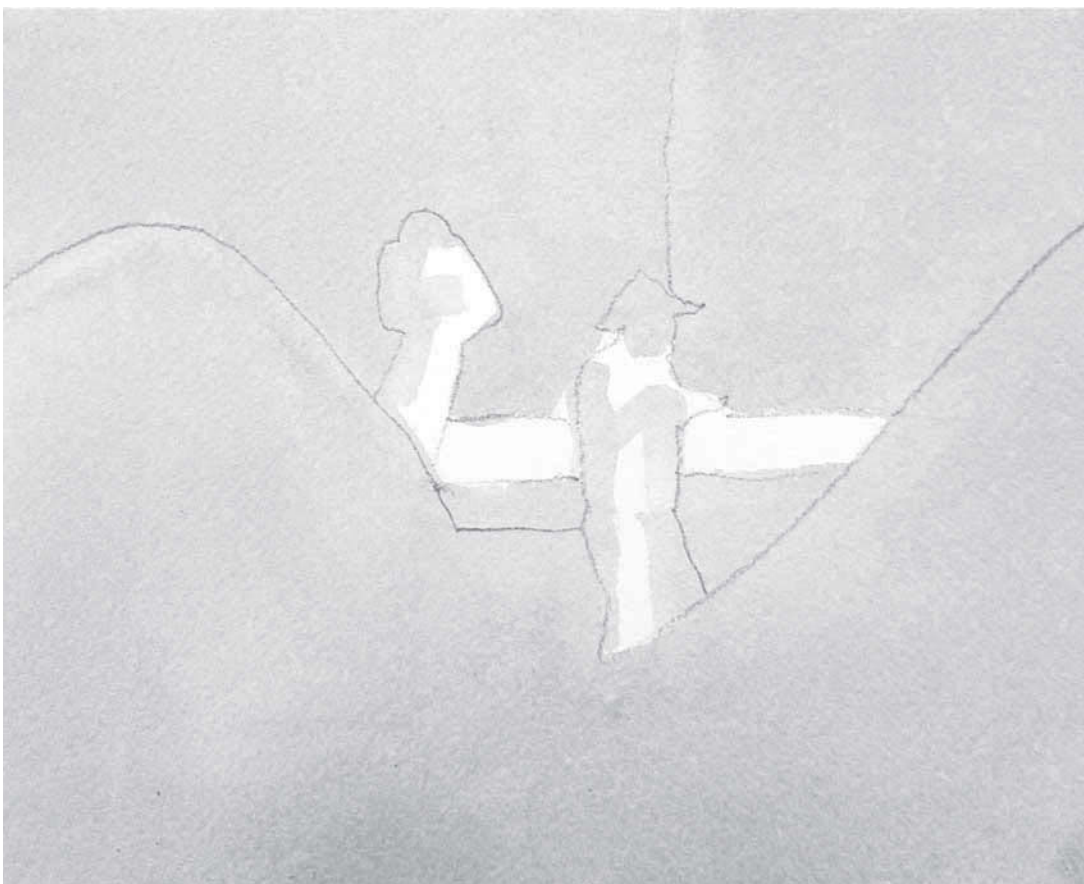
Проанализируйте предмет изображения

Для этой картины свет очень важен. Сосредоточьтесь только на тоне, чтобы понять, какую роль он играет в создании иллюзии света и тени.



**Определите основные формы
картины**

Постарайтесь выделить основные формы, но не больше десяти. Можно обозначить их контурами. Сейчас ваша задача — не конкретизировать их, а только определить их положение.



**Нанося самый светлый тон, оставьте
белые участки**

Закрасьте весь лист светлым серым, избегая тех участков, что должны оставаться белыми. Есть ли иллюзия света на эскизе? А иллюзия объема? Как насчет материальности?

Добавьте средний серый

Если вы не можете решить, светлого или среднего тона должна быть та или иная форма, выберите тон произвольно. Когда вы закончите набросок, будет ясно, правильно ли вы поступили. Если вы поддадитесь искушению немного приукрасить эскиз (как сделал я, добавив пятна тени на кучах земли), делайте это по минимуму. Еще раз проверьте убедительность иллюзий света, объема, материальности.



Добавьте темный серый

Когда второй слой просохнет, наложите темный серый, избегая средних серых, светлых серых и белых участков. Теперь на фоновой фигуре есть темный слой, а на участке стены позади нее — нет. Обратите внимание, как эффективно этот прием разделил их в сравнении с предыдущим этапом.





Положите самый темный тон

Даже по такому упрощенному эскизу становится понятно, насколько важна роль темных тонов в создании иллюзии света, объема и материальности изображения.

ОЦЕНИВАЕМ УПРОЩЕННЫЙ ЭСКИЗ

Закончив гризайль, сравните его с исходным изображением или с натурой, чтобы понять, что именно нужно будет сделать по-другому. Увлечшись минимализмом, впоследствии мы можем начать добавлять детали. Спросите себя: «Где требуются значительные изменения, а где — небольшие?» Не пропускайте этот этап. набросок — лишь примерное подобие будущей картины. Извлекайте из подготовительного этапа все возможное, и тогда ваша работа будет более эффективной, а картина получится целостной.

На фотографии на с. 48 две кучи земли настолько похожи по цвету и тону, что кажется логичным воспринимать их как единую форму. Однако эскиз помогает понять, что куда лучше будет разделить их, чтобы показать, что правая куча находится на переднем плане. Также на эскизе левая куча

сливается с фоном-стеной. Там, где позади лежит тень, все в порядке, но там, где участок стены освещен солнцем, лишь тонкая линия отделяет одну форму от другой. Возможно, небольшое высветление левой кучи поможет решить обе проблемы. В данном случае пяти тонов недостаточно, и нам нужен еще один тон между светлым и средним. Это хороший пример, когда требуются небольшие изменения.

На фотографии мы видим освещенный солнцем выступ около дверного проема. Я не заметил эту крохотную деталь, но она играет важную роль, поскольку описывает свет. Это очень информативный элемент, который не отвлекает внимания от общей картины, а напротив, значительно обогащает ее.

Такое упрощенное изображение позволяет понять, чего в нем не хватает и что нужно изменить. Если бы я сделал эскиз более сложным, мне было бы трудно вычленить лишние элементы.

ДВУСЛОЙНЫЙ ГЕОМЕТРИЧЕСКИЙ ЭСКИЗ

Как только вы научитесь с уверенностью различать тона, выполните геометрический эскиз. Как и гризайль в пяти тонах, это упражнение поможет определить, какое количество деталей следует переносить с натуры на будущую картину. В этом наброске мы добавляем еще одну переменную — цвет, но также в упрощенной форме. Такой эскиз поможет ответить на вопрос: «Как цвет будет взаимодействовать с тоном?»

Мы упростим формы, составляющие рисунок, до основных геометрических фигур. Например, елка — это, грубо говоря, зеленый треугольник. Облака — удлиненные овалы. Холм можно обозначить полукругом. Наметьте эти формы приблизительно. Сейчас важно не точное совпадение с кругами и квадратами, а работа тонов на рисунке.

Определите цвет и тон каждой формы. Постарайтесь обобщить всю информацию об этой форме и выразить ее как можно проще, не вдаваясь в подробности. Изобразите дерево как цельную форму, а не как множество листьев. Законченный эскиз должен выглядеть как коллаж из обрезков цветной бумаги.

Поскольку это упражнение включает в себя работу с двумя переменными — цветом и тоном, упростите себе работу, ограничив палитру тремя цветами: красным, желтым и синим. Их можно смешивать, главное — не открывать тюбик зеленой краски, когда можно просто смешать желтый и синий. Вы делаете эскиз, а не пишете картину, поэтому, если фиолетовый получился не совсем фиолетовым или зеленый — недостаточно насыщенным, не переживайте. Даже в этом случае вы поймете, что будет нужно учесть при работе над картиной.



Изучите предмет изображения

Двери на этой фотографии — это маленькие прямоугольники внутри большого прямоугольника (желтой стены). Они не создают ощущение объема, поэтому я включу их в композицию, только если будет нужно. Я хочу изобразить правую дверь, но пока не знаю, насколько нужна левая.

Заполните основные формы

Очертите контур и сделайте заливку каждой формы самым светлым тоном ее цвета. Наложённые друг на друга формы начнут создавать ощущение глубины пространства. Не рисуйте на эскизе формы, в необходимости которых не уверены. Изучив законченный эскиз, вы поймете, нужны ли они на картине.



При необходимости наложите второй слой

Поскольку на эскизе мы не стремимся передать фактуру и детали, остается лишь набросать тени. Даже в таком упрощенном виде тени играют важную роль для создания убедительного света.



Наложив два слоя, оцените, где нужно добавить детали и сколько. Все оставшиеся вопросы вы решите при помощи готового эскиза. Скорее всего, ответы будут очевидны. Например, нужна ли вторая дверь? Нужно ли сделать второй этаж более (или менее) проработанным? Если вы решите изобразить мостовую — сколько камней нарисовать? Насколько удалась тень, падающая от крыши? Нужно ли прорисовать черепицу? Сделать ли небо голубым? Добавить ли уличный фонарь?

Смотрите, как легко понять, нужно ли что-то добавить на картину, если на эскизе этого нет. Там, где длинная косяя тень пересекает дверной проем, я забыл затемнить косяк. Это обязательно нужно будет сделать на картине. А вот тень от козырька получилась слишком длинной и чересчур ушла вправо. Но в целом эскиз вышел информативным. Мы достигли цели.

УМЕЙТЕ ОСТАНОВИТЬСЯ

Оба предыдущих упражнения были нацелены на то, чтобы намеренно опустить все, кроме самой важной информации. В большинстве случаев вы непременно захотите добавить что-нибудь еще. Одного цвета или бесфактурных форм обычно бывает недостаточно. Польза от изучения предмета в таком минималистическом ключе состоит в том, что вы можете приближаться к цели мелкими шажками и остановиться, как только поймете, что передали *достаточный* объем информации. Так вы не перегрузите картину.

Если я уверен, что на каком-то участке не хватает информации, я прибегаю к минималистическому подходу и спрашиваю себя: «Какая простейшая правка может изменить картину в правильную сторону?» Мне кажется, что на ранних этапах работы лучше дать меньше информации, чем больше, поскольку добавить всегда проще, чем убавить. При таком подходе нужно постоянно напоминать себе, что у любого средства изображения свой диапазон действия. Например, бледный мазок не так притягивает взгляд, как насыщенный, а размытая граница выглядит мягче, чем четкая. Лучше использовать цвета, схожие по тону и насыщенности с теми, что уже есть на картине, чем вводить новые. Идея в том, чтобы у вас была возможность добавить что-то, но только в случае необходимости.

Когда вы научитесь хорошо понимать предмет изображения на языке акварели, необходимость в такой осторожности отпадет. Столь вдумчивый подход к живописи может показаться слишком рассудочным, но с опытом этот процесс будет происходить почти незаметно.



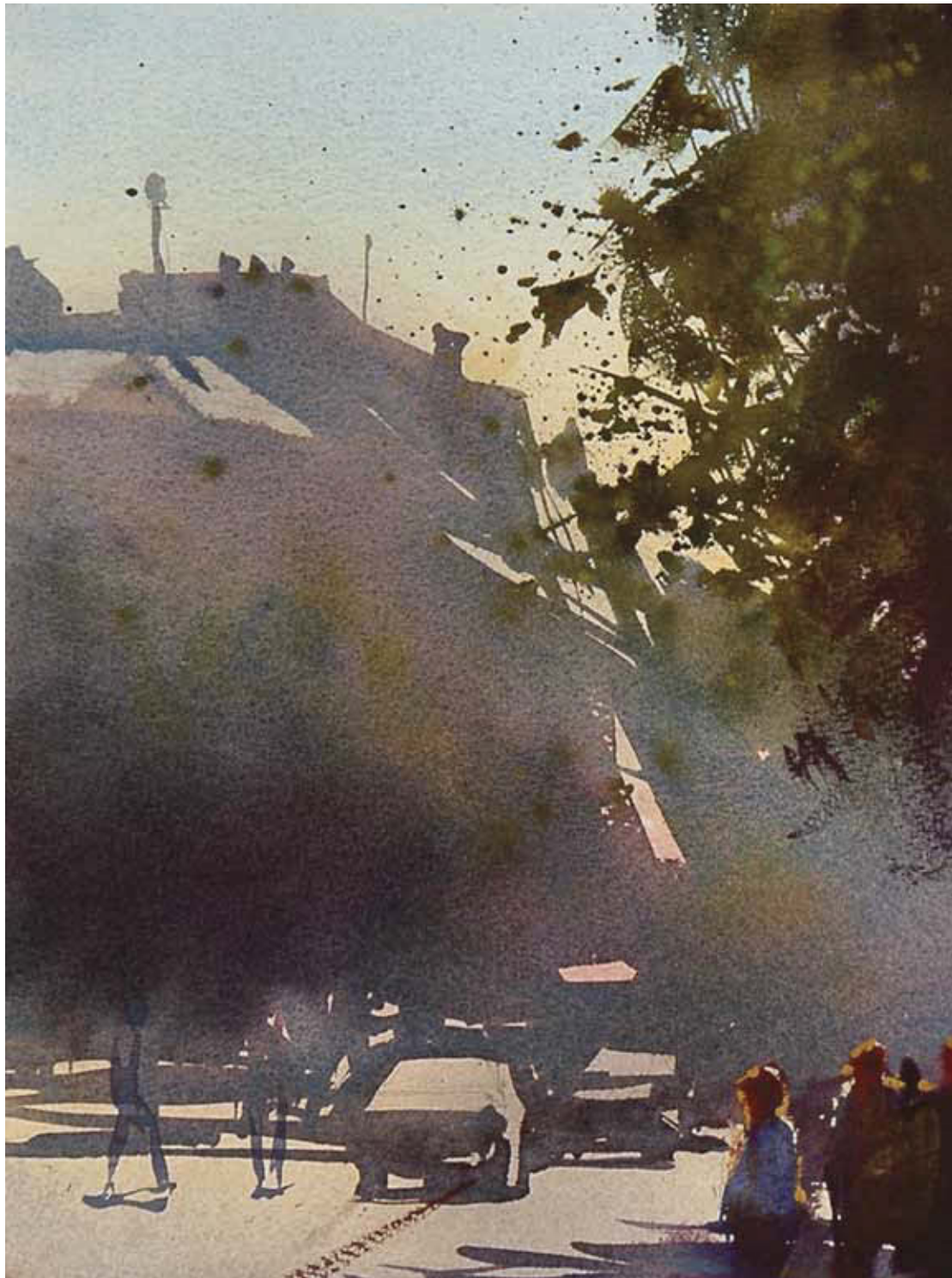
Иногда мне очень хочется, чтобы кто-то в нужный момент подавал мне такой знак. Порой требуется внешнее вмешательство, чтобы заставить себя дистанцироваться от своего замысла. При взгляде на законченные картины я часто жалею, что не остановился раньше, но в процессе создания мне ни разу не показалось, что я остановился *слишком* рано.



АЛЬВАРО КАСТАНЬЕТ. БУЛЬВАР СЕН-МИШЕЛЬ. 2008

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ
56 × 76 СМ

Сочетание яркого света и тени выглядит так убедительно, что простота исполнения становится заметной далеко не сразу. Сколько слоев вы можете насчитать в любой из форм на картине? Даже в самых сложных элементах я разглядел не более трех.



Если приглядеться к этому участку уличного пейзажа, станет понятно, что очень сложная сцена изображена как единая форма. Несколько зданий, машины и фигуры очерчены отмывкой разной степени насыщенности и несколькими незакрашенными светлыми пятнами. Художник знал, что этой информации достаточно, а детали зритель додумает сам.

ТРЕХСЛОЙНЫЙ МИНИ-ЭСКИЗ

В какой момент картина становится тщательно проработанной? Я с особой осторожностью отношусь к конкретизации, когда дело касается вопроса, какие элементы рисунка необходимы, а какие — необязательны. Развитие умения видеть за деталями основную информацию значительно расширит круг сюжетов, доступных для изображения.

Например, изысканная резьба на фасаде собора справа кажется очень сложной. Такое количество информации не дает определить, с чего начать работу. Принцип перехода от светлого к темному и от общего к частному поможет найти простой способ передачи столь сложного предмета.



Оцените предмет изображения

Если я посмотрю на фотографию собора, сильно прищурившись, маленькие детали сложной резьбы исчезнут, уступив место более простым общим формам. Я увижу их как слой форм в средних тонах, написанный поверх более светлого слоя.

Разобравшись с последовательностью слоев, я могу мысленно опустить отвлекающие детали и увидеть основную структуру светлых тонов. На рисунке справа первый слой выполнен бледными, теплыми, нейтральными оттенками. Белые пятна, оставленные между мазками, создают схожий абстрактный узор. Я смог определить, где должны быть нанесены мазки, в каком количестве и какого рода, потому что вначале я разобрался с их пропорциями, распределением и последовательностью. Я спросил себя: «Какой процент листа должен быть белым? На что ориентированы белые пятна? Что они образуют: горизонталь, вертикаль, диагональ? Равномерно ли они распределены?»

Ответы на эти вопросы задали основное направление работы. Я предполагал, что белые пятна займут чуть менее половины листа, что это будут горизонтальные и вертикальные линии, и что эти незакрашенные пятна будут соотноситься с границами форм, ориентированных вверх и вправо. Соблюдая эти условия, я мог не вдаваться в подробности и постепенно переходить от общей информации к деталям.

Сам по себе эскиз в светлых тонах не дает убедительной иллюзии пространства, света или содержательности. Это создание базы как примерный набросок сюжета для рассказа: много существительных, несколько глаголов и отсутствие прилагательных. Поскольку эти формы частично закроются последующими слоями, написать их можно быстро и приблизительно.



Определите светлые тона и наложите первый слой

На этом этапе можно не беспокоиться о подробной прорисовке. Чтобы преждевременно не уйти в детализацию, напоминайте себе, что большую реалистичность внесут средние и темные тона.



Посмотрите на рисунок слева: мазки второго слоя наложены по тому же принципу, что и мазки первого. Эти прохладные нейтральные тона занимают примерно пятую часть листа и располагаются под белыми пятнами и слева от светлых мазков. Обратите внимание на то, как пятна теплых тонов переходят в более крупные мазки прохладных тонов. В солнечный день нижняя сторона светлого предмета освещается отраженным светом и кажется теплее, чем затененный бок или верх того же предмета.

Из рисунка справа видно, что большинство деталей, делавших изначальный сюжет таким сложным, свелось к трем свободно наложенным слоям. Тем не менее самое важное — ощущение света и глубины пространства — было достигнуто. В этот момент я мог бы завершить работу либо продолжить добавлять информацию.

Добавьте средние тона

На этом этапе следует более внимательно определять положение мазков, но все еще не требуется описывать конкретные формы. Нужно понять, где наложить средние тона, но не то, что именно они обозначают.

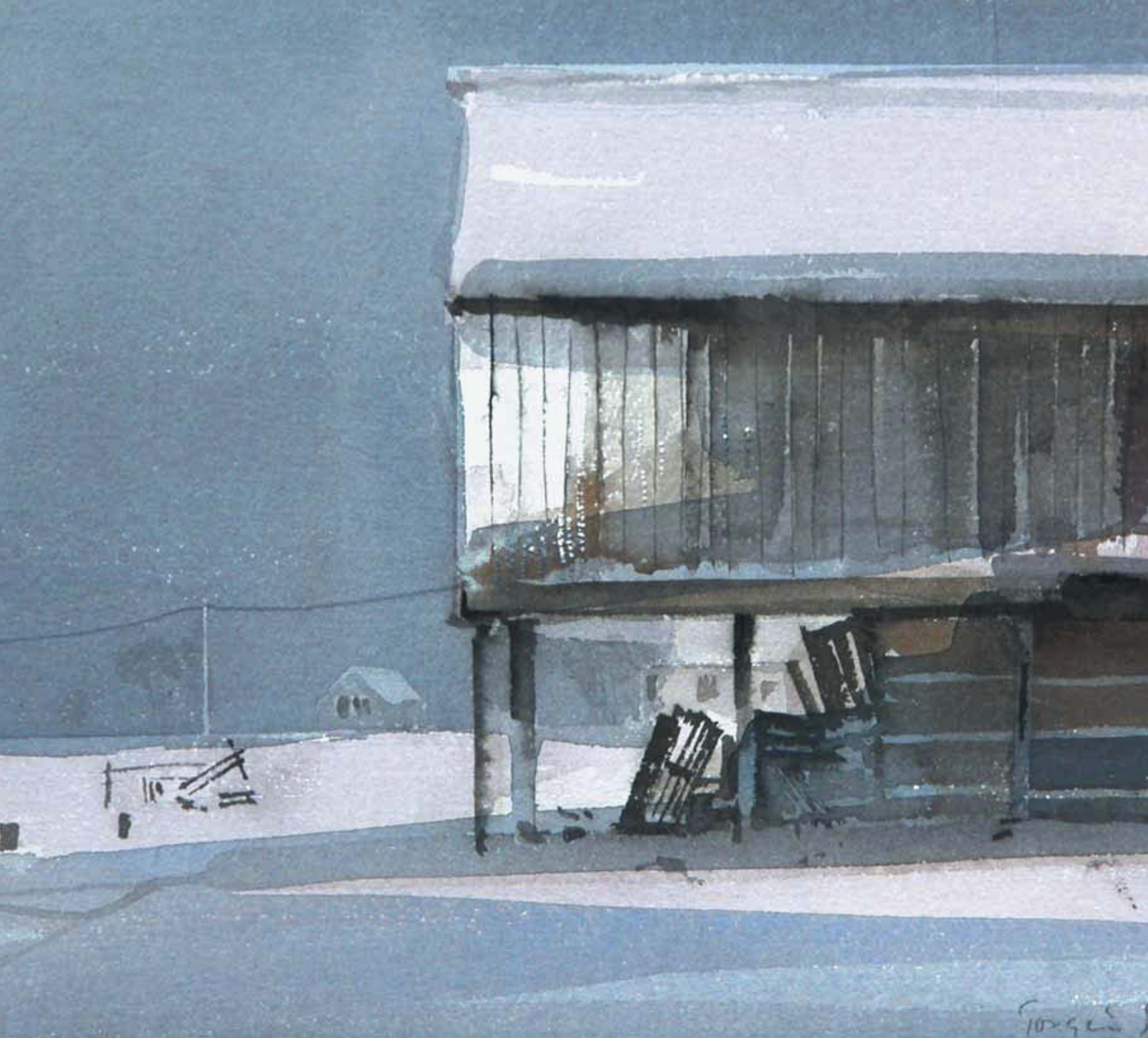


Наложите темные тона

Немногочисленные темные мазки следует наносить более аккуратно, чем на двух предыдущих слоях. Сейчас мы прорисовываем проемы и углубления, которые должны находиться в определенных местах.

ТОМ ХОФФМАНН. КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР В ОАХАКЕ. 2011

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
28 × 19 CM



ТОРГЕЙР ШЕЛЬБЕРГ. ПОСТРОЙКА. 2005

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ
40 × 55 СМ

Простота исполнения этого норвежского пейзажа — ключ к передаче ощущения спокойствия и тишины. Рассмотрите картину поближе — и вы увидите, что в каждой основной форме не больше трех слоев. Например, основой для крыши стал очень бледный прямоугольник (светлый тон). Тень над карнизом была вторым слоем (средний тон), а сам карниз — третьим (темный тон). Посчитайте слои, которыми выполнен домик на фоне: крыша, стена, окна.



~ ГЛАВА 3 ~

УЧИМСЯ ВИДЕТЬ СЛОЯМИ

Сколько нужно слоев, чтобы воплотить замысел? Теоретически можно бесконечно складывать слои и их свойства. Каждый слой прозрачен, поэтому все предыдущие слои будут видны хотя бы отчасти, даже если вы уже полностью покрасили бумагу. Но на практике в какой-то момент естественная яркость акварели начинает теряться. Если свет уже не может проникнуть через все слои краски и отразиться от белой бумаги под ними, изображение становится тусклым и безжизненным. Это уже достаточно веская причина для того, чтобы не множить слои бесконечно, но она не единственная.

Обычно художник пишет не столько предмет изображения, сколько свое понимание предмета изображения. На картине мы видим тот или иной сюжет через призму восприятия самого художника. Большая часть удовольствия от созерцания живописных шедевров заключается в том, что мы — осознанно или нет — проникаем в авторский замысел. Когда мы воспринимаем лишь ключевые моменты без лишнего шума, мир предстает перед нами в виде чистых форм, мазков и размывок.

Таково взаимодействие между художником и зрителем, который чувствует, что стал соучастником творческого процесса.

Как же художнику определить, когда именно простота и лаконичность будут уместны? Умение отделять ключевое от необязательного связано с нашим осмыслением предмета изображения. «Моя новая обувь» Джона Ярдли (справа), безусловно, пример высокотехничного исполнения, но больше всего в картине поражает не это. Художник выделил основные моменты, рассчитывая, что зритель проследит за его мыслью. Для зрителя это — знак уважения.

Я ориентируюсь на максимальную экономию средств и начинаю с того, что мысленно раскладываю предмет изображения на слои. Я представляю их как несколько кадров на прозрачной пленке, которые при наложении друг на друга дадут подходящую степень детализации. Чтобы это вошло в привычку, попытайтесь выделить определенное число слоев. В общих чертах я представляю первый слой как совокупность светлых цветовых пятен, второй — как пятна средних тонов, а на третьем добавляю тени. Хотя порой требуется

большая детализация, чаще всего трех слоев оказывается достаточно. Посмотрите на фрагмент картины «Моя новая обувь» (внизу) и обратите внимание, что сандалии написаны всего тремя слоями на белой бумаге: это голубая тень (светлый слой), розовые полосы (средний) и темные полосы (темный).

На картине мы видим тот или иной сюжет через призму восприятия самого художника. Большая часть удовольствия от созерцания живописных шедевров заключается в том, что мы — осознанно или нет — проникаем в авторский замысел.

Снизу:

Фрагмент картины «Моя новая обувь» — прекрасная иллюстрация рационального подхода. Именно этим и привлекательна картина: на ней есть все, что нужно, и нет ничего лишнего. Художник закончил работу, как только воплотил то, что задумывал. В картине намечены лишь основные моменты, а нам предлагается мысленно достроить остальное.



Справа:

ДЖОН ЯРДЛИ. МОЯ НОВАЯ ОБУВЬ. 2011

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ
41 × 30 CM

Эта картина, безусловно, производит хорошее впечатление как в плане содержания, так и в плане исполнения. В окружении холодного темного нейтрального цвета подсвеченные сзади фигуры сияют еще ярче. Внимание зрителя притягивает темноволосая девочка, которая рассматривает свои новые сандалии. Если присмотреться внимательней — станет ясно, что написать эту картину еще проще было бы практически невозможно.



W. G. ...

РАСКЛАДЫВАЕМ ИЗОБРАЖЕНИЕ НА СЛОИ

Первый слой редко покрывает страницу целиком. Как правило, следует оставить некоторые области незакрашенными и не накладывать слой цвета там, где итоговый цвет должен быть совсем другим. Таким образом, нужно понять изображение как совокупность форм и продумать последовательность слоев для каждой. Чтобы не сбивать с толку себя и зрителя, я советую свести число форм к минимуму. Спросите себя: *«Как разложить на слои мой предмет изображения?»*

Не имеет значения, сколько форм в итоге войдет в композицию, на этом этапе нужно сосредоточиться на картине в целом. Сам я не могу полностью реализовать одну форму, пока другие остаются белыми пятнами. Для того чтобы картина оставалась целостной, нужно наметить всю композицию на первом же слое. Признаюсь, что я часто пренебрегаю собственным советом: слишком велик соблазн увидеть, как форма, над которой я в данный момент работаю, с добавлением следующего слоя станет еще ярче и объемней. Один из минусов такого подхода в том, что мне приходится выбирать цвет, тон и степень проработки деталей для формы, которую со всех сторон окружает белая бумага. Но когда первый слой будет закончен, все будет выглядеть совсем иначе. К тому же, если полностью прорисовывать каждый участок по отдельности, вместо целостного изображения у вас получится много маленьких картинок на одном листе.

Я стараюсь работать слой за слоем, нигде не накладывая следующий слой, пока не закончен предыдущий. Однако это не абсолютное правило. Да и не всегда возможно. Смысл здесь в том, чтобы формы «ладили» друг с другом. Например, на фотографии справа голубое небо нельзя перекрывать отмывкой теплых оттенков, подходящей для стен, и даже нежно-розовая отделка двери испортила бы чистоту голубого цвета. Таким образом, ни один цвет не подходил для всего листа. Мне не оставалось ничего другого, кроме как работать с этими формами по очереди.

Перед тем как приступить к написанию каждого слоя, нужно задать себе три ключевых вопроса. Мы ответим на них по очереди, отслеживая развитие одной формы. Первый вопрос: *«Получится ли залить всю форму таким цветом, поверх которого можно будет написать все остальное?»*

Выполняя на первом слое основные формы самыми светлыми оттенками, вы сохраняете возможность позже прописать формы средних тонов, а еще позже — внести темные акценты. Обычно довольно просто определить, какой из цветов, входящих в основную форму, лучше всего подойдет для первого слоя. Сначала постарайтесь вычленив самый светлый оттенок. Посмотрите на изображение справа. Можно ли было залить всю форму самым светлым оттенком розового — тем, который вы видите на обращенных к солнцу деталях косяка? Если вы решили, что нежно-розовый хорошо ляжет под все остальное на этой стене (дверной проем, синие буквы, тени) и саму стену персикового цвета, можно начинать смешивать краску для первого слоя. Лучше сделать больше, чем рассчитываете использовать, чтобы не остаться без краски, заливая лишь половину формы.

Однако, прежде чем делать первый слой, следует задать второй вопрос: *«Нужно ли обойти какие-то участки?»* Возможно, внутри формы есть участки, которые должны остаться светлее. В таком случае их не следует закрашивать. Также нужно обойти те участки, на которых цвет первого слоя может испортить желаемый цвет, даже если он будет более темным. Например, стоит задуматься о том, сохранит ли каменная кладка слева светло-зеленый цвет, если под ней будет нежно-розовый слой. Если вы не уверены в том, как цвета лягут друг на друга, потренируйтесь на черновике. В данном случае я уверен, что розовый будет настолько светлым, что никак не испортит впечатление от светло-зеленого. Итак, определив, какие участки не следует закрашивать, можно делать первый слой.

Принимая решение о том, насколько аккуратным должен быть первый слой, следует учесть несколько вещей. Во-первых, стиль. К чему вы стремитесь: к спонтанности или точности? Во-вторых, предмет изображения. Что это: новенький домик или оштукатуренная стена с пятнами от времени и сырости? В-третьих, последующие слои. Какой процент первого слоя будет виден после наложения последующих слоев? В-четвертых, участки, которые нужно оставить незакрашенными. Насколько они сложны по форме? Видение слоями и их анализ — это в некотором смысле путь наименьшего сопротивления. Накладывать более темные и четкие мазки поверх широких, светлых отмывок — самый легкий способ создания картины акварелью, а легкий способ — это верный способ.



Проанализируйте предмет изображения

Этот кусочек улицы можно, по сути, свести к четырем большим прямоугольникам: небо, персиковая стена ресторана, а также первый и второй этажи рыжего дома. Основной цвет каждого здания довольно сильно отличается от других форм, поэтому выполнить весь первый слой отмывкой одного цвета было бы неразумно.

Закончив первый слой, спросите себя: «*Нужно ли что-то сделать, пока краска не высохла?*» Пользуясь влажностью листа, вы можете разнообразить цвет отмывки или, например, добавить узор с нечетким контуром.

Подумайте, сколько времени займут дополнительные шаги, и, исходя из этого, выберите влажность первоначальной отмывки.

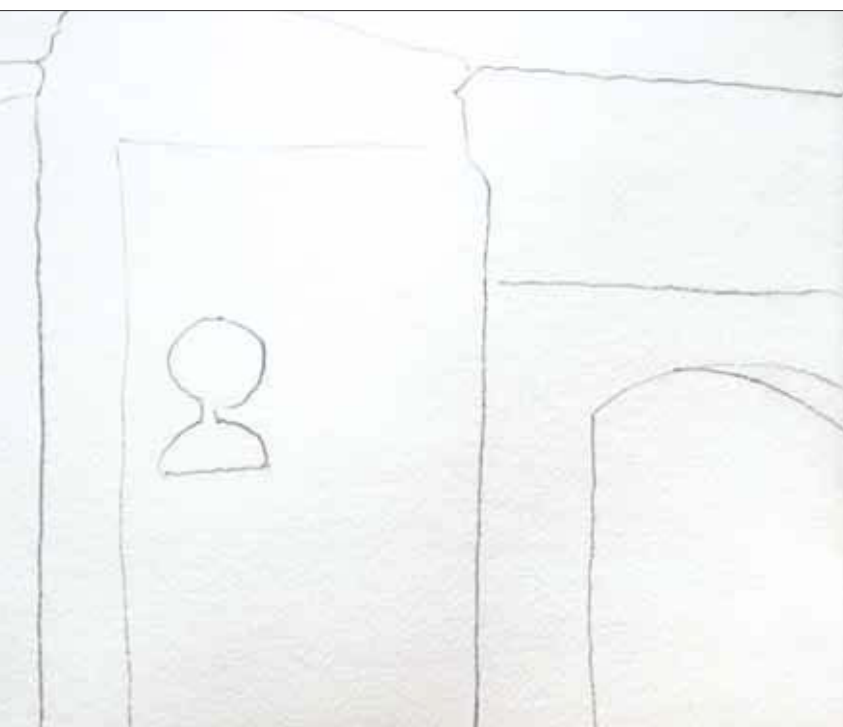
Как правило, на фактуру и детали лучше намекнуть, нежели прописать их четко. Если мне трудно оценить, сколько информации будет содержать готовая работа, я сохраняю возможности для разного развития картины и пишу мягкие



В данном примере мы берем самый большой участок изображения, который на первом слое можно залить единым цветом. Какой цвет выбрали бы вы? Хороший вариант — самый светлый участок косяка, обращенный к солнцу. Цвет настолько бледный, что все последующие слои можно будет наложить на него без опаски.

контуры, пока не возникнет необходимость в конкретизации. Может быть, стоит наложить фактуру, пока сохнет первый слой. Об этом мы поговорим подробнее в пятой главе.

Как только высохнет первый слой, займитесь проработкой трех основных вопросов для второго слоя. По мере усложнения картины на более поздних слоях могут образоваться новые формы. Например, на рисунке в правом нижнем углу область, которая прежде была одной крупной формой, распалась на три составляющие разного цвета: розовая дверь, рыжая стена, зеленая колонна. На втором слое уже нельзя залить их одним цветом. Однако три наших вопроса относятся к проработке каждой из более мелких форм. Например, спросите себя насчет рыжей стены: «Получится ли залить всю форму таким цветом, поверх



Определите основные формы и залейте их самым светлым оттенком
Поскольку в нашем изображении нет чисто белых участков, нежно-розовый оттенок освещенной солнцем части косяка подойдет для заливки всего фасада ресторана. Позже этот слой будет практически полностью перекрыт другими цветами. Несмотря на это, я заливаю форму целиком, поскольку мне гораздо проще наносить следующий слой *поверх* нежно-розового, а не *рядом* с ним.

которого можно будет написать все остальное? Нужно ли обойти какие-то участки? Нужно ли что-то сделать, пока краска не высохла?»

Что касается обходки: чем выше порядковый номер слоя, тем большая часть поверхности будет оставаться нетронутой. Если при создании первого слоя вы оставили участки незакрашенной бумаги, то при нанесении второго слоя вам нужно будет снова обойти их *плюс* любые области первого слоя, которые вы хотите оставить видимыми. То же самое происходит со следующими слоями.

Представьте, что слои краски — это листы с отверстиями, через которые видны предыдущие слои.

Я ленивый художник: я всегда ищу самый простой способ решения задачи. Например, я не люблю закрашивать разны-



Добавьте второй слой, поочередно заливая формы
Дверь, стена и колонна значительно различаются по цвету, поэтому залить их на втором слое единой отмывкой уже не получится. Единственные участки первого слоя, которые остались видны после заливки второго слоя, — это блики на фонаре и узкая полоска света на левой части косяка. Пока краска не высохла, я разгоняю цвет внутри рыжей заливки.

ми цветами прилегающие друг к другу формы. Они непременно либо наложатся друг на друга и дадут некий третий цвет, либо не сойдутся вплотную, и между ними останется пробел. Гораздо проще перекрыть один цвет другим. Например, посмотрите на падающие тени на персиковой стене. Было бы неразумно обойти этот участок при заливке и закрасить его позже. Да, по цвету он отличается от стены, но в этом различии заключается их взаимосвязь. В данном случае написать тени вторым слоем и проще, и лучше, поскольку это придаст им правдоподобность. Одним уверенным движением кисти вы положите красивую тень, тогда как множество мелких мазков создали бы фактуру, и вместо падающей тени получилось бы что-то вроде куска брезента. Обратите внимание на горизонтальную тень на вершине



Напишите третий слой поверх второго

Тени на двери, стене и колонне написаны поверх предыдущих слоев. Тень, падающая на поверхность, делает ее локальный цвет более темным и нейтральным. Поэтому лучше всего писать тени поверх ярких (освещенных солнцем) участков. Благодаря прозрачности акварели предыдущий слой будет просвечивать, и два цвета будут взаимосвязаны. Так достигается правдоподобность освещения.

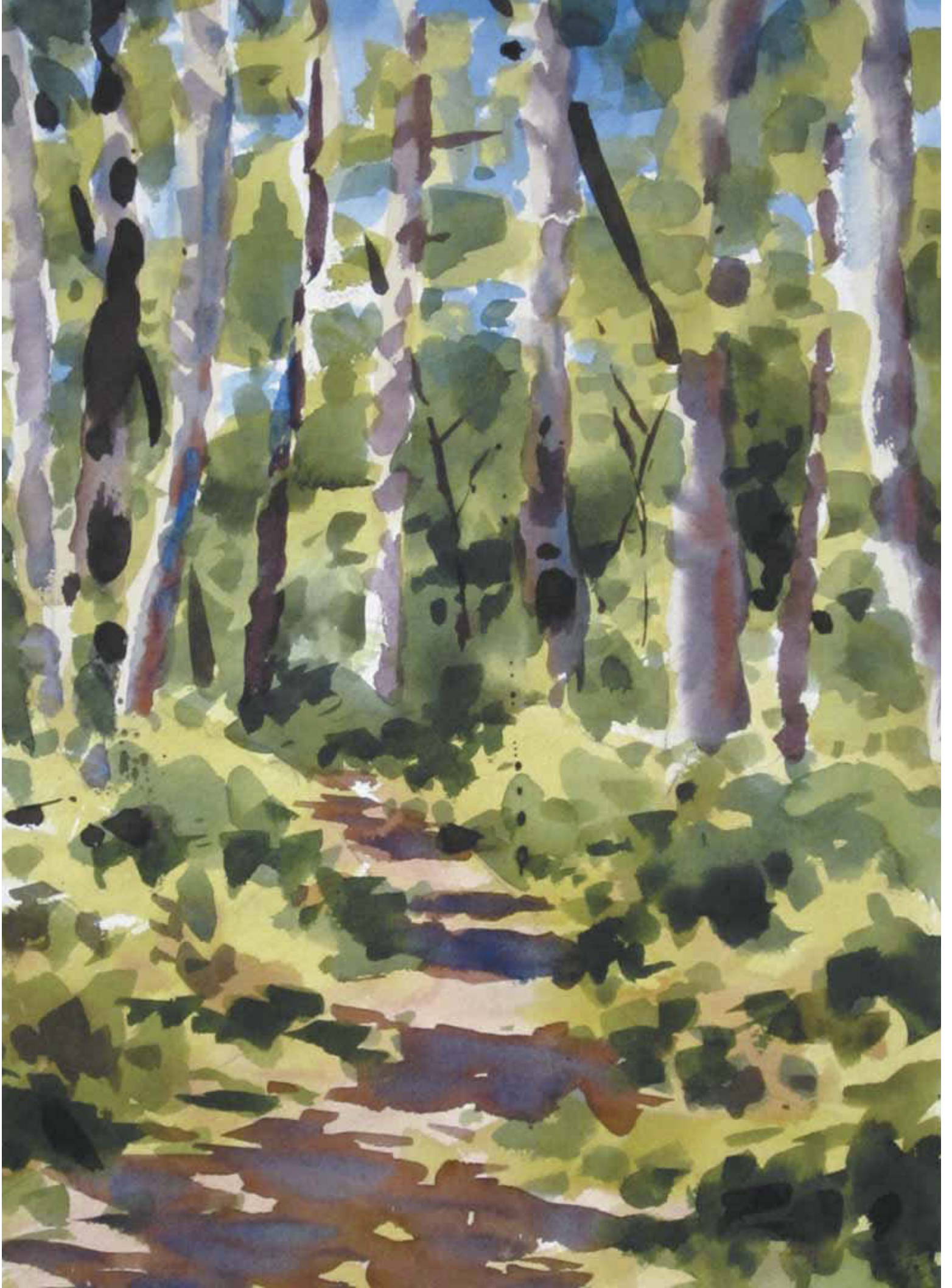
колонны в правом нижнем углу. По сравнению с вертикальной тенью она выглядит слишком неоднородно. Нужно было добавить воды, чтобы мазки слились.

Тени я всегда накладываю одинарными мазками. Если попытаться что-то исправить, то в угоду точности вы жертвуете главным качеством тени — ее невесомостью, поскольку лишние мазки уничтожат это ощущение. Научитесь быть довольным результатом первой попытки. Если вам недостает уверенности, подберите цвета и тона на черновике.



Добавьте последние штрихи

Иллюзия света уже была достигнута наложением теней на предыдущем слое, однако самые темные акценты и каллиграфические детали последнего — четвертого — слоя делают наше изображение более реальным и выразительным.



УЧИМСЯ СДЕРЖАННОСТИ

«Как понять, что пора остановиться?» Умение вовремя отложить кисть никак не связано с техническим мастерством. Чтобы написать крону заснеженного дерева, нужна твердость руки и четкость линий, однако для того, чтобы не пасть в искушение прорисовать каждую веточку, необходим совсем другой навык. Излишняя детализация и перегруженность картин — общая беда акварелистов. Бороться с ней можно, проявив сдержанность. Зная собственные дурные привычки, мы можем пресечь их проявления, если будем помнить о глобальном замысле своей текущей работы.

Нужно научиться отстраняться от деталей и удерживать в голове всю картину. Это вполне достижимо. Постоянно спрашивайте себя: *«Какую роль для общей картины играет то, что я собираюсь внести?»* «Обратная дорога» (слева) — пример того, что получается, если забыть об этом важном вопросе.

Я знаю за собой привычку сосредоточивать все внимание на одном участке картины — на том, который пишу в данный момент. Я быстро закапываюсь в детали и прорисовываю отдельные листья, в то время как нужна лишь простая форма зеленого цвета. Стремясь точнее изобразить что-либо, я делаю слишком много мазков. Иногда

я не успеваю этого заметить и вместо связной, целостной картины получаю несколько картинок на одном листе.

Нужно научиться понимать признаки того, что вы приближаетесь к завершению работы над отдельной формой или картиной целиком. Умение осознать, что пришла пора остановиться или хотя бы на время отложить кисть и посмотреть на свою работу со стороны, — наверное, самый важный навык акварелиста. Эти признаки у каждого свои, поскольку у разных художников свое понятие о том, какое количество информации должно быть на картине. Тем не менее умение распознавать их может выработать каждый.

Первый шаг — проанализировать свои склонности. Быть может, вы начинаете перегружать картину на определенном этапе? Скорее всего, первые два слоя содержат лишь общую информацию, а опасность подстерегает позже. Многих художников завораживает выразительная сила небольших темных акцентов последнего слоя. Они придают потрясающий объем светлым и средним тонам и раскрывают их смысл. Слишком легко увлечься и предположить, что чем больше этих акцентов — тем больше объема и смысла. Однако эффект достигается именно за счет того, что этих акцентов мало. Один-единственный лишний штрих может заставить все остальные выглядеть избыточно и нарочито. Пусть лучше акцентов будет слишком мало, чем слишком много.

Слева:

ТОМ ХОФФМАНН. ОБРАТНАЯ ДОРОГА. 2011

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES

38 × 28 CM

Здесь все изображение оказалось в фокусе, поэтому, куда бы ни падал взгляд, он ни на чем не задерживается. Листья норовит выйти с заднего плана на средний. Четких контуров слишком много, они рассеивают внимание. Было бы неплохо соединить некоторые темные пятна и таким образом сократить общее количество основных форм.

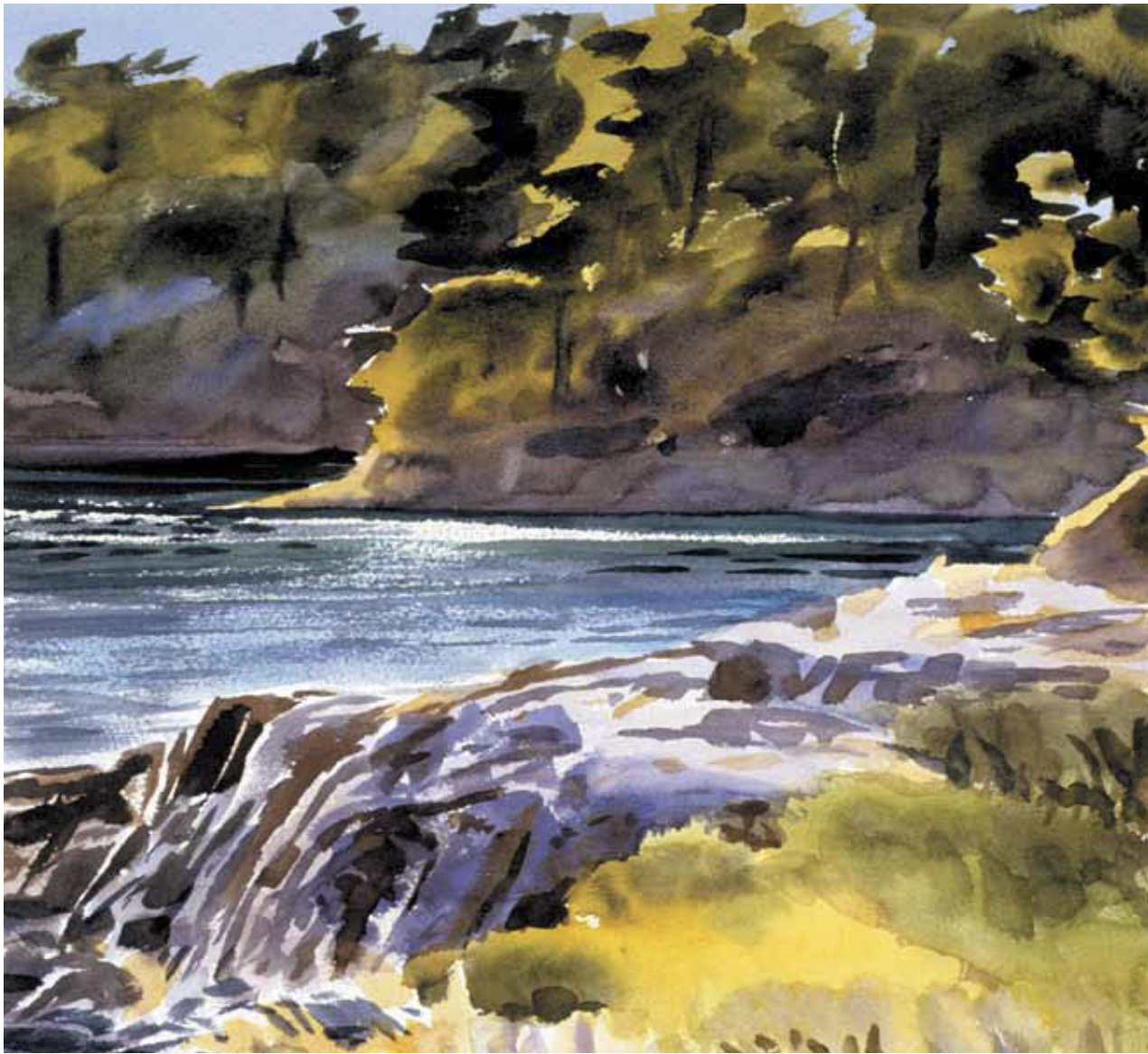


СТАНИСЛАВ ЗОЛАДЗ. ЗИМА. 2009

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

25 × 38 CM

Слой темных акцентов — всего пять или шесть мазков на дереве на переднем плане — дает всю необходимую информацию для создания атмосферы. Положить даже один темный мазок на деревья заднего плана было бы ошибкой. Сдержанности этого художника стоит поучиться.



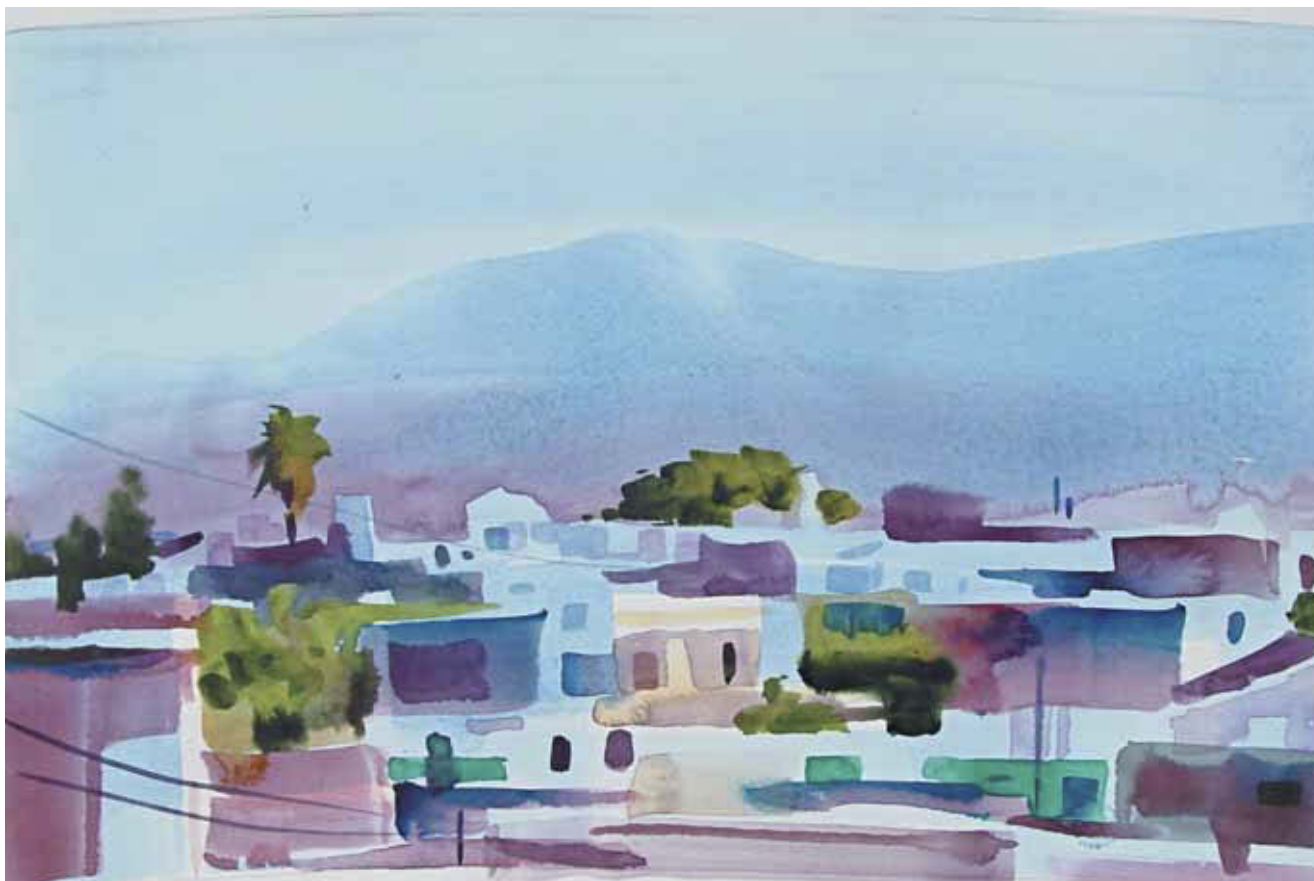
В удачные дни я чувствую приближение «стоп-момента». Я в буквальном смысле вскакиваю и отхожу от картины, когда понимаю, что мазки почти в полной мере воплотили предмет изображения. Если в этот момент не остановиться, то я, скорее всего, перестараюсь. Например, на картине сверху камни на заднем плане смотрелись бы лучше, если бы мазков было меньше.

Если вы проанализируете свои картины и отследите на них тот момент, когда мазков стало слишком много, то в следующий раз поймете, когда нужно будет сдержаться. Я настораживаюсь, когда появляется желание передать предмет множеством мелких мазков. Уже наученный горьким опытом, я останавливаюсь и ищу более простой способ выражения сюжета. «Слишком простое» изображение практически никогда не вызывает нареканий. Например, на картине «Мазки» на с. 74 гора написана одной заливкой. Таким способом достигается достаточный контраст с нагромождением отдельных форм под нею.

ТОМ ХОФФМАНН. ОУТМИЛ РОК. 2007

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
33 × 36 CM

Я предвидел сложности в изображении камней на переднем плане, но, вместо того чтобы сделать эскиз, сразу начал писать, оставив сложную часть на потом. Когда камни начали приобретать форму и объем под моей кистью, я увлекся и сделал слишком много лишних мазков.



Прodelайте такое упражнение: проанализируйте, сколько слоев в ваших любимых картинах. Подумайте, в какой последовательности художник их писал. Не удивляйтесь, если обнаружите, что самые правдоподобные иллюзии света и материальности достигаются всего за четыре-пять слоев. Картины Джона Сингера Сарджента с их кажущейся многоплановостью деталей в основном трехслойные. Красоту изменчивой воды (как на картине справа) он передает, перекрывая вертикальную отмывку первого слоя горизонтальными мазками второго. Конечно, не всякий объект раскладывается на простую последовательность слоев. Однако в качестве общего подхода к упрощению процесса это работает довольно хорошо.

ТОМ ХОФФМАНН. МАЗКИ. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
38 x 56 CM

Здесь изображен вид с крыши. Передний план достаточно сложен, легко было погрязнуть в деталях. Понимая это, я сознательно отказался от точности передачи в пользу обобщенной трактовки.



ДЖОН СИНГЕР САРДЖЕНТ. БЕЛЫЕ КОРАБЛИ. 1908

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

35 × 49 CM

ИЗ КОЛЛЕКЦИИ БРУКЛИНСКОГО МУЗЕЯ

Поражающая нас отточенная живописная манера Сарджента — результат не столько технического мастерства, сколько глубокого осмысления собственной работы.

Сарджент понимал, что двух простых слоев будет вполне достаточно для передачи сложной игры бликов на воде в гавани. С точки зрения техники исполнения ни отмывка, ни сами мазки не представляют собой ничего особенного.

По-настоящему оригинальное здесь художественное видение Сарджента.



РАСПОЗНАЕМ СЛОИ

Для того чтобы увидеть первый слой, лежащий под несколькими более темными и детализированными слоями, нужно научиться проникать взглядом за темные и средние тона. Такое избирательное зрение приходит с опытом. Прежде чем взять в руки кисть, спросите себя: «Как будет выглядеть каждый слой?» Для тренировки изучите примеры на следующих страницах и постарайтесь проникнуть взглядом сквозь темные и средние тона и увидеть первый слой, лежащий под ними.

Например, на картине «Осадочные породы» (наверху) весь средний план был изначально залит светло-оранжевым (как показано слева). На втором слое добавились чуть более темные горизонтальные оранжевые полосы. Уже поверх них были написаны темно-синие тени. Скала на переднем плане была написана аналогично, в три слоя, от светлого к темному.

Чтобы не загонять себя в угол, художник-акварелист должен научиться просчитывать свои действия на пару слоев вперед. Я сам часто прихожу в отчаяние после первых двух слоев. На первом этапе картина слева показалась мне совершенно безнадежной. В такие моменты я иногда хочу все

ТОМ ХОФФМАНН. ОСАДОЧНЫЕ ПОРОДЫ. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
38 x 56 CM

Все основные формы написаны лишь двумя-тремя слоями. Первый слой самой верхней формы был бледно-сиреневым прямоугольником. На втором слое я лишь залил гору более темным оттенком сиреневого. И все! «Заснеженная» вершина горы кажется светлее, поскольку она окружена более темными тонами, а также потому, что слово «снег» вызывает у нас подсознательное ожидание белизны.

бросить и найти другую работу. Однако не стоит сдаваться, пока не прописаны темные акценты! Да, конечно, в итоге может получиться нелепая мазня, но нельзя быть в этом уверенным, пока не наложены выразительные темные мазки. Я видел достаточно спасенных таким образом картин, чтобы поверить в волшебство темного.

Взгляните на чарующий пейзаж Джеймса Майкла «Зимние барханы» на с. 78–79. Если бы мы могли по очереди снять составляющие картину слои, то увидели бы процесс ее написания в обратном порядке. Художнику приходится проделывать этот процесс в уме и мысленно отключать темные тона, пока пишутся самые светлые.



Отключить восприятие более поздних слоев станет проще, если вы представите, как выглядит каждый из них сам по себе. Например, чтобы проникнуть взглядом за темные акценты, попробуйте воспринять их как совокупность мазков, обособленную от более светлых форм. Попробуйте увидеть темные тона на фотографии на с. 78 как отдельный узор. Прищурьтесь: это помогает. Удерживая в голове получившийся узор, посмотрите на с. 79. Вот как выглядел бы слой темных тонов без нижележащих светлых и средних. Насколько совпала картинка у вас в голове с тем, что вы увидели? Если бы каждый слой был напечатан на прозрачной бумаге, можно было бы просто отогнуть страницу и увидеть средние тона под темными. Анализируя фотографию или пейзаж на пленэре, художник делает это в уме.

Вот так выглядит каньон на первом слое, когда основные формы едва намечены отмывкой основного цвета. Сейчас у них нет ни фактуры, ни тени. Именно на этом этапе нужна уверенность, что следующие слои действительно создадут иллюзию света, пространства и материальности.



Вычленим самые темные тона

Вычленим самые темные тона на снимке переулочка в Оахаке, начиная сверху. Это провода, телефонные столбы, карниз и окна здания слева, а также тени, отбрасываемые зданиями, тень под пурпурной бугенвиллеей... Что еще?





Увеличьте контрастность

Увеличив контрастность снимка переулочка в Оахаке, я вычленил самые темные тона. Округлив переходные тона в ту или иную сторону, мы получили в итоге черно-белое изображение.



**ДЖЕЙМС МАЙКЛ. ЗИМНИЕ
БАРХАНЫ. 2008**

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ
22 x 48 INCHES (56 x 122 CM)

Мысленно уберите отдельные слои картины, начиная с последнего (самые темные тона — хвойное дерево). Затем избавьтесь от слоя средне-темных тонов (прибрежная трава в тени), далее — темной (следы) и светлой (трава под солнцем и тени на снегу) полутени, пока не придете к чистому листу.



Положите светлые тона и полутени

Я сделал пятна такими размытыми с целью проверить теорию о том, что темные тона обладают достаточной выразительностью для того, чтобы как-то упорядочить этот хаос. Если все получится — значит, на первых двух слоях можно не стремиться к точности, а уделить внимание созданию сочных роскошных оттенков.



ОЦЕНИВАЕМ СЛОИ

«Насколько аккуратно нужно прописывать каждый слой?» Когда мы вычленим темные тона на высококонтрастном изображении — таком, как переулок в Оахаке, — становится очевидно, что иллюзия реальности создается главным образом благодаря темным акцентам. Отбрасываемые предметами тени говорят о ярком свете, тогда как здания дают четкую перспективу и пространственность. Если вы осознали это в начале работы, то почувствуете себя гораздо спокойней. Зная, что темные тона придадут изображению целостность, мы можем накладывать светлые тона и полутени довольно свободно.

К сожалению, полагаться исключительно на темные тона не всегда возможно. Иногда нас привлекает мягкость светлых пятен и полутонов. С таким сюжетом не стоит ожидать, что темные акценты свяжут воедино все элементы картины. Иногда, имея дело со сложными предметами изображения, предугадать роль темных тонов бывает трудно. В таком случае нужно гораздо тщательней прорабатывать более ранние слои.

Довольно сложно заранее определить, в какой момент нужно будет придать той или иной форме окончательный вид. Возьмите себе в привычку по мере написания картины — на каждом слое — оценивать достигнутую правдоподобность желаемых иллюзий. Рано или поздно вы научитесь еще до начала работы определять роль светлых, темных и средних тонов в создании ощущения света, пространства и материальности. От этого будет зависеть тщательность проработки каждого слоя. Процесс создания изображения слева — хорошая тому иллюстрация.

Аккуратно внесите темные тона

Получившийся результат говорит о пользе вопроса: «Что в итоговой работе должно соответствовать действительности?» Уделив особое внимание темным тонам, я развязал себе руки для работы с более светлыми слоями.

ТОМ ХОФФМАНН. ПЕРЕУЛОК В ОАХАКЕ. 2011

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
28 × 28 CM



Сверху:

ТОМ ХОФФМАНН. ФЕРМЕРСКИЙ ДОМИК. 2009

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
30 x 48 CM

Здесь фактура и цвет играют более важную роль, чем в «Переулке в Оахаке». Светлые тона и полутени несут на себе больше смысловой нагрузки, чем темные акценты. Это значит, что первые слои нужно прорабатывать тщательней. Некоторые границы форм нужно будет определить сразу же, задолго до появления темных тонов.

Справа:

На этой детали картины «Фермерский домик» крыша, дерево и фон соприкасаются. Обратите внимание: формы не отделяются друг от друга ничем более темным. Следовательно, нужно было задать их границы уже на первом слое.





ТОМ ХОФФМАНН. ЗА ПОКУПКАМИ. 2008

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
28 x 38 CM

В этом этюде почти везде хватило двух слоев. Он написан достаточно вольно, однако здесь присутствует ощущение света, пространства и материальности всего изображенного. Попробуйте представить первый слой без наложения второго. В какой момент была создана иллюзия света? А пространства?

Рассматривать какие-либо виды (на фотографиях или в реальности) как потенциальные картины нам помогают прошлые победы в изображении форм. Каждый художник нарабатывает свой репертуар удачных решений, которые позволяют осознанно отвечать на новые вопросы и побуждают к расширению зоны комфорта. К примеру, раз за разом убеждаясь в том, что темные акценты способны



создать иллюзию материальности, вы найдете в себе смелость взяться за новый предмет изображения. Мы начинаем верить, что если что-то удалось на манхэттенской улочке, то и в щелевом каньоне это получится ничуть не хуже.

БИЛЛ ТЕЙТСВОРТ. ПОСЛЕДНИЕ ЛУЧИ. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ARCHES
56 x 71 CM

На этом этюде в трех тонах передается особое качество света. Каждому тону соответствует один слой. Какие слои создают ощущение пространства и материальности? А иллюзию света?



САЛЛИ КАТАЛЬДО. *НАТЮРМОРТ БЕЗ НАЗВАНИЯ*. 2009

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

56 x 76 CM

Яркость бликов сохранена, темные тона достаточно темные, а сам диапазон тонов достаточно широк. Художница верно передала тон, что позволило ей весьма вольно обойтись с мазками. Результат — техничное исполнение и игривое настроение!



~ ГЛАВА 4 ~

УЧИМСЯ ПОНИМАТЬ ТОН

Из всех переменных на службе художника-акварелиста тон — самый усердный работник. Мазки могут быть сколь угодно свободными и вольными, очертания — размытыми, заходящими на соседние, а цвета — смелыми, даже психоделическими, если таков вкус автора. Пока сохраняется правильное соотношение тонов, иллюзия света, пространства и материальности на картине может быть удивительно правдоподобной. Именно поэтому в самом начале работы над картиной нам нужно спросить себя: *«Какова здесь роль тона?»*



**ТОМ ХОФФМАНН.
МОНОХРОМНЫЙ
ЭСКИЗ ДЛЯ КАРТИНЫ
«НА ПРИРОДЕ». 2010**

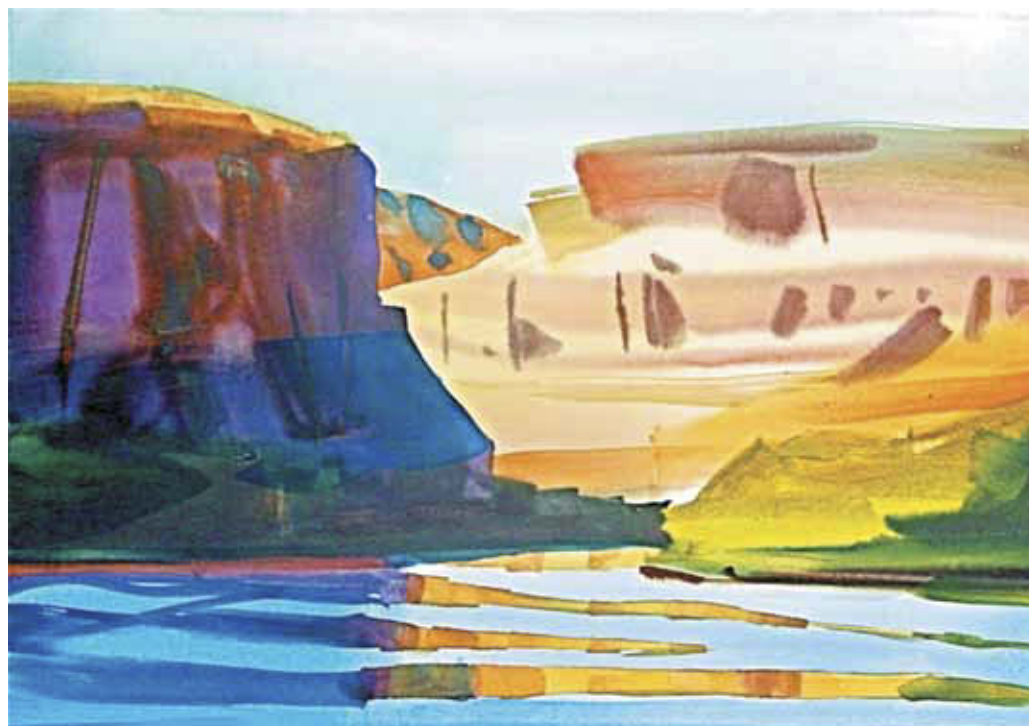
АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО
ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
28 × 38 CM

Пока соблюдается тональный баланс...

**ТОМ ХОФФМАНН.
НА ПРИРОДЕ. 2010**

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО
ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
28 × 38 CM

...выбор цвета может быть самым смелым. Чтобы передать ощущение буйства жизни в национальном парке Кэньонлендс, я взял кричащие цвета, однако не утратил иллюзию света благодаря их точной тональности.



Понимание роли тона — хорошее начало. Я бы даже сказал, что для акварелиста это обязательный шаг. На некоторых картинах нарративная роль тона менее очевидна, однако это не значит, что отношениями света и тени можно пренебречь. Совсем наоборот: сюжет с более тонкими переходами света и тени требует гораздо более точного подбора тонов, чем какой-либо предмет с ярко выраженным контрастом темного и светлого.

Прозрачность акварели обуславливает необходимость проработки тональной схемы изображения уже в самом начале работы над картиной. Осветлить уже заданный тон какой-либо формы крайне сложно, практически невозможно. Чтобы разобраться со светлотой каждой из основных форм в нашей композиции, нужно удерживать в голове сразу несколько вопросов. Как вы уже догадались, ответы на них обычно лежат на поверхности. Сложность в том, чтобы вовремя их задать.



Слева:

ЛАРС ЛЕРИН. НОЯБРЬ. 1996

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

70 × 100 CM

На этой картине Лерин использовал всю широту тонального диапазона, оставив дверной проем белым и сделав небо и затемненные части здания максимально темными. Освещенный участок стены должен был оказаться где-то посередине. Даже если бы он был чуть темнее или чуть светлее, картина не стала бы менее впечатляющей.

Внизу:

ЛАРС ЛЕРИН. ТУРИСТЫ-ПОЛЯРНИКИ. 2007

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

105 × 152 CM

На этой картине для создания реалистичного снега и белого льда художник использует гораздо более узкий диапазон тонов. На странице почти нет чисто белых участков, однако наблюдательность автора и безупречная техника заставляют нас поверить, что вокруг белым-бело.



НАХОДИМ САМЫЕ СВЕТЛЫЕ УЧАСТКИ КАРТИНЫ

В моей аудитории в Сиэтле два источника света: ряд окон с северной стороны и лампы дневного света на потолке. И стены, и потолок белые. Теперь представим, что мы решили написать эту комнату акварелью. Белые стены — белая бумага, что может быть проще? Однако это заблуждение. Стены не следует оставлять незакрашенными, поскольку окна, зачастую дающие холодный голубоватый отсвет, гораздо ярче стен, а желтоватые теплые лампы — ярче окон. Если оставить область стен незакрашенной, как тогда показать, что окна и лампы еще ярче? Мы решим эту головоломку, лишь ответив на вопрос: *«Какой участок картины самый светлый?»*

Корень проблемы в том, что мы называем эти стены белыми. Однако с точки зрения живописи они не белые. Если бы мы красили сами стены, а не изображали их аква-

релью, — то, конечно, мы макали бы кисть в большую банку с белилами. Вот что сбивает нас с толку. Мозг говорит вам, что стены белые, но глаз понимает, что это не самая светлая часть на картине.

В акварельной живописи невозможно получить оттенок, который будет светлее вашей бумаги. Поэтому разумно оставить бумагу незакрашенной там, где должны быть самые светлые участки, и затемнить все остальное. На нашем мысленном изображении аудитории самые светлые части имеют синеватый и желтоватый оттенки, поэтому можно было бы пройтись по белому едва подкрашенной отмывкой. Это тут же затемнит бумагу и сместит тональность всей картины. Стены должны быть достаточно темными, чтобы лампы на их фоне выглядели ярко, однако не настолько темными, чтобы перестать казаться белыми — и так далее по шкале тонов, вплоть до самых темных акцентов. В акварельной живописи светлота той или иной формы всегда выбирается относительно светлоты всех остальных.

Внимательно присмотритесь к двум зданиям на фотографии. Что темнее — освещенный торец «серого» амбара или затемненная стена «белой» постройки? То, как мы называем предмет, порой приводит к противоречию между тем, что мы видим, и тем, что у нас в голове.



Представив себе эти две поверхности как формы, а не как части построек, вы сразу поймете, что темнее, а что светлее. Также можно прищуриться.

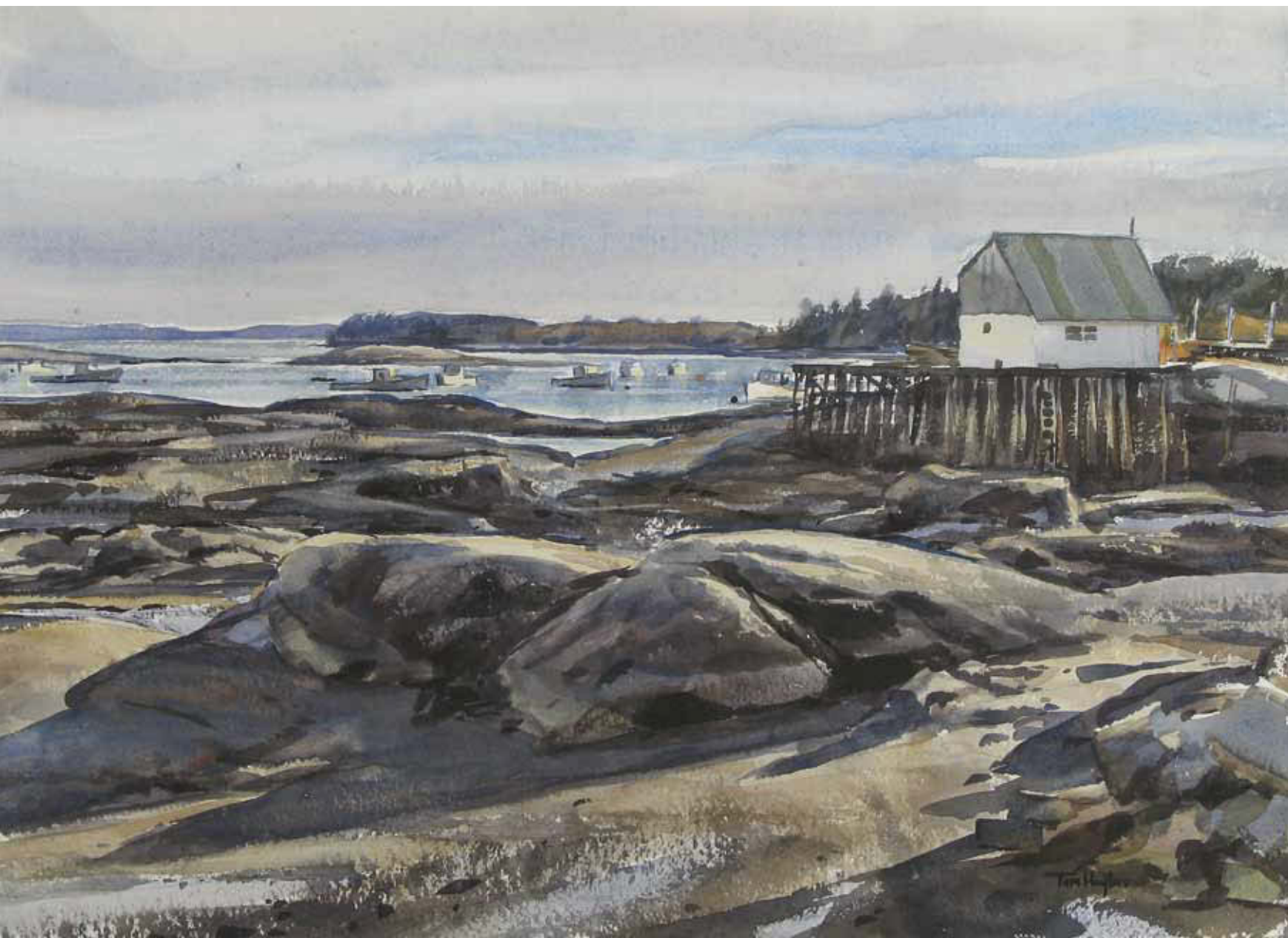


Наши знания о предмете — это план сюжета. Слова «старый серый амбар» вызывают ряд ассоциаций. Наши представления о предмете могут сильно влиять на то, что (как мы думаем) мы видим. На первых стадиях работы над картиной я задаю себе вопросы об абстрактных качествах изображения, чтобы смысловая составляющая не увела меня в сторону. Позже у вас будет возможность удостовериться, что вы раскрыли сюжет, однако в данный момент нам нужна простая визуальная реальность. При определении тональности гораздо удобней мыслить в категориях чистых форм. Начинающим художникам может быть нелегко отказаться от голоса разума, однако через некоторое время без него вам будет куда лучше работать.

ТОМ ХЬЮЗ. ОТЛИВ В СТОНИНГТОНЕ. 2005

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ
56 × 76 CM

Хотя бумага под бликами света на камнях переднего плана немного подкрашена, они все равно кажутся ярче «белого» лодочного сарая. Непосредственная близость к очень темным формам заставляет мокрые верхушки камней по-настоящему заиграть на солнце. Закрасил ли художник белый лист, чтобы показать стены сарая?



ОСТАВЛЯЕМ НЕЗАКРАШЕННЫЕ БЕЛЫЕ УЧАСТКИ

Пришло время сделать небольшое отступление о белой бумаге. Акварель прозрачна, поэтому свет проходит сквозь нее и попадает в глаза зрителя отраженным от белой бумаги. Таким образом, бумага в акварели чрезвычайно важна как источник света, но это не делает ее неприкосновенной. Мне куда больше нравятся картины, на которых через слои краски все еще видно бумагу, но это вовсе не означает, что нужно в обязательном порядке оставлять незакрашенные участки. Если в вашем сюжете нет ничего чисто белого, то и белые участки оставлять не нужно.

Мои ученики утверждают, что другие преподаватели часто говорили им, что если белой бумаги не видно, то это не акварель. Простите, но это полный бред. Преподаватели

делают такие громкие заявления, студенты воспринимают это как откровение и пересказывают друг другу, при этом смысл каждый раз меняется. Однажды я краем уха услышал, как один мой ученик говорил другому: «Том говорит, что не надо брать уроки рисования!» Вот это да! Интересно, какие еще слова мне приписывали за годы преподавания!

Мне кажется, что сохранить слишком много белого — хуже, чем оставить слишком мало. Даже если предмет изображения изобилует светлыми участками, незакрашенный белый стоит оставить только там, где он действительно нужен. Это усилит реалистичность света на картине.

К сожалению, художники довольно часто оставляют белые полосы между формами, отчасти — чтобы избежать смешения заливок, отчасти — просто из желания добавить что-то яркое. Все формы получают жесткую обводку-контур, а значит, и одинаковую важность. Рисунок остается совершенно плоским и напоминает скорее аппликацию из кусочков цветной бумаги или мозаику с белой грунтовкой.



Среди акварельных техник нет единственно верной, лучший способ найти свою — попробовать разные.

НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК (ЯКОБЫ). САД НА ЧЕННЕЛ-РОУД В МОЗАИЧНОМ СТИЛЕ. 2011

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО
ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
28 × 38 CM

Хотя умом мы понимаем, как элементы картины соотносятся друг с другом, глаз видит нечто совсем иное. Кажется, что все формы на таком мозаичном изображении находятся на одной плоскости. Надеюсь, вы понимаете, что эта картина ужасна!



ТОМ ХОФФМАНН. САД НА ЧЕННЕЛ-РОУД, 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
28 × 38 CM

Теперь, когда соседние формы соприкасаются, на картине сразу открылось пространство. Наконец-то можно прогуляться среди деревьев, не спотыкаясь о белые линии!

В таком изобилии белого совершенно теряются области, которые действительно должны передавать важные нюансы освещения.

На картине «Крэйгвилльское привидение» на с. 92 относительно небольшие участки белого почти не отличаются по размерам от обводки на садовом пейзаже внизу, однако в этом случае они выполняют определенную художественную задачу.



**ТОМ ХОФФМАНН. КРЭЙГВИЛЛЬСКОЕ
ПРИВИДЕНИЕ. 2010**

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
36 × 51 CM

Узких белых полосок на колышках забора достаточно, чтобы показать падающий справа солнечный свет.

Надеюсь, что наше отступление о бумаге пояснило важность вопроса: «*Нужно ли оставлять незакрашенные белые участки?*» Если ответ на этот вопрос — «да», то выбор техники — за вами. Пожалуйста, не нужно сразу хвататься за маскирующую жидкость. Она оставляет характерный отсвет, который будет торчать, как бельмо на глазу. Может быть, он идеально передаст отражение окна на коже баклажана, однако для создания бликов на груше не подходит категорически.

Есть несколько способов сохранить белые участки: промокать или соскабливать краску, использовать маскирующую жидкость или восковые мелки, а главное — делать обходку белых участков (то есть попросту не закрашивать их). В каждом случае результат будет выглядеть немного иначе. Практикуйтесь, пока не набьете руку во всех этих техниках, и тогда вы сможете использовать наиболее подходящую, а не каждый раз одну и ту же. Многим кажется, что использование маскирующей жидкости быстрее и проще обходки, но на деле это отнимает больше времени, прерывает творческий процесс и приносит ощущение холодного расчета.

Как правило, я создаю светлые пятна, оставляя их на листе изначально. Если нужен мягкий контур — можно предварительно смочить бумагу, если жесткий — не делать и этого. В любом случае я кладу краску там, где хочу ее видеть, и на этом успокаиваюсь. Вот мой подход к сохранению белого: если вы не хотите, чтобы в каком-то месте была краска, — не красьте там.

Прямо сейчас кто-то где-то наверняка говорит: «Том запрещает использовать маскирующую жидкость». Да, сама избегаю ею пользоваться, но вам советую делать выбор, прежде всего исходя из нужд картины. Среди акварельных техник нет единственно верной, и лучший способ найти свою — попробовать разные. Поэтому пользуйтесь на здоровье маскирующей жидкостью, если именно она подходит лучше всего. Главное — не будьте педантом.

И еще одно отступление: не работайте с кистью в одной руке и с промокашкой в другой. Насколько уверенным получится мазок, который вы заранее приготовились стереть? Где ваш черновой листок? Помните, что ваша цель — не поиграть в художника, а действительно стать им.

СОХРАНЯЕМ НЕ БЕЛЫЕ УЧАСТКИ

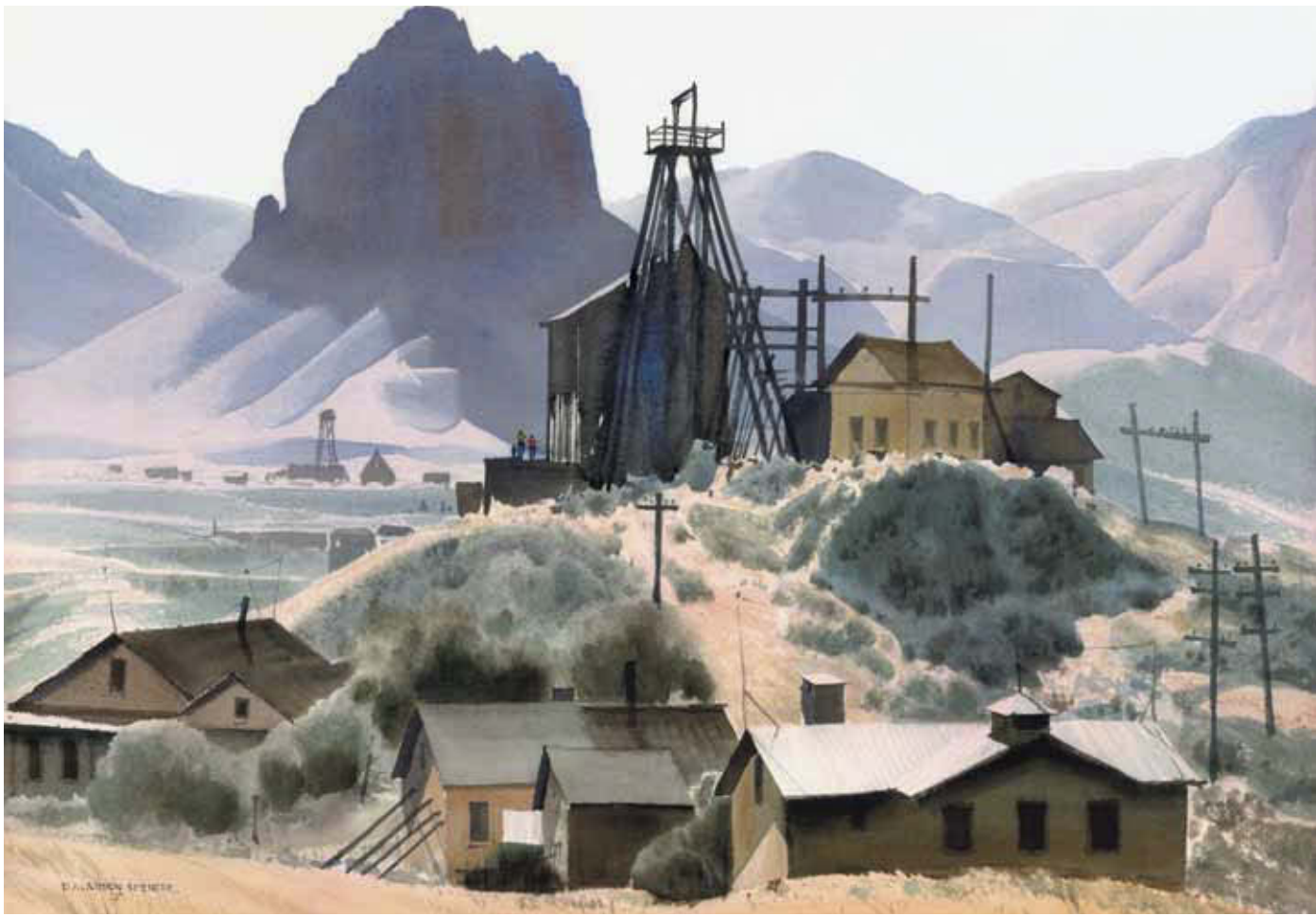
Скорее всего, на каждом слое найдется что-то, что не надо перекрывать следующим слоем. Вам будет легче обойти краской эти относительно светлые участки, если вы отметите их карандашом или бледной отмывкой. Удивительно, как часто мы проходимся кисточкой по блику, который пять секунд назад решили ни в коем случае не трогать. Иногда я готов сдаться и прибегнуть к использованию маскирующей жидкости.

Умение вычленивать участки слоя, которые нужно оставить видимыми, а потом действительно сохранить их, приходит с опытом и пониманием того, что все решения лежат на вас. Опыт мы наращиваем постепенно, а вот осознание ответственности сказывается мгновенно.

Для перевода на язык акварели нужен особый образ мысли, который вы обязательно освоите. А пока что не забывайте вовремя задавать вопросы. «*Что нужно оставить незакрашенным?*» Нужно спросить себя об этом до того, как вы начнете накладывать следующий слой. Так вы выработаете полезную привычку и избавитесь от необходимости хвататься за лезвие и промокашку.

НАХОДИМ САМЫЕ ТЕМНЫЕ УЧАСТКИ КАРТИНЫ

Самые темные мазки обычно наносятся последними, однако полезно вычленивать их при первичной оценке предмета изображения. Спросите себя: «*Какой участок картины самый темный?*» Выделив самый светлый и самый темный участки, вы получите точки отсчета, относительно которых сможете определить положение всех остальных элементов в тональном диапазоне картины.



Д. АЛАНСОН СПЕНСЕР. ОУТМЕН, АРИЗОНА. ВРЕМЯ СОЗДАНИЯ НЕИЗВЕСТНО

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ
56 × 76 СМ

Гора на заднем плане довлечет над долиной, хотя технически она выполнена очень просто. Будь она светлее — не было бы такого эффекта присутствия, будь она темнее — пропало бы ощущение глубины пространства между ней и шахтерскими постройками. Похоже, Спенсер понимал, что гора должна попасть в тон где-то посередине между самыми светлыми и самыми темными участками. Было ли это случайной удачей? Тонкая светлая полоска на белой крыше самой высокой постройки говорит об обратном.

На картине «Оутмен, Аризона» (сверху) Д. Алансон Спенсер подбирает тон каждой фигуры, исходя из ее идеального расположения в диапазоне между самыми светлыми и самыми темными участками картины. Чтобы использовать весь потенциал тона для создания правдоподобного освещения и пространства, ему нужно было заранее определиться с самыми светлыми и самыми темными участками.

Как же изучить тональный диапазон и найти баланс темного и светлого до начала работы над картиной? Разные виды эскизов и набросков, описанные во второй главе, позволяют легко определить взаимоотношение и роли темных и светлых пятен. Еще одно упражнение на различение светотени находится на с. 95. Оно также подскажет вам не-

сколько способов упрощения огромного диапазона тонов, который мы часто видим в природе. Понимание того, какие элементы сюжета критически важны, а какие — опциональны, поможет вам понять, что можно нарисовать вольно, а что потребует точности. Для этого упражнения я взял стеклянную чашку, но блестящая металлическая кастрюля или перегоревшая лампочка подошли бы ничуть не хуже.

На настоящей чашке множество переходных тонов, однако на нашем эскизе, выполненном всего в трех тонах, иллюзия стекла достигнута. Удерживая взгляд на чашке, сдвиньтесь в сторону, вверх или вниз. Вы увидите, что крохотные формы радикально меняют свой размер и положение. Тем не менее под любым углом зрения чашка остается чашкой.



Проанализируйте предмет изображения

Для чашки из синего стекла амплитуда колебания тонов очень велика: мы видим и яркие блики, и темные акценты, а также целый ряд средних тонов, переходящих друг в друга. Насколько точно нужно воспроизвести их акварелью?



Сделайте эскиз в среднем тоне

Выполните силуэт чашки краской среднего тона. Возьмите широкую кисть и именно *нарисуйте* чашку сразу (не нужно рисовать отдельно контур и потом закрашивать его). Точность сейчас не так важна, как тональность. По эскизу сразу становится ясно, что в отсутствие других тонов чашка выглядит плоской, лишенной материальности и на стекло это не похоже.



Сделайте эскиз в среднем тоне с бликами

Нарисуйте чашку еще раз, на этот раз — оставив незакрашенные блики. Залейте всю форму цветом среднего тона, обойдя кистью те участки, которые кажутся вам близкими к белому. Если прищуриться, будет проще округлить тон до среднего либо белого. Оставленные вами блики сразу добавляют изображению материальности и подразумевают блеск, если не прозрачность.



Внесите темные акценты

Когда вторая версия просохнет, прорисуйте те области, которые ближе к черному, чем к среднему, тону. Нарисованная всего в трех тонах, чашка уже кажется стеклянной. Из этого можно сделать вывод, что большинство нужных нам эффектов создают самые светлые блики и самые темные акценты.

Насколько важно в точности зафиксировать положение этих еле заметных тонов? Снова сфокусировавшись на чашке и передвигаясь, вы заметите, что светлые и темные акценты остаются примерно на одном месте.

Полагаю, формы в средних тонах зависят от окружения чашки. Они меняются в зависимости от угла зрения. Темные и светлые акценты — это, напротив, скорее собствен-

ные свойства чашки. Я подозреваю, что средние тона можно распределять достаточно условно, в то время как расположение темных и светлых акцентов несет определенный смысл. Когда дело касается художественной интерпретации объекта, первое — опционально, второе — критически важно.



ТОМ ХОФФМАНН. СВОБОДНЫЙ. 2009

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
28 × 38 СМ

Если мы проанализируем формы на картине, то увидим, что полоса фиолетового цвета, идущая с двух сторон вверх и пересекающая верх картины, должна была быть светлее, чем основной коричневый прямоугольник, но темнее, чем светлый треугольник на переднем плане. Такой диапазон дает много возможностей для исправления тона. Фиолетовая полоса могла бы быть немного темнее или светлее, но все равно создавала бы правдоподобную иллюзию белой стены в тени.

НАХОДИМ ТОНАЛЬНЫЙ ДИАПАЗОН

«Насколько темный тон у части, которую я буду писать?»
Это главный вопрос при работе с тонами, поскольку он заставляет художника задуматься о сравнительной светлоте отдельно взятого элемента. Поэтому и ответ всегда один:
«По сравнению с чем?»

Обычно я первым делом нахожу формы, которые могут быть крайними точками диапазона тонов. Именно в этот диапазон нужно вписывать новые формы. Я стараюсь найти

что-то темнее того, что буду добавлять, и что-то светлее. В основном мне нужно знать, как каждый элемент впишется в общий тональный диапазон. Это не укажет мне на идеальный тон, но подскажет направление. Тогда я смогу решить, нужно ли сделать этот приблизительный тон чуть темнее или чуть светлее, чтобы достичь необходимого результата.

Довольно сложно постоянно контролировать тона, когда внимание полностью поглощено работой с другой переменной, особенно если эта переменная — цвет. Выработайте привычку ограничивать тона, то есть находить каждому новому элементу картины место в тональном диапазоне. Постоянно напоминайте себе об этом.



Сверху:

ДОН МАРЕК. ГРУЗОВИК. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ
53 × 71 CM

Может показаться, что главное в этой картине — это насыщенные, яркие цвета, на самом деле именно внимание к распределению тонов позволило художнику насладиться работой с цветом.

Справа:

Это — основа, на которой построена яркая картина Марека. Он не забывал проверять, верно ли выбраны тона, даже когда наращивал насыщенность красок.



ОЦЕНИВАЕМ МАКСИМАЛЬНУЮ ТЕМНОТУ

В работе с тонами для акварелистов существует масса ограничений. Мы уже рассмотрели, как белая бумага ограничивает светлоту в диапазоне доступных тонов. На другом конце диапазона тоже есть подобное ограничение. Любой цвет можно сделать очень светлым, но не всякий цвет — достаточно темным, чтобы покрыть весь тональный диапазон. Если вы знаете границы используемых вами цветов, то сможете откалибровать тональный диапазон так, чтобы самые темные тона попадали на его край. Приближаясь к границе, не забудьте спросить себя: «*Насколько темным я могу сделать этот цвет?*» К примеру, церулеум неоспоримо светлее, чем ультрамарин, а тот, в свою очередь, не сможет достигнуть темноты индантрена синего. Это значит, что используемый вами цвет может стать максимально темным, но все еще не достигнуть самого темного тона в вашем диапазоне.

И даже в этом случае вы все еще можете исправить ситуацию. Прежде всего убедитесь, что в смешанной краске достаточно пигмента. Зачастую темный цвет бывает недостаточно темным лишь потому, что в нем слишком много воды. Если вам нужен сочный темный цвет, не бойтесь смешать густую краску, особенно если будете наносить ее на влажную бумагу. Вы поймете, что она слишком густая, если после нанесения и высыхания она приобретет глянцевый блеск. (И вот тут вам пригодится пробный кусочек бумаги.) Если же вы смешали краску максимально густо и все равно не добились достаточно темного тона, значит, вам нужен другой цвет. В шестой главе вопросы выбора цвета рассматриваются более подробно, но общее правило — прозрачные цвета дают более темные тона, чем непрозрачные.

Проведите эксперимент: выберите относительно непрозрачные красный, желтый и синий цвета, например кадмий

красный, ганзу желтую и церулеум. Смешайте их, чтобы получить самый темный тон, добавьте побольше пигмента. Получив густую, насыщенную смесь, нанесите мазок на кусочки бумаги.

Затем возьмите очень прозрачные основные цвета, например ализарин малиновый, хинакридон золотой и синий фтал, и снова смешайте самый темный тон, какого сможете добиться. Не стесняйтесь, подойдите вплотную к отметке «слишком густо». Нанесите мазок этого тона рядом с первым и сравните результат.

Когда картина требует широкого диапазона темных тонов, еще на ранних этапах работы нужно задуматься о том, какие краски вы применяете. Второй пример того, как полезно просчитывать свои действия на пару слоев вперед. Взгляните на фотографию на соседней странице. Если вы сделаете коричневые двери достаточно темными, чтобы они выделялись на фоне стен, сможете ли вы сделать дверные проемы еще темнее? Будет жаль, если уже на поздних этапах работы вы поймете, что не можете достигнуть достаточно темного тона.

Выработайте привычку оценивать тональный диапазон выбранной палитры до *того*, как начнете писать.

Пока что мы говорили о том, что следует обдумать, прежде чем приступить к написанию новой работы. Но есть вопросы, которые могут пригодиться вам на этапе оценки готовых картин. Во многих случаях это те же самые вопросы, которые вы задавали себе в начале, только вывернутые наизнанку. Например, в отношении тонов будет полезно спросить себя: «*Оставил ли я незакрашенные участки?*» вместо: «*Что нужно оставить незакрашенным?*» Если у вас есть возможность выставить в ряд с полдюжины своих картин и беспристрастно их оценить, это поможет понять, что вам удастся хорошо, а в чем еще нужно попрактиковаться.



На фотографии западного крыла кафедрального собора в Оахаке видно, что большие коричневые двери под арочным сводом должны быть значительно темнее окружающих их каменных стен, но намного светлее, чем дверные проемы. При смешивании краски для изображения дверей недостаточно видеть, в какой тональный диапазон она должна вписаться. Вы должны сделать так, чтобы она туда попала.

ОЦЕНИВАЕМ ТЕМНЫЕ ТОНА

Наблюдая за работой моих учеников в течение многих лет, я вполне могу сделать несколько обобщений о том, как акварелисты ограничивают свой тональный диапазон. Самая распространенная тенденция — притормаживать и не доходить до глубоких, богатых темных тонов, которые могут понадобиться в картине. Вот почему крайне важно на поздних этапах работы задать себе вопрос: *«Достаточно ли темны мои темные тона?»*

Конечно, некоторые технические моменты могут повлиять на степень темноты краски, но обычно это решается с помощью черновых набросков. Самые сложные проблемы больше связаны с психологией, чем с техникой живописи. Например, любая акварель, высыхая, становится более светлой, чем она была во влажном виде. Это происходит всегда. Вы ведь знали это с самых первых дней работы с акварелью, верно? Сейчас я скажу кое-что, после чего привычка не делать темные тона действительно темными покажется вам глупой. У вас должен быть черновик. Поработайте с ним и выясните, что выйдет. Никто, кроме *вас*, не будет отвечать за ваши картины.

Как уже было сказано, некоторые цвета не дадут сделать темные тона достаточно темными. Дверные проемы кафедрального собора на с. 99 довольно темные, но их цвет отчетливо теплый. Немного желтого пигмента придаст ему нужную температуру, но большинство натуральных желтых цветов относительно непрозрачные и ограничат глубину темного тона. Яркие, прозрачные теплые цвета, например хинакридон золотой, помогут добиться необходимой температуры и не ограничат темный тон.

Все эти технические сложности довольно легко преодолеть, но иногда мы сталкиваемся с затруднениями иного рода. Мы не используем большую часть тонального диапазона, потому что волнуемся, что картина станет слишком темной. Однако бояться стоит не этого. Вспомните, сколько акварельных полотен смотрится хуже оттого, что они слишком светлые. Я видел очень много картин, темные тона на которых оказались недостаточно (а не слишком) темными.

Когда я замечаю такое самоограничение, то чувствую желание перейти границу. Как учитель я должен вытаскивать своих учеников из зоны комфорта. Попробуйте зайти на территорию, которой опасаетесь. Если вы заметили, что постоянно не доводите темные тона до необходимой

ТОМ ХОФФМАНН. СНЕГ В НОЯБРЕ НА О. ЛОПЕС (В РАБОТЕ)

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО
ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
28 × 38 CM

«Достаточно ли темны мои темные тона?» В этот день в воздухе висела дымка, но здесь она больше похожа на туман. Акварель часто смотрится хуже, если художник не использует весь тональный диапазон. Давайте посмотрим, как будет выглядеть картина с более темными тонами...





концентрации, напишите несколько картин, где темные тона будут нарочито темными. Когда вы увидите, как на самом деле выглядят эти «слишком темные» тона, вернитесь к работе и не гнушайтесь использовать тональный диапазон в полной мере. Мне нравится сравнение с гонщиком, который не снижает скорость перед поворотом. Ведь только он знает, насколько быстро можно ехать, не опасаясь аварии. (Гонщик, превышая скорость, переворачивается, а наши максимальные потери — всего лишь листок бумаги!)

**ТОМ ХОФФМАНН. СНЕГ В НОЯБРЕ НА О. ЛОПЕС.
2010**

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
28 × 38 CM

Так-то лучше. Темные тона на переднем плане открывают куда больше пространства.

НЕ ДЕРЖИТЕСЬ ЗА ТОЧНОСТЬ ПЕРЕДАЧИ

Именно вы решаете, какими будут взаимоотношения тонов. То, что вы видите в реальности или на фотографии, — лишь отправная точка. И вы можете делать с ней все, что захотите. Вольность допустима! Спросите себя: «Когда следует перестать держаться за точность изображения?»

Работая с фотографией с залива Макардл (внизу), вы получаете возможность выверить все переменные более тщательно, поскольку они уже каким-то образом размещены на листе. В этом заключается большое отличие от живописи с натуры. Однако и в использовании снимков есть свои трудности. К примеру, этим пейзажем я не устаю любоваться вот уже двадцать лет, поэтому привык считать его безупречным. Однако как только пейзаж превращается в картину, узнается его истинная художественная ценность. Он либо подходит для живописания, либо нет. Если есть ощущение неправильности, нужно на время забыть о своих предпочтениях и взглянуть на фотографию критически. Например, нужен ли нам тонкий ствол дерева, вжатый в левый край? Или взгляните на самое тонкое дерево справа — его макушка совпадает с верхом мыса. А большая зигзагообразная ветка повторяет контур мыса справа. Иллюзия глубины была бы полнее, если бы я немного пригнул, делая снимок, но я не фотограф.

Когда я делаю снимок, то полагаюсь на обилие информации, которое сохранится даже на самой плохой фотографии. Этой информации будет достаточно для правдоподобной передачи глубины и освещения. Достоверный снимок не обязан быть идеальным. Однако живопись содержит только то, что мы в нее вкладываем. На любую фотографию нужно смотреть критически. Анализ расположения темных и светлых форм — часть работы художника, а точное копирование фотографии в его задачу не входит.

Когда мы пишем с натуры, мы точно так же изменяем нарисованное относительно настоящего, чтобы получилась хорошая картина. Однако при работе с натуры это сделать сложнее. Зачастую я вижу, что надо было сделать, уже после того, как картина закончена, точнее, когда прошло немало времени и я забыл, как выглядела эта сцена в реальности.

Искушение объяснить недочеты картины фразой: «Да оно все так и выглядело» бывает велико. Но вопрос не в том, насколько точно передана реальность, а в том, насколько убедительно это сделано.

Если вы подвергаете сомнению видимую реальность — вы встали на путь самовыражения. Чем раньше вы зададите себе ключевой вопрос: «Когда следует пренебречь точностью?» — тем меньше бумаги переведете. Анализируйте переменную за переменной — и подумайте, какие изменения тона, цвета, влажности и композиции приведут вас к цели.

Фотографии редко передают ощущение присутствия, особенно если снимок высококонтрастный. Если упор сделан на размытость светлых тонов, как на фотографии рынка Бенито Хуарес (с. 104), темные тона зачастую сливаются в одну черную форму. На фотографии это допустимо, на картине — нет. Если бы вы действительно были там, то увидели бы, сколько нюансов скрывает эта большая черная форма. На картине нельзя закрасить пол-листа черным, надо хотя бы намекнуть на сложность формы.



Три основные формы на фоне — небо, мыс и вода — различаются по тону, но почти совпадают по размеру. Вспомните, кто тут главный, и подумайте, не будет ли лучше изменить их пропорции? Больше или меньше неба вы бы оставили? А как бы распределили темные вертикали на переднем плане?



ТОМ ХОФФМАНН. БЕРЕГ. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
38 x 38 CM

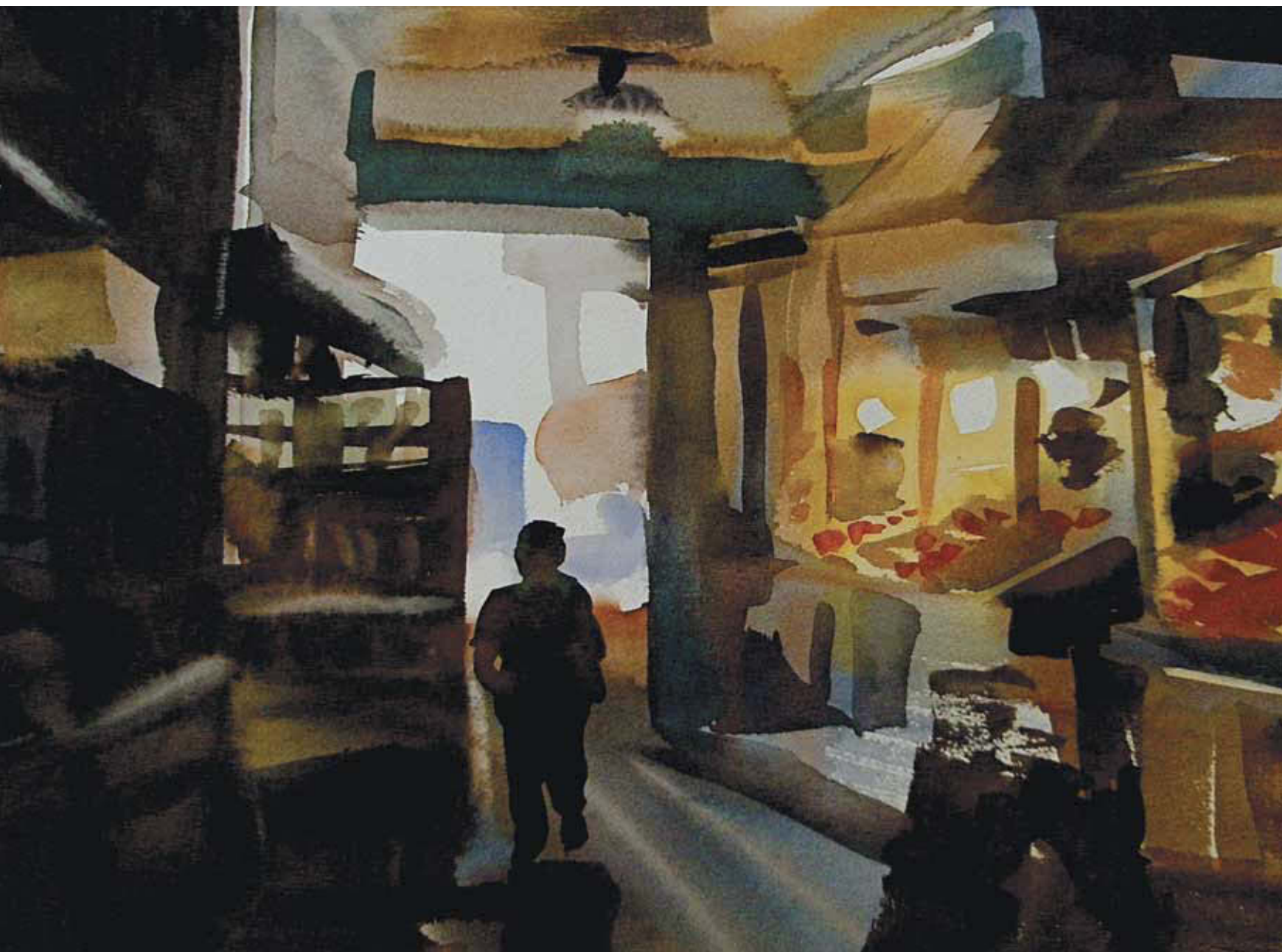
Я писал этот пейзаж чаще, чем любой другой уголок планеты (он же на с. 109), так что я уже знал, что рельеф на переднем плане следует ограничить от фона. В этот день темные тона вдали выглядели точно так же, как темные тона на переднем плане, а самым светлым пятном были прибившиеся к берегу коряги. Поэтому я слукавил, чтобы создать убедительную иллюзию пространства.



Камера выставила экспозицию по светлomu проходу в центре и обошла вниманием детали темных форм на переднем плане. Фотография рынка Бенито Хуарес достаточно выразительна, но на листе бумаги большие пустые темные формы займут слишком много пространства, и картина получится неинтересной.



В этом варианте «Рынка Бенито Хуарес, Оахака» пустые темные формы изолированы от других форм и никак не связаны со светлыми и средними тонами.



**ТОМ ХОФФМАНН. РЫНОК БЕНИТО ХУАРЕС,
ОАХАКА. 2011**

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
28 x 38 CM

Намек на информацию, даже если он почти неуловим, увязывает темные тона со всеми остальными элементами картины.



ПИТ ЛЭП. ЗАЛИВ СЛИТ, ШОТЛАНДИЯ. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ARCHES

57 × 76 CM

Автор этой картины смог позволить влажности бумаги и силе притяжения сделать то, что обычно случается с отмывкой неба. Любой результат был бы вполне хорошим. Когда художнику понадобилось вернуть контроль над распределением краски — например, на том участке, где резкий контур самого дальнего холма становится нечетким, — он тщательно обдумал, где смочить бумагу, а где оставить ее сухой.



~ ГЛАВА 5 ~

КОНТРОЛИРУЕМ ВЛАЖНОСТЬ

Если с акварелью что-то пошло не так, это, как правило, означает, что художник либо перестарался, либо потерял контроль над влажностью. Во многих случаях первое — результат второго. Роль воды в акварельной живописи — скользкая тема. Она требует определенной внимательности, а с этим будет особенно трудно смириться художникам, привыкшим думать об акварели как о достаточно вольном изобразительном средстве. Однако в дальнейшем вы поймете, что именно вдумчивый подход обеспечивает творческую свободу.

Первый шаг — понимание, что за влажность отвечает художник. Мои ученики часто оправдывают ошибки тем, что «кисточка оказалась слишком влажной» или «бумага высохла», словно это произошло само собой. Продолжая винить бумагу и кисть, вы будете повторять одни и те же ошибки. Судьба никак не влияет на процесс живописи. Все зависит от вас.

Когда влажная краска попадает на влажную бумагу, невозможно в точности предсказать результат. К счастью, нам и не нужен точный прогноз. Достаточно — а в сущности, даже лучше — *приблизительно* представлять, как поведет себя краска. Позволяя ей проявить свою текучую природу, мы достигаем эффекта спонтанности акварельной живописи. Чрезмерный контроль может так же легко загубить картину, как и его отсутствие. Чтобы найти хороший баланс, нужно помнить о трех факторах, влияющих на движение краски.

РАБОТАЕМ С РЕЗКИМ И РАЗМЫТЫМ КОНТУРОМ

Иногда предмет изображения сам помогает сделать выбор в пользу резких или размытых контуров, однако единого правила на этот счет не существует. Например, облака часто имеют мягкие очертания, но вы вполне можете изобразить облака с резким контуром. Вы можете с лупой изучить большинство акварелей Эдварда Хоппера и нигде не найдете облака с размытыми очертаниями.

В процессе работы спросите себя: «Какой контур подойдет этой форме?» Чаще всего необходимую степень влажности для любого участка картины можно определить, исходя из ее фокусной точки. Резкие контуры категоричны, они описывают изолированные формы, а мягкие сливаются со своим окружением. Например, на картине «Знакомый утес» (справа) деревья на переднем плане показаны как отдельные формы, а лес на склоне холма преподносится как единое целое.

Мягкие очертания обычно воспроизводят предмет в общих чертах, тогда как четкие дают больше конкретики. Для того чтобы решить, по сухому или по сырому закрашивать определенный участок, оцените его роль на картине в целом. Спросите себя: «Сколько внимания зритель должен уделить этому участку?»

ТОМ ХОФФМАНН.
ЗНАКОМЫЙ УТЕС. 2009
АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО
ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
30 × 36 CM

Резкие контуры ближайших деревьев не дают им слиться со склоном холма в отдалении. Если бы все формы на картине имели только резкие или только размытые границы, художественное пространство было бы слишком неопределенным. Мы сознательно выбираем тот или иной способ изображения, чтобы сфокусировать внимание зрителя, как фокусируют объектив фотокамеры.







Сверху:

МЭРИ УИТ. КРАСНЫЙ. 2011

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

47 × 47 CM

Используя резкий контур только для лица и шляпы, художник не дает зрителю отвлечься на что-то еще. Фон, к примеру, нужен только для того, чтобы оттенить фигуру. Если цель достигнута, больше ничего не требуется.

Справа:

ТОМ ХОФФМАНН. ПРЕСС-ПОДБОРЩИК. 2009

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES

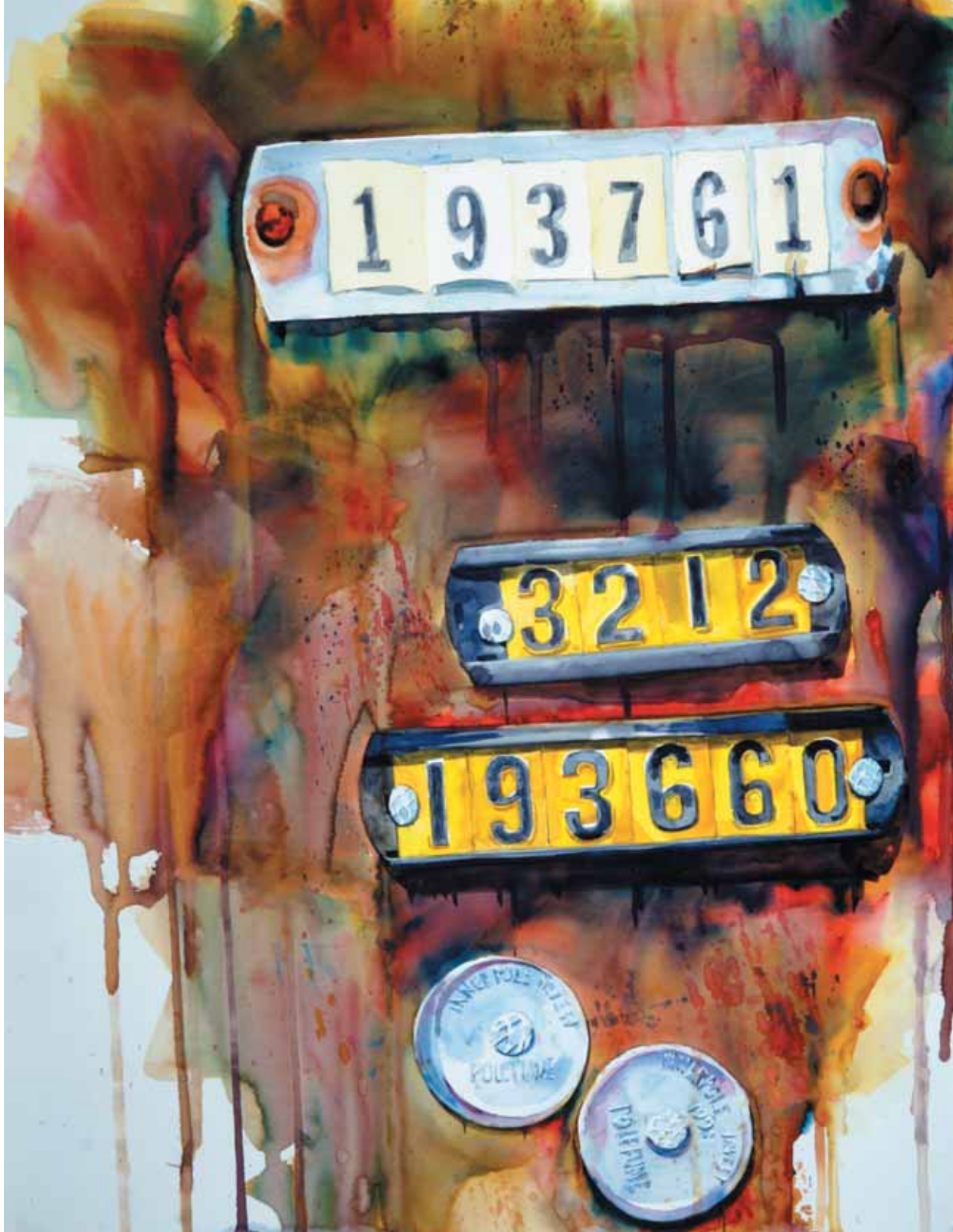
28 × 38 CM

На этой картине пресс — центральная фигура. Тюки сена играют вспомогательную роль, и будь они обозначены более четко, они бы перетягивали на себя внимание зрителя. Они выполнены множеством мазков, но, поскольку у большинства из них мягкие очертания, их легко воспринимать как единую форму и не отвлекаться на частности.

Гораздо лучше *намекнуть* на сложность объекта, чем *воспроизвести* ее. Перегруженная деталями картина сумбурна, она заставляет взгляд зрителя метаться туда-сюда. Если вашим картинам не хватает ясности и целостности, выполните следующее упражнение: приберегите резкие контуры до тех пор, пока не станет понятно, где они действительно

нужны. Набросайте светлые и средние тона сырым по сырому. К тому времени, как вы дойдете до темных акцентов, вы наверняка решите, на чем заострить внимание зрителя. Сделайте резкие границы только в фокусной точке и посмотрите, как будет «читаться» такая картина.





СЮЗА ВУЛФ. СЕКІУ 3212. 2010

АКВАРЕЛЬ НА ГРУНТОВКЕ

64 × 48 CM

Понимание того, что может произойти (в допустимых пределах), позволяет художнику частично передать инициативу кисти и краскам. На картинах с телефонными столбами Вулф противопоставила небрежную манеру написания аккуратной — и сделала это виртуозно. Она позволила краскам свободно течь и смешиваться на изображении столба, поскольку знала, что в итоге получится хороший фон.

СТЕРЛИНГ ЭДВАРДС. СНЕЖНЫЙ ПЕЙЗАЖ В ПЬЕМОНТЕ. 2008

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

56 × 76 CM

При написании этого зимнего пейзажа, оживленного и безмятежного одновременно, художник мастерски использовал разнообразнейшие размытые контуры, которые может дать акварель. Если предмет изображения требует мягкости, как темные хвойные деревья в отдалении, но вы не хотите, чтобы краска расплзлась, следите, чтобы кисть была сухой бумаги.



ПЛАНИРУЕМ ВЛАЖНОСТЬ БУМАГИ

На сухой бумаге контуры всегда получаются резкими, жесткими. Резкий контур — он и есть резкий контур. Можно сделать на сухом листе грубый мазок, чтобы показать фактуру бумаги, но это все равно будет жесткий контур.

Мягкие границы, напротив, крайне многообразны. Если вы решили сделать размытый контур, подумайте, насколько он должен быть расплывчатым. Относительная влажность бумаги и кисти определяет, как разойдется нанесенная краска. Но не забывайте, кто тут главный. Представьте необходимый результат и потренируйтесь на черновике. Для эскизов используйте ту же бумагу, что и для картин, только в этом случае краска будет вести себя одинаково. Я обычно делаю наброски на обратной стороне неудавшихся картин, которых у меня навалом. Спросите себя: «Насколько влажной должна быть бумага?» Затем поэкспериментируйте с различными степенями влажности на бумаге и научитесь визуально их определять. Встаньте лицом к источнику света и поднимите лист на уровень глаз, чтобы рассмотреть влажный блеск бумаги.

Многие акварелисты считают, что, прежде чем наносить вторичные мазки, требующие мягкого контура, нужно подождать, чтобы бумага достигла правильной степени влажности. По сути, размытость контура этих мазков в равной степени зависит от влажности бумаги и кисти.

Выполните упражнение, в котором влажность бумаги будет оставаться прежней, а влажность кисти — меняться. Для начала сделайте сырую (не мокрую) светлую отмывку. Затем наберите на кисть краску контрастного цвета. Краски должно быть много, а воды мало. Положите мазок на отмывку. Продолжайте делать мазки, понемногу набирая на кисть больше воды, пока контур мазка не станет совсем расплывчатым. Упражнение нужно выполнить быстро, пока не просохла бумага. Когда кисть станет более влажной, чем бумага, вы увидите, как второй цвет вытесняет первый и расплывается.

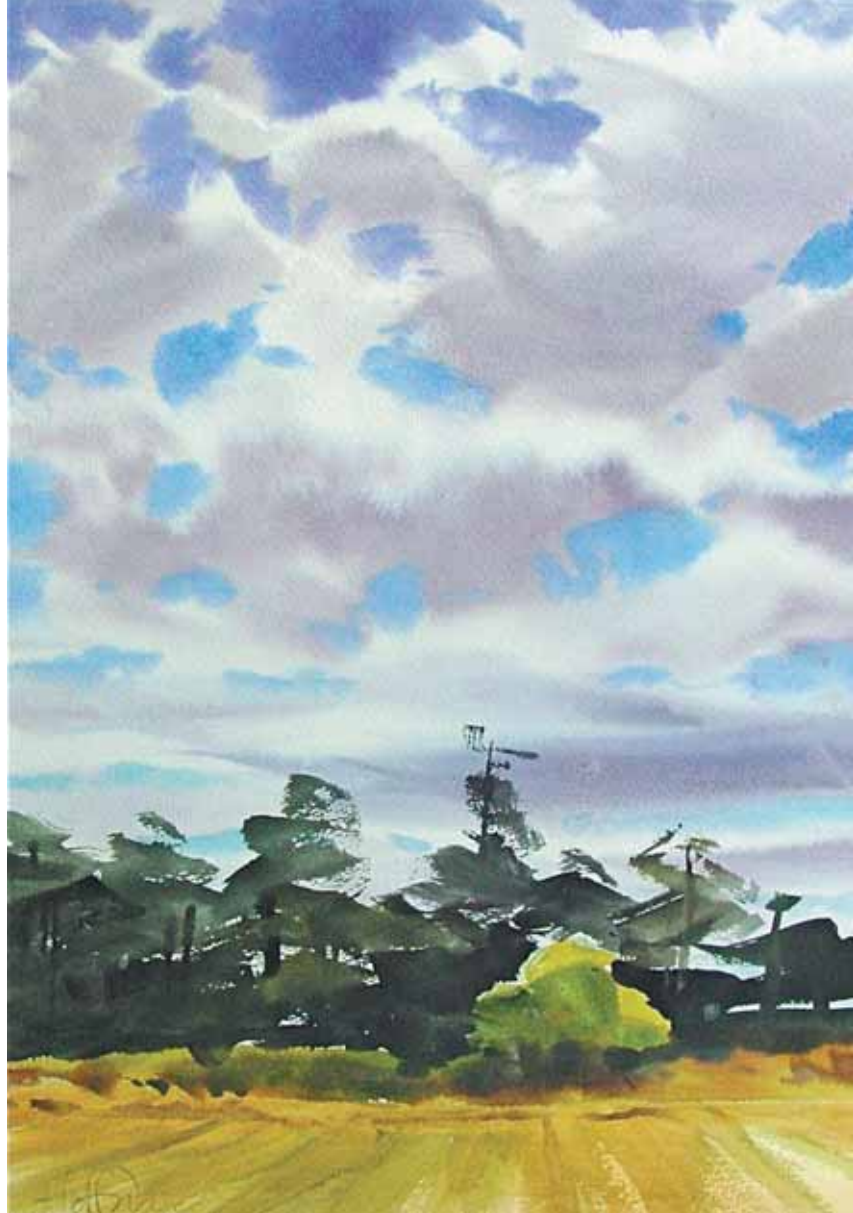
Другой вариант этого упражнения выполняется с постоянной влажностью кисти и изменением влажности бумаги. Выполните три отмывки: одну влажную, вторую сырую, третью мокрую, площадь примерно по 15 × 15 см каждая. Затем наберите на кисть очень много краски и мало воды. Работайте быстро, чтобы отмывки не высохли. Обратите внимание, как ложатся мазки. Вы наверняка успеете заметить следы отдельных волосков кисти, они видны долю секунды перед тем, как краска сольется в единую полосу. В этом упражнении кисть должна быть суше, чем все три отмывки. Сделайте короткий мазок в центре первой отмывки. Наберите на кисть еще краски, но не добавляйте воды и нанесите такой же мазок на вторую отмывку. Повторите процесс для третьей отмывки. Совпадает ли результат с ожиданиями?

Позволяя краске проявить свою текучую природу, мы достигаем эффекта спонтанности акварельной живописи. Чрезмерный контроль может так же легко загубить картину, как и его отсутствие.

Большинство проблем с контролем над влажностью решатся сами собой, если вы будете следить за соотношением влажности кисти и бумаги. Верный способ потерять контроль над ним — набирать воду на кисть чаще, чем нужно (так поступают многие акварелисты).

Попробуйте рисовать так, будто изначальная отмывка на влажной бумаге — ваш единственный источник воды. Не набирайте на кисть чистую воду, пока отмывка еще не высохла. Ваша кисть и так влажная, поэтому набирайте только краску. Когда вы пишете по влажной поверхности, можно набирать *гораздо* больше краски, чем при работе по сухому.

Иногда нашего опыта не хватает для того, чтобы понять, что оказалось более влажным: кисть или бумага. Например, когда вы пишете небо, бывает крайне трудно оценить влажность отдельно взятого участка. Резкий контур не там, где надо, может загубить всю картину. Не отмахивайтесь от своих сомнений. Это — нужный звоночек. Он уберезит вас от того, чтобы сделать следующий неуверенный мазок на самом видном месте. Найдите место, где крохотный пробный мазок будет не так заметен, и посмотрите, как поведет себя краска. Если вы все еще не уверены, что произойдет, когда кисть коснется бумаги, *будьте осторожны!* Наносите мазок очень внимательно и сразу же остановитесь, если краска ложится плохо. Главное — уловить эту неправильность до того, как вы сделаете целую серию мазков с жестким контуром. Если соотношение влажности нарушено, вы должны заметить это за первые пять миллиметров первого же мазка. Вероятнее всего, этот мелкий недочет вы даже не захотите корректировать. При работе с акварелью лекарство зачастую опаснее болезни.



Сверху:

ТОМ ХОФФМАНН. ЛЕТО В РАЗГАРЕ. 2008

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
56 × 38 СМ

Там, где небо соприкасается с горизонтом, синий цвет переходит из ультрамарина в кобальт, а из кобальта — в церулеум. Примерно на полпути к горизонту я понял, что бумага уже высыхает. Мне пришлось ждать, пока она не высохнет окончательно, а потом заново ее смачивать. Чтобы избежать соблазна сделать все побыстрее (и испортить работу), я занялся другой картиной.

Справа:

ФРЭНК ЛАЛУМИЯ. БЕЛЫЕ ПЕСКИ. 1998

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ
55 × 37 СМ

Юкка выделяется на фоне неба, несмотря на то что у нее нет резких контуров. Краска не расплывается, и контур лишь немного смягчен. Художник наверняка наносил эти мазки, следя за влажностью бумаги, или за влажностью кисти, или за обоими факторами.





ЛЕСЛИ ФРОНТЦ. ФЕРМА НА МЫСЕ ЛЭНДС-ЭНД. 2005

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

22 × 29 CM

Большинство крупных форм на этой картине разграничены резкими контурами. К примеру, дорога отделена от травы на обочинах, а холм возле дома резко выделяется на фоне неба. Однако внутри формы холма все границы мягкие. Почему художница решила прибегнуть к такому приему? Касаясь сухой кистью бумаги, влажной от основной отмывки, она лишь обозначила кусты и камни, не делая на них акцент.

ВЫДЕЛИТЕ ВРЕМЯ НА КАЖДЫЙ ЭТАП

Чем сильнее вы смочите бумагу, тем дольше она останется влажной. Делая отмывку, вы запускаете таймер, отсчитывающий время, оставшееся для работы «сырым по сырому». Поэтому спросите себя: *«Сколько времени у меня займет этот этап?»* Если вы собираетесь выполнить на отмывке замысловатую серию форм с мягким контуром, как это сделано на картине «Ферма на мысе Лэндс-Энд» выше, то надо выделить себе достаточно времени на смешивание всех красок, выбор кистей и нанесение мазков.

Помните, что, когда вы наносите первую отмывку, обязательно выжимать из кисти все и покрывать максимальную площадь, прежде чем снова набрать краску. Чтобы избежать быстрого высыхания отмывки, почаще опускайте кисть в краску, и тогда каждый мазок будет сочным и влажным. В этом случае вам не придется оправдываться, что высохла бумага.

Считайте отмывку своеобразным источником воды для будущих форм с мягким контуром и не набирайте на кисть дополнительную воду. На с. 117–119 вы увидите, как последовательные слои насыщаются цветом, кисть делается суше, однако границы новых мазков остаются мягкими. В этом примере я намеренно держался размытых границ до тех пор, пока картина сама не запросила четких контуров.



Наложите теплый основной цвет

Я тщательно увлажнил бумагу, чтобы обеспечить себе достаточный запас времени для работы с несколькими слоями «сырым по сырому». Потом я теплым основным цветом обозначил облака, стараясь передать послеполуденный свет.



Добавьте к мазкам первого слоя прохладный цвет

Чтобы обозначить тени на облаках, я взял прохладный цвет. Я не набирал воду на кисть, но бумага осталась достаточно влажной, чтобы границы вышли размытыми.



Затемните тени

Я набрал на кисть еще краски, но не добавлял воды. Слой более темных мазков сделал облака объемными. На этот момент все границы остаются мягкими, но нужно работать быстро, чтобы успеть наложить еще несколько слоев с размытыми контурами.



Наложите последний слой теней

Более глубокие тени дают облакам плотность. Влажности первичной отмычки и один раз набранной на кисть воды нам хватило для того, чтобы наложить четыре слоя краски. Синий цвет я решил добавить позднее, поэтому на данном этапе мог спокойно писать облака.



Промойте кисть!

В первый раз с начала упражнения я промыл кисть. Это сделает синий цвет, к которому я перехожу, более интенсивным. Я внимательно следил за первым мазком, чтобы удостовериться, что кисть не влажнее бумаги.



Проверьте влажность бумаги

К этому моменту края бумаги начали высыхать, поэтому я дал всему листу просохнуть. Затем я заново увлажнил только нижнюю треть, чтобы придать ландшафту более мягкие контуры. После этого я сделал первый слой земли — простой прямоугольник, обозначающий пожелтевшую траву.



**Напишите формы с мягким контуром,
составляющие ландшафт**

Чтобы создать ощущение пространства, я написал холм на горизонте и несколько елей с размытым контуром. Обратите внимание, что в композиции все еще доминируют диагональные формы облаков.



Привлеките внимание к переднему плану

Чтобы компенсировать диагонали облаков, я обозначил на переднем плане несколько резких границ. Теперь впечатляющий узор облаков оживляет пейзаж, но не подавляет его.

**ТОМ ХОФФМАНН. ПАРАД
ОБЛАКОВ. 2011**

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО
ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
38 × 56 CM

Приятно знать, что вы сами контролируете время высыхания бумаги. Это придает уверенности. Разумеется, мы работаем в разную погоду, да и выбор бумаги сильно влияет на нюансы ее высыхания, но со временем вы разберетесь, что к чему. Как и в любом другом аспекте работы с акварелью,

постарайтесь думать на пару слоев вперед — это уберезит вас от паники в процессе. Сохраняйте спокойствие. Даже если бумага высохнет прежде, чем вы закончите писать размытые контуры, ее можно будет смочить заново чуть позже. Подробнее об этом я расскажу на с. 126.

РАССЧИТАЙТЕ, СКОЛЬКО ПОТРЕБУЕТСЯ КРАСКИ

«Сколько краски понадобится для этой работы?» Я рекомендую смешивать краску с большим запасом, чтобы не пришлось прерываться посреди творческого процесса и готовить еще порцию. Задайте себе этот важный вопрос, а затем возьмите самую большую кисть, которой вам удобно работать. Эта кисть будет нашей единицей измерения и поможет рассчитать необходимое количество краски. Если вы хорошо изучили свои кисти, то должны примерно представлять, какую поверхность может покрыть та или иная кисть, полная краски. Спросите себя, сколько кистей краски вам понадобится для выполнения конкретной задачи, а потом смешайте это количество краски — плюс еще одну кисть.

Если вы собираетесь увеличить количество краски, долив в нее воду, не забывайте добавить и пигмент. В противном случае, когда вы поймете, что цвет на кисти слишком темный, вы наверняка будете добавлять воду, пока цвет не станет достаточно светлым. И помните, что на кисть будет набрана еще более бледная краска. Вам все равно придется решать, сколько этой краски вы собираетесь нанести на бумагу. Если вы полной кистью попытаетесь сделать маленький мазок, то, вероятнее всего, поставите кляксу. Стряхните кисть или оботрите ее о край емкости с водой. Если забыть об этом простом действии, все закончится фразой: «Кисточка оказалась слишком влажной».

ТОМ ХОФФМАНН. ГЛУБОКИЕ ТЕНИ. 2008

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
41 × 46 CM

Мне не хватило краски для большой тени на улице. Смешанная краска кончилась, когда я написал половину тени, и, хотя я добавил другую половину в течение 30 секунд, тень все равно получилась неоднородной. Но даже в этом случае я решил оставить «ошибку» и не пытался ее исправить.







ОЦЕНИТЕ ВЛАЖНОСТЬ КИСТИ

«Насколько влажной должна быть кисть по сравнению с бумагой?»

Если у вас всегда есть ответ на этот вопрос, вы избежите большинства проблем, связанных с влажностью. Если же вы не уверены в соотношении влажности кисти и бумаги, надо разобраться в этом прежде, чем наносить краску. Привычка прислушиваться к своим сомнениям по поводу этого соотношения (даже малейшим) в будущем уберезет вас от многих неудач.

Прежде чем читать дальше, давайте поэкспериментируем. Возьмите лист бумаги 15 × 15 см и сделайте на нем полусырую отмывку любого цвета. После этого кисть останется несколько влажной. Не *промывайте кисть*, а вместо этого наберите на нее краску другого цвета. (Да-да, я прошу вас набрать другую краску с палитры грязной кистью! На с. 125 мы еще поговорим об этом.) Проверьте на сухом участке палитры, как поведет себя краска. Она должна быть менее

текучей, чем первичная отмывка. Теперь сделайте в самой середине отмывки мазок новым цветом и посмотрите, как он растечется.

Сделайте еще одну полусырую отмывку на втором листе того же размера. На этот раз промойте кисть и наберите на нее второй цвет. Постарайтесь, чтобы кисть была более влажной, чем бумага. Нанесите такой же мазок в центре отмывки и посмотрите, что получится.

В первом случае кисть была более сухой, чем отмывка, потому что вы не набирали на нее воду. Мазок нового цвета остался там, где и был нанесен, чуть смягчившись по контуру. Во втором случае кисть была более влажной, чем отмывка. Жидкость потекла с кисти, оттолкнула пигмент первичной отмывки, как наводнение — плавучий мусор, и вытеснила его к границам мазка. Миг — и капля стала пятном.

Мазок с размытым контуром, который мы нанесли в первой части нашего эксперимента, подходит для самых разных ситуаций. А вот пятно — серьезная ошибка.

ЗИАУР РАХМАН. НЕМАЯ ЛЮБОВЬ. 2002

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

76 × 56 CM

Понимание степени влажности кисти относительно влажности бумаги позволило художнику использовать самые разные контуры и добиться реалистичного пространства, материальности и настроения. Смело изменив привычный подход к изображению глубины, Рахман выбрал для темных форм на переднем плане размытые границы, а светлым формам на заднем плане придал четкий контур.



Сверху:

ТОМ ХОФФМАНН. *НОВЫЙ ГОД*. 2010
АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
56 × 76 CM

Этот упрощенный пейзаж полностью написан на влажной бумаге. Чтобы показать облако, я последовательно наложил золотой, светло-серый и, наконец, темно-серый цвет. В процессе я ни разу не окунал кисть в воду. Золотой примешался к светло-серому, который, в свою очередь, использовался для получения темно-серого.

Справа:

ТОМ ХОФФМАНН. *ИГЛЫ*. 2010
АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
76 × 56 CM

Если вы раньше не видели пятен, вот одно из них — на зеленом подножии холма. На картине, в которой текучесть краски важна не меньше сюжета, этот предательский контур выглядит довольно удачно. К тому же он не так бросается в глаза, как было бы заметно исправление. Но, несмотря на то что иногда мы можем допустить пятна, все-таки лучше научиться их избегать.

Всякий раз, когда вы собираетесь притронуться влажной кистью к влажной бумаге, вы должны следить за соотношением их влажности. Но что же делать, если коварная кисть так и норовит набрать слишком много воды? На самом деле кисть может намочить всего в двух местах: в емкости с водой и в лужицах краски на палитре. Если вы будете сторониться этих двух мест и сможете работать достаточно быстро, кисть не станет мокрее бумаги, и вы избежите пятен. Вот и все.

«Но как же промыть кисть, если не опускать ее в воду?» — спросите вы.

Попробуйте не промывать.

Такой подход для многих акварелистов — смертный грех. Да, это идет вразрез с тем, чему вас учили в детском саду. Но помните: всякий раз, когда вы промываете кисть в воде, вы теряете контроль за соотношением влажности кисти и бумаги. Здесь должны зазвенеть тревожные звоночки. Может быть, промывка нужна не так часто, как вы думаете. Я убежден, что при работе «сырым по сырому» без промывки кисти вы выиграете больше, чем потеряете.

Большую часть набранной краски вы уже использовали при создании отмывки, поэтому на кисти ее осталось не так уж много. Перекрывая одну краску другой, вы фактически смешиваете цвета, поскольку акварель прозрачна и один слой виден через другой. В этом случае какой такой страшный вред нанесет капелька предыдущей краски, оставшаяся на кисти при нанесении следующей? Если вы идете от светлого к темному, как обычно и делается, вопрос смешения красок на кисти становится еще менее важным.

Если вы все еще настроены скептически, возможно, вы боитесь испортить цвета на палитре. Я обычно работаю с подсохшей краской, верхний слой которой можно легко очистить влажной кистью, для тех редких случаев, когда нужен чистый цвет. В большинстве случаев следы другой краски, оставшейся от такого подхода, мне никак не мешают. Если же я взял на палитру свежую краску, то не стану лезть «грязной» оранжевой кистью в середину лазурной капли, а наберу краску с краешка.

Несмотря ни на что, иногда мы волей-неволей теряем контроль над соотношением влажности. Мы оказываемся на неизведанной территории, когда в процессе работы меняем кисть. Даже если писать только одной кистью (так был написан «Новый год», с. 124), рано или поздно ее придется



промыть. Например, при изображении неба и облаков я предпочитаю вносить синий цвет в последнюю очередь, когда все тени на облаках уже выписаны. Иными словами, когда я готов работать с красивым чистым кобальтом или церулеумом, на кисти все еще остается довольно темный пигмент нейтрального оттенка. Он погубит синий цвет, поэтому — да, мне приходится мыть кисть.

Обычно я стараюсь сделать так, чтобы синий слился с серыми тенями по нижнему краю. Теоретически эта граница еще влажная, поэтому, если кисть хоть немного сырее, получится пятно, которое испортит иллюзию обширного пространства. Я стряхиваю или вытираю излишек воды с кисти, потом делаю пробный мазок на чистой бумаге, чтобы оценить степень влажности. Если кисть кажется мне достаточно сухой, я набираю синий цвет и пробую его на палитре. Теперь я готов. Наверное. Конечно, к этому моменту проходит столько времени, что бумага почти подсыхает и делается суше кисти. Очень осторожно я делаю маленький мазок в самом неприметном месте... Но есть и другой способ, о котором я расскажу далее.

УВЛАЖНЯЕМ ЛИСТ ПОВТОРНО

Повторное увлажнение — очень удобный прием, который спас от нервного срыва не одного акварелиста. Когда закрашенный участок *окончательно* высохнет, можно пройтись по нему влажной кистью, и краска не смажется. Конечно, случаются исключения, и нужно отработать соответствующий навык, но пока что давайте порадуемся хорошим новостям. Они состоят в том, что в любой момент вы можете добавить еще один слой, контролируя резкость контуров.

Не забывайте почаще задавать себе вопрос: «*Смогу ли я заново увлажнить этот участок?*» Так вы вспомните, что не нужно переживать, даже если краска быстро высохнет.

Вот упражнение на отработку этого навыка. Найдите неудавшуюся картину, краска на которой давно высохла. Наберите чистую воду на широкую кисть и сделайте отмывку поверх относительно простого и светлого участка картины. Работайте экономно, не водите кистью по одному и тому же месту. Далее наберите немного краски и сделайте несколько мазков на увлажненном участке. Обратите внимание: они выглядят так, словно были сделаны, когда изначальный первый слой картины еще не высох.

Теперь увлажните другой участок картины. Для этого пройдите кистью туда-сюда по одному и тому же месту, пока старая краска не начнет стираться. Затем выберите участок с большим количеством пигмента: например, темные тени. Увлажните его. Получилась сплошная грязь? Сейчас мы обсудим пределы этого приема, но сначала давайте разберемся в принципе его действия.

Когда мазок или отмывка акварельной краски полностью высыхает, частички пигмента смешиваются с комбинацией связующего гуммиарабика, содержащегося в краске, и желатина, которым покрывают поверхность хорошей бумаги. Это двойное покрытие действует как клей, удерживающий пигмент на бумаге. Если пройтись сверху влажной кистью, вода останется поверх краски, не размывая ее. Делать новые мазки и отмывки по такой поверхности — все равно что писать по чистой бумаге.

Выполняя упражнение, описанное выше, вы наверняка заметили, что самые темные участки картины высвободили пигмент и стали грязью куда быстрее, чем светлые. У способности гуммиарабика и желатина удерживать пигмент есть свои пределы. Иногда на определенный участок нанесено столько краски, что лучше не пытаться заново его увлажнить. Если сухая краска глянцево блестит, советую вам ее не трогать. (Следует ли вообще наносить настолько толстый слой краски — это предмет совсем другого спора между пуристами и прогрессистами.)

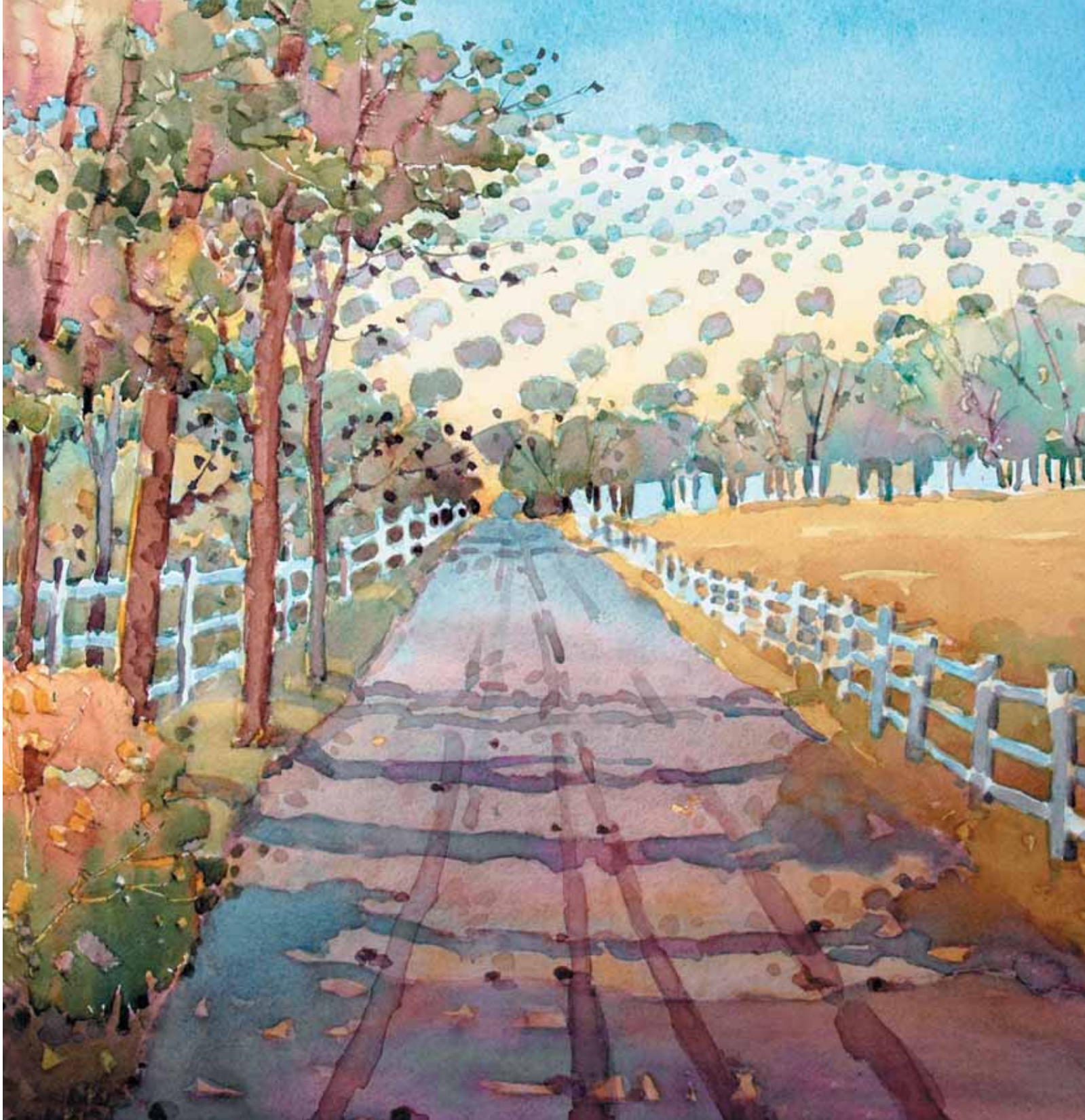
Если первый слой высох не полностью, повторное увлажнение может привести к катастрофическим последствиям. Вы стронете с места пигмент, и дело кончится главным кошмаром всех акварелистов: *грязью*.

За этими немногочисленными исключениями, вы всегда можете заново увлажнить картину и работать по ней, как по чистой бумаге. Сколько воды следует нанести, зависит от того, как долго бумага должна оставаться влажной и как далеко должен распространиться новый слой. Тренируйтесь, пока не набьете руку.



ТОМ ХОФФМАН. ДОСТУП. 2009
АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
28 x 38 CM

На этом пейзаже поверхность земли выполнена отмывкой светлой желтой охры, как и солнечный участок на заднем плане. Когда отмывка высохла, я заново увлажнил ее чистой водой и написал мягкие тени на переднем плане.



ДЖОЙС ХИККС. ДОРОГА К ВИНОГРАДНИКУ. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

46 × 61 CM

Хотя почти все формы на картине имеют резкий контур, никакой путаницы относительно расположения в пространстве не возникает. Композиция создает ощущение глубины, а tonальный переход направляет взгляд зрителя туда, куда было угодно художнику.



НЕ ДЕРЖИТЕСЬ ЗА ТОЧНОСТЬ ПЕРЕДАЧИ

Когда мы рассматриваем потенциальный предмет изображения, наш глаз должен перефокусироваться в зависимости от удаленности и освещенности разных элементов. То, на что мы смотрим, находится для нас в фокусе. Мы можем разглядеть все детали и полный диапазон тонов. Легко поддаваться искушению и постараться передать на картине всю информацию об этом элементе (и вообще обо всех элементах), которую мы получаем, когда фокусируем взгляд. Большинство художников-реалистов так устроены. Мы хотим передать каждую деталь максимально точно. Однако картина, на которой все элементы равноценны, получится скучной.

«Когда следует отойти от точности передачи?» Художник пишет для того, чтобы поделиться со зрителем собственным восприятием упорядоченности форм внутри изображения.

Выполните еще одно упражнение. Подойдите к окну и сфокусируйте взгляд на каком-либо предмете на переднем плане. Отметьте для себя несколько деталей. Теперь переведите взгляд на более далекий объект и сфокусируйтесь, рассматривая уже его детали. Теперь, удерживая взгляд на втором объекте, попытайтесь рассмотреть первый периферическим зрением. Что произошло с деталями, которые вы отметили ранее? Фокусируясь то на одном, то на другом объекте, вы заметите, что вне фокуса детали теряются. Объект по-прежнему на месте, но стал как бы расплывчатым.

Чтобы перевести такое избирательное видение на язык акварели, надо определиться, на чем вы хотите заострить внимание зрителя. Чтобы понять, что должно быть в фокусе, задайте себе вопрос, который мы обсуждали ранее: *«Какую роль для общей картины играет то, что я собираюсь внести?»* А затем спросите себя: *«Эта часть должна быть обобщенной или конкретизированной?»* Лес или деревья?

В этом вопросе контроль за влажностью помогает сделать однозначный выбор. Предмет с резким контуром находится в фокусе, предмет с размытым контуром — нет. Картина слева и три следующие картины демонстрируют ряд интересных решений относительно роли контура в определении фокусного центра. В каждом случае художник намеренно отошел от точности изображения, чтобы создать у зрителя ощущение присутствия.



**ФРЭНК ЛАЛУМИЯ. РЕКА РУССКАЯ
ВПАДАЕТ В МОРЕ. 1999**

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ
37 × 57 СМ

В этом морском пейзаже на скорую руку минимум резких контуров. Там, где море сливается с небом, горизонт расплывается. Даже контуры валунов на фоне неба размыты. Однако заметьте, что там, где волны бьются о камень, границы обозначены четко.



ТОМ ХОФФМАНН. Я ИХ СЛЫШУ. 2008

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
25 × 30 СМ

В реальности горы за проливом были хоть и бледными, но вполне четкими. Я решил смягчить их контуры, чтобы усилить ощущение открытого пространства.



ДЕЙЛ ЛАЙТИНЕН. ЛЕДНИК ГОРЫ КОННЕСС. 2009

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

74 × 104 см

Как и в картине Джойса Хиккса на с. 128, формы разделены резкими контурами, но внутри большинства из них художник изменяет цвет путем плавного перехода. Диапазон тонов шире всего там, где должен задержаться наш взгляд.



ДЖОРДЖ ДЕВЛИН. ФРУКТОВЫЙ РЫНОК В ВЕНЕЦИИ. 2007

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

23 × 30 CM

В этой картине отчетливо доминирует один цвет, и справедливо будет сказать, что художник явно хотел отдать дань красному. Но посмотрите, как продуманно он отделил цветом пространство под навесом от улицы и распределил насыщенные холодные цвета, противопоставив их красному. Красноватые нейтральные тона разной степени насыщенности ненавязчиво и изящно передают почти зеркальную поверхность отполированных камней.



~ ГЛАВА 6 ~

ИСПОЛЬЗУЕМ ВСЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЦВЕТА

Цвет — самая субъективная и самая интересная переменная в живописи. То, как мы подбираем цвета, зависит от таинственной комбинации восприятия, ассоциаций и интуиции. Этот процесс сложно объяснить другому человеку, особенно учитывая тот факт, что люди видят цвета немного по-разному. Так же сложно понять палитру другого художника. Например, я ума не приложу, что заставляет людей писать листву зеленым фталом.

К счастью, в мои обязанности не входит указывать другим, какие цвета использовать (да и кто бы меня послушал!). Этот выбор — сугубо личное дело. Никто не может решить за вас, что вам нравится. Тем не менее стоит помнить о последствиях своего решения. Как и в случае с другими переменными, здесь моя задача — научить вас подбирать цвета *осознанно*.

Делайте выбор сознательно, а не бездумно. Цвет — это настроение. Таким мощным средством нельзя пренебрегать.

Вопросы, которые помогут вам сделать сознательный выбор, на самом деле довольно общие. Они касаются не частностей, а основных моментов: количества («*Сколько цветов мне нужно?*»), температуры («*Какой цвет взять на этом участке: теплый или холодный?*») и интенсивности («*Как начать смешивать этот цвет?*»). Я не скажу вам, какие краски нужно смешать, чтобы написать нейтральную по тону тень, но посоветую, например, подумать об уже использованных цветах и о том, не подойдут ли они в качестве компонентов.

СТРЕМИМСЯ К ЦЕЛИ ЧЕРЕЗ ЦВЕТ

Роль цвета в создании настроения огромна. Нужно понимать, какой эффект дадут выбранные вами краски в конечном итоге. Постарайтесь осознать, что привлекло вас в предмете изображения, и подбирайте цвета соответственно. Спросите себя: «*Какие цвета лучше всего послужат моим целям?*» Порой цвет напрямую задает настроение: вспомните хотя бы одну из картин Пикассо, написанных во время «голубого» периода, и представьте, что было бы, если бы она оказалась ярко-красной. Иной раз эффект менее заметен. В таких случаях нужно сконцентрироваться, и вам помогут в этом приведенные ниже вопросы.

Делайте выбор сознательно, а не бездумно. Цвет — это настроение. Таким мощным средством нельзя пренебрегать. Как вы решаете, какие цвета использовать? Анализируете предмет изображения и пытаетесь в точности воспроизвести его цветовую гамму? Храните верность своим любимым оттенкам и стараетесь во что бы то ни стало найти им применение? Ограничиваете диапазон и интенсивность цвета, чтобы добиться гармонии? Предпочитаете использовать несколько цветов для каждой формы? И главный вопрос: делаете ли вы этот выбор осознанно или в силу привычки?

ФРАНК ЛАЛУМИЯ. МАУИ. 2004

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

76 × 56 CM

Сразу чувствуется, что художник с удовольствием писал этот пейзаж, наполненный яркими, насыщенными красками. Ни к чему сдерживать буйство палитры — ведь это Гавайи!





ТОМ ХОФФМАНН. ПОЗДНИЙ ВЕЧЕР. 2011

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES

28 x 38 CM

В художественной трактовке этой полуночной прогулки важнее передать настроение, чем информацию. Контуры предметов становятся расплывчатыми, но размещение цветов непоколебимо: теплые внизу, холодные наверху. Такое решение создает полную иллюзию прогулки поздним вечером, когда на улицах еще кипит жизнь, но люди в квартирах наверху уже спят.

Взгляните на свои картины со стороны — это поможет разобраться в собственных цветовых предпочтениях. Для начала изучите с десяток своих работ и скажите, есть ли в них что-то общее. Быть может, вы предпочитаете использовать богатую палитру — или, наоборот, лишь необходимый минимум? Отдаете ли вы себе отчет в том, почему распределяете цвета так, а не иначе? Обдумываете ли вы цветовую температуру и относительную интенсивность? Не обнаружили ли вы, что все ваши темные тона — одного цвета? И, что самое главное, выбираете ли вы всегда одни и те же цвета вне зависимости от своих целей?

Теперь подумайте о тех чувствах, которые вы хотели вложить в свои работы. Помог ли выбор цвета добиться этого? Как можно было усилить эти чувства? Выгоднее ли было использовать большее или меньшее количество цветов?

Проследить влияние каждого цвета на эмоциональный посыл картины практически невозможно, ведь это лишь один из многих факторов. Вместо того чтобы составлять свод правил («не рисовать небо зеленым»; «красное пятно возле фокусной точки уравнивает композицию»; «розовый с зеленым хорошо покупают» и т. д.), постарайтесь выработать интуитивное понимание, основанное на опыте осознанных действий. Вначале, возможно, вы будете чувствовать неуверенность, поскольку вам придется полагаться лишь на себя. Но это окупится, как только вы почувствуете, что можете обходиться без опоры на правила и экспертные мнения.

Опыт приходит извне и накапливается в нас, но понимание всегда приходит изнутри. Вместо того чтобы задавать вопросы авторитетным для вас людям, попробуйте сначала спросить себя. Например, вы хотите передать чувство безмятежности. Что будет лучше: ввести новый цвет или остаться при тех, что вы уже включили в цветовую схему картины? Или: какой цвет нужно добавить, если вы пытаетесь смешать серый, а выходит коричневый? Мы окружены цветом всю жизнь. Задав себе вопрос, вы наверняка найдете ответ.



ТОМ ХОФФМАНН. ЗЕМЛЯ В НАЧАЛЕ ВРЕМЕН. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
33 × 41 CM

Как только картина начала вырисовываться, мне показалось, что это — земля в начале творения. Мне хотелось передать чистую силу стихий: земли, воздуха, огня и воды. Насыщенные цвета казались верным выбором, теплые и холодные мазки сталкивались и едва-едва сливались.



Цифровая цветокоррекция позволяет мне увидеть, как выглядела бы та же самая картина, написанная более родственными цветами. Наложив на нее эффект сепии, я получил более близкие друг другу теплые и холодные цвета. Изменилась атмосфера картины: на смену новизне пришло ощущение равновесия и завершенности.

ОЦЕНИВАЕМ СВОЮ ПАЛИТРУ

«Сколько цветов мне понадобится?» Задавая себе этот вопрос, мы начинаем поиск шаткого равновесия между личными предпочтениями и тем, «как принято». У меня есть свое мнение относительно того, сколько разных цветов уместно на картине, но я не хочу его навязывать. Когда речь заходит о цветах, даже я, акварелист с сорокалетним стажем, могу озвучить лишь собственные *предпочтения*.

Рискну добавить, что, на мой взгляд, картине крайне редко не хватает цветов, а вот перегруженность случается гораздо чаще. Выбирая краски и сопоставляя их со своей художественной задачей, обязательно подсчитывайте, сколько цветов вы уже используете. Количество цветов почти всегда влияет на настроение картины, поэтому, если вы привыкли использовать широкую палитру независимо от того, к какому эффекту стремитесь, попробуйте ее сузить.

Традиционная ограниченная палитра состоит из красного, желтого и синего. Эти три основных цвета теоретически способны при смешении дать вам полный спектр. Однако даже самые чистые первичные цвета не дадут вам идеальные вторичные и третичные. К тому же наша палитра будет

ограничена числом возможных комбинаций. Сарджент, например, часто использовал для синего ультрамарин, для красного жженую сиену и для желтого желтую охру. Зеленый, который получается при смешении ультрамарина и желтой охры, можно назвать скорее оливковым, чем изумрудным, поскольку смешиваются два красноватых цвета. Точно так же ближайший к фиолетовому цвет, который мы можем получить из ультрамарина и жженой сиены, — это синевато-коричневый. Художники издревле пользовались этим свойством красок, достигая гармонии своих полотен благодаря ограниченному ряду из трех цветов. Если поумерить свои ожидания и представить, что мы описываем мир, в котором эти смешанные цвета и есть зеленый и фиолетовый, то взаимосвязь каждого цвета со всеми остальными как раз придаст чувство целостности.

Ограниченная палитра — эффективный способ достигнуть единства в картине, но зачастую она задает минорное настроение. Разнообразная палитра позволяет создать радостное, живое изображение, но не дает зрителю передышки. Постарайтесь заранее оценить, как выбор цвета скажется на настроении будущей картины.



СТАНИСЛАВ ЗОЛАДЗ. ЛОФОТЕНСКИЕ ОСТРОВА. 2008

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

76 × 105 CM

Желая изобразить обширное пространство и меняющийся рельеф, художник мастерски использовал ограниченную палитру и добился целостности пейзажа и убедительной иллюзии пространства. Преобладание теплой охры, сменившееся доминированием прохладного синего цвета, четко разделяет передний и задний планы и создает ощущение необъятных просторов между зрителем и горами.



Две картины Майкла Рирдона имеют много общего. У фигур четкие границы, их тон выверен, что создает правдоподобную игру света. Однако настроение картин совершенно разное. Одна — отстраненная, полная спокойного достоинства и строгости, другая — открытая, оживленная и игривая. Эта разница в настроении частично обусловлена сменой точки зрения: кажется, что дворец находится в полудне пути, а драконы — в двух шагах от нас. Но основное различие сделано за счет палитры.

Создается ощущение, что художник получил все необходимые цвета для «Лехского дворца», просто смешивая красный, желтый и синий. Солнечные участки написаны красным и желтым, тени — преимущественно синим. «Ват Пхра Синг», напротив, включает в себя множество насыщенных цветов. Даже «белые» объекты на самом деле многоцветны. Одна картина прославляет умеренность, другая — изобилие. И обе достигают своих целей.

Слева:

МАЙКА РИРДОН. ЛЕХСКИЙ ДВОРЕЦ. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

56 × 28 СМ

Ограниченная палитра передает сдержанность дворцовой архитектуры. Красный, желтый и синий даже в своем самом чистом виде кажутся разбавленными.

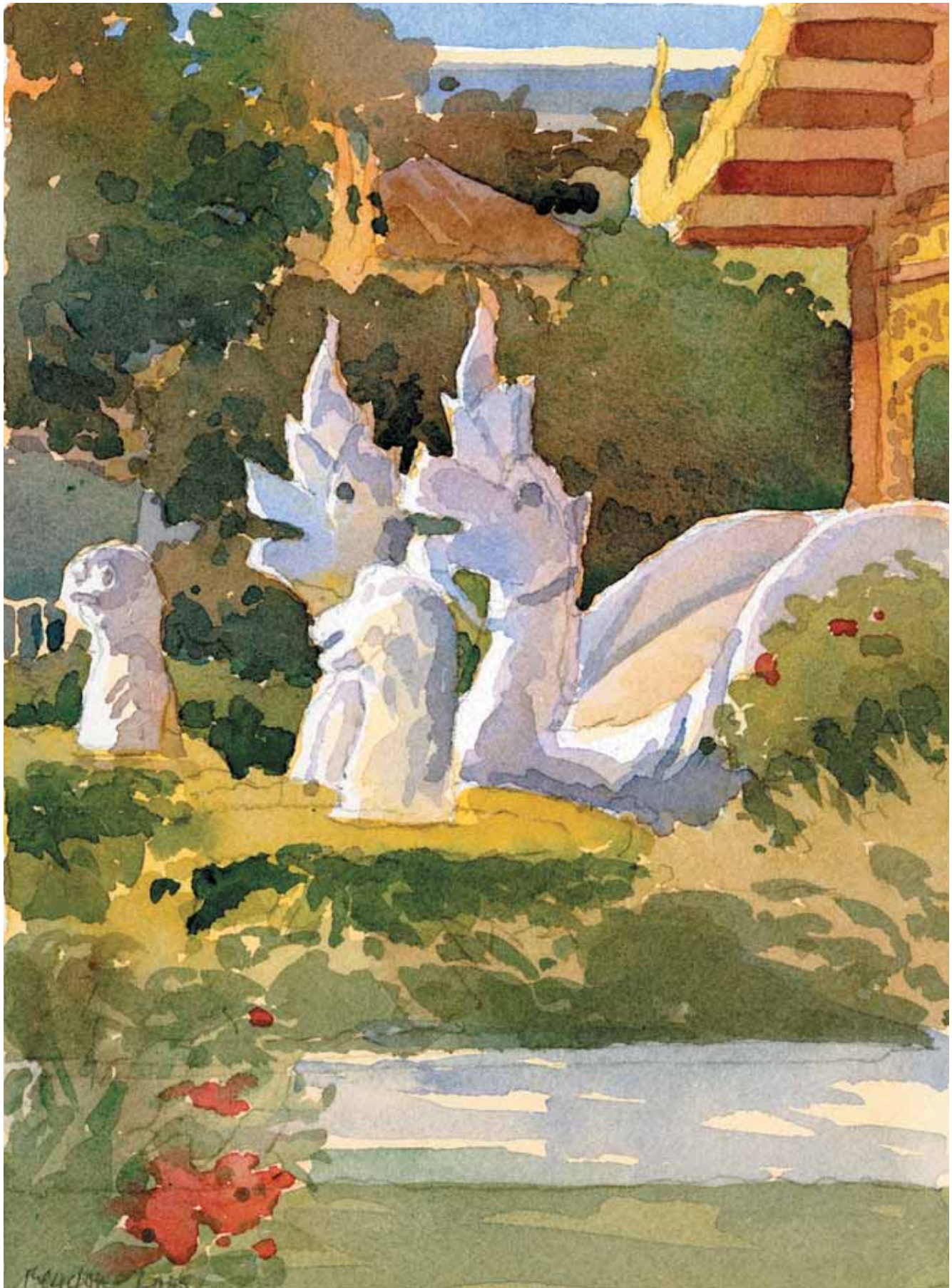
Справа:

МАЙКА РИРДОН. ВАТ ПХРА СИНГ. 2000

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

18 × 13 СМ

Обширная палитра насыщенных цветов дарит удовольствие от созерцания этих гостеприимных существ.



СМЕШИВАЕМ СОБСТВЕННЫЕ ЦВЕТА

Много лет назад два моих ученика вернулись с мастер-класса с самодельными каталогами цветов, на составление которых у них ушла целая неделя. Кусочки бумаги были нанизаны на разъемное кольцо. С одной стороны на каждый кусочек был нанесен мазок краски, а с другой — записан способ получения такого цвета. Такой каталог можно было брать с собой на пленэры для ускорения процесса смешивания цветов. Хотите нарисовать вон тот кактус — листайте бумажки, пока не найдете самый похожий оттенок зеленого, а потом следуйте инструкциям на обороте.

Мне кажется, что этот подход контрпродуктивен. С таким каталогом вы никогда не научитесь доверять своей интуиции. Может быть, если использовать его долгое время, «рецепты» останутся в памяти, и вы поймете, как смешать нужный цвет, едва взглянув на предмет изображения. Однако должен существовать и более легкий путь к пониманию цвета.

Опять же, первый шаг — осознание того, что все зависит от вас. Не бойтесь действовать интуитивно. Выбор и смешивание цветов напоминают кулинарию. Некоторые люди полагаются на рецепты и никогда от них не отступают. Другие свободно заменяют ингредиенты или вообще импровизируют. Как и кулинария, смешивание цветов строится на определенных принципах. Их понимание дает возможность принимать нестандартные решения и добиваться хороших результатов.

Когда вы видите на чужой картине цвет, который вам нравится, сразу возникает вопрос: «Как получить такой цвет?» Однако на самом деле нужно искать ответ на другой вопрос: «Как понять, что делать, чтобы получить такой цвет?» Ниже предлагаются упражнения, которые помогут вам в поисках ответа.

Все начинается с основных цветов. Возьмите красный, желтый и синий, которые кажутся вам достаточно чистыми. Будьте внимательны, в синем не должно быть много красного или желтого. (Кобальт подойдет. Фтал тоже. Ультрамарин содержит лишнюю толику красного, поэтому чистый зеленый смешать не получится.) Красный не должен быть чересчур оранжевым или чересчур лиловым, а желтый не должен

быть ни слишком зеленым (как ауреолин), ни слишком оранжевым (как гуммигут). Чем чище цвета, тем лучше они подходят для смешивания. Их насыщенность проверяется в смешении вторичных цветов. Фиолетовый, оранжевый и зеленый, которые у вас получатся, должны быть чистыми цветами.

Далее найдите предмет какого-нибудь сложного цвета вроде баклажана или бумажного пакета — словом, такого, который потребовал бы по капле каждого из основных цветов. Смешайте первичные цвета, чтобы получить этот цвет. Когда результат покажется вам похожим на цвет предмета, сделайте на бумаге мазок получившейся краской.

Затем выберите другой набор основных цветов и снова попробуйте смешать их, чтобы приблизиться к цвету объекта. Поработайте с другими основными цветами и другими предметами. Делайте пробные мазки рядом, сравнивайте их.

Если какой-либо набор основных цветов не дал идеального совпадения, постарайтесь получить как можно более похожий цвет и сопоставьте его с реальным. Может ли он считаться приемлемой трактовкой цвета этого предмета? Мой опыт подсказывает, что почти всегда — может. Если вы выберете в качестве объекта тыльную сторону своей руки, почти любая смесь красного, желтого и синего даст вам достоверный цвет кожи. Возможно, он не будет идеально совпадать с вашим, но будет достаточно близок к нему. Подумайте: всегда ли нужно стремиться к стопроцентному совпадению?

Есть множество способов смешать цвет. Когда я выхожу на пленэр с ограниченным набором красок, быстрее всего у меня заканчиваются мои любимые цвета. Сначала кобальтовый синий, потом хинакридон золотой, зеленый золотистый, карбазол фиолетовый, ультрамарин и так далее. В итоге я остаюсь с синим фталом, ганза желтым, каким-нибудь коричневым и тем красным, который заменяет мой предыдущий красный. Мне будет не хватать любимых цветов, но, пока у меня есть приблизительная замена основных цветов, я могу продолжать работу.

Подход, при котором вы ищете «достаточно похожий» цвет, а не идеально совпадающий с реальным, — хорошая отправная точка. Спросите себя: «Что нужно добавить к тому, что уже есть, чтобы получить то, что я хочу?» Чтобы знать, в каком направлении двигаться, я определяю самый сильный цвет. Об этом и пойдет речь далее.



ТОМ ХОФФМАНН. РАНЧО АЛЬТО. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES

28 × 38 CM

Если бы я не был стеснен в выборе, я бы не использовал для написания этого пейзажа синий фтал, гуммигут и какой-то красный, который не могу с уверенностью определить. Но когда у меня кончились нужные краски, те, что остались, вполне сошлись.

ОПРЕДЕЛЯЕМ САМЫЙ СИЛЬНЫЙ ЦВЕТ

Смешать сложный цвет довольно трудно. Чтобы свести варианты к минимуму, представьте, что есть только шесть цветов: красный, желтый, синий, зеленый, оранжевый и фиолетовый. Пытаясь смешать неуловимый цвет, спросите себя: «Какой цвет здесь самый сильный?» Ответ должен входить в этот список.

Посмотрите на фотографию кустарниковой степи (справа). Характерный цвет весенних трав сочный, но сложный. С чего начать? Некоторые выбрали бы для смешения оранжевый, некоторые — красный, кто-то еще — зеленый. В любом случае этот цвет нелегко свести к единому оттенку. Какой бы цвет вы ни выбрали в качестве самого сильного, важно понимать, что это — лишь начало. Скорее всего одного цвета окажется недостаточно для отражения визуального богатства предмета, но для начала мы возьмем лишь один.

Когда самый сильный цвет выбран, становится гораздо проще подобрать недостающие. Если основной цвет слишком синий, добавьте чуть-чуть красного или желтого — а то и обоих понемногу. Слишком красный цвет можно сбалансировать синим или желтым, а слишком желтый — синим или красным. Вот, по сути, и все. Чтобы проверить себя, еще раз взгляните на фотографию степи. Если вы уже смешали цвет для трав на переднем плане, подумайте, что еще нужно добавить, чтобы получить цвет освещенных солнцем холмов на заднем плане.



Оцените предмет

Чтобы определить цвет весенних трав на фотографии, попробуйте прищуриться. Это сгладит фактуру и поможет выделить цвет.



Постарайтесь выделить самый сильный цвет

Здесь явно присутствует несколько цветов. Для начала выделите один.



Сделайте мазок выбранным цветом

Допустим, вы выбрали оранжевый, как на фото, но, отвечая на вопрос: «Какой цвет здесь самый сильный?» — хотели сказать «оранжево-зеленый». Если так, вы уже продвинулись на следующий этап.



Добавьте второй цвет

Обдумайте, что надо добавить, чтобы приблизиться к сложному цвету травы. Я выбрал зеленый. Мне нравится, как зеленый и оранжевый могут сочетаться, не смешиваясь. Но оттенку все-таки чего-то не хватает. Цвет на фото кажется более красным.



Если нужно, добавьте третий цвет

Добавив красный, но не смешивая цвета до однородности, мы не подавим ни один из трех цветов и на картине получим такое же разноцветье, какое характерно и для самой травы.

Теперь попробуйте этот метод, чтобы подобрать цвета тени на фотографии каньона реки Якима (справа). Будет удобнее, если вначале вы изолируете участок с тенью — вне контекста будет гораздо яснее, какой это цвет. Постарайтесь, однако, сохранить нужный тон. В отрыве от тонального диапазона всей картины это сделать непросто.



Проанализируйте предмет изображения

Снова попробуйте прищуриться, чтобы определить цвет тени на фотографии.



Выделите участок, цвет которого пытаетесь установить



ЭМИЛЬ КОСА-МА.
ЛОДОЧНЫЙ ПРИЧАЛ. 1932
АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ
43 × 28 СМ

На мой взгляд, эта картина прежде всего о солнечном свете. Используя палитру из четырех цветов, Коса создал переплетение теплых и холодных оттенков, буквально пропитанных светом. Сделав обходку белых участков насыщенно-синим и желтым, художник добился иллюзии полного спектра солнечного света.

ОЦЕНИВАЕМ ЭФФЕКТЫ ЦВЕТОВОЙ ТЕМПЕРАТУРЫ

Условная температура — самый общий принцип сортировки цветов. Холодный перед нами оттенок или теплый, обычно понятно еще до того, как мы даем ему название. Большинство акварелистов группируют теплые цвета на одной стороне палитры, а холодные — на другой. Это делается не только ради удобства.

Памятуя о температуре цвета, вы также не забудете о том, какую роль он играет в решении вашей художественной задачи. Баланс цветовой температуры на картине может существенно повлиять на ее восприятие. Вот почему так важно спросить себя: *«Какими цветами нужно написать этот участок: теплыми или холодными?»* На приведенных далее картинах видно, каким образом художники использовали в своих интересах соотношение теплых и холодных оттенков.



ТОРГЕЙР ШЕЛЬБЕРГ. СВЕТ В ТЕМНОТЕ. 2004

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

70 × 90 CM

На картине Косы «Лодочный причал» на предыдущей странице теплые и холодные цвета были приблизительно равноценны. У Шельберга же доминируют холодные. В результате картина так достоверно передает ощущение холода, что хочется поскорее забиться в теплый дом. Это как раз тот случай, когда форма соответствует содержанию.



Взгляните на картину, измененную при помощи цветокоррекции. Настроение радикально изменилось. Теперь я вряд ли захочу зайти в этот дом!



Сверху:

ТОМ ХОФФМАНН. ВКУСНЕЙШИЕ ТАМАЛЕ. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
25 × 25 CM

Большая часть городского пейзажа в Оахаке выполнена в теплых тонах, однако их роль сводится к обрамлению холодных тонов, в которых написана центральная часть картины. Это построение противоположно «Свету в темноте» Шельберга, однако произведенный эффект — тот же. Преобладание теплых либо холодных оттенков — еще один способ привлечь внимание зрителя.

Справа:

ЛЕСЛИ ФРОНТЦ. В ПОРТУ. 2003

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ
29 × 22 CM

Сравните, как художник написал небо и землю. Небо кажется более холодным, а земля — более теплой. Обратите внимание, как расположены самые теплые элементы на холодном фоне, а самые холодные — на теплом. Менее интенсивные холодные оттенки (например, тени на земле) ложатся на теплую область, а менее интенсивные теплые (стрелы кранов) заходят на холодную область. Контраст теплого и холодного является основой композиции и оживляет картину.



L. FRONTZ



АЛЬВАРО КАСТАНЬЕТ.

СТАНЦИЯ ФЛИНДЕРС-СТРИТ В МЕЛЬБУРНЕ. 2008

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

36 × 56 CM

В этой оживленной сценке разница между теплыми и холодными тонами выражена еще сильнее, чем на предыдущей картине. Однако Кастаньет менее активно встраивает теплые тона в холодную зону и наоборот. Как вы думаете, почему он так поступает?



ТРЕВОР ЧЕМБЕРЛЕН. НА ФЕЛУКЕ, ЕГИПЕТ. 1993

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

35 × 25 СМ

Сравните эту картину с ее черно-белой версией, и вы поймете, насколько распределение теплых и холодных оттенков важно для создания правдоподобной иллюзии глубины и света. Задумайтесь, имеет ли какая-либо форма ярко выраженную цветовую температуру?

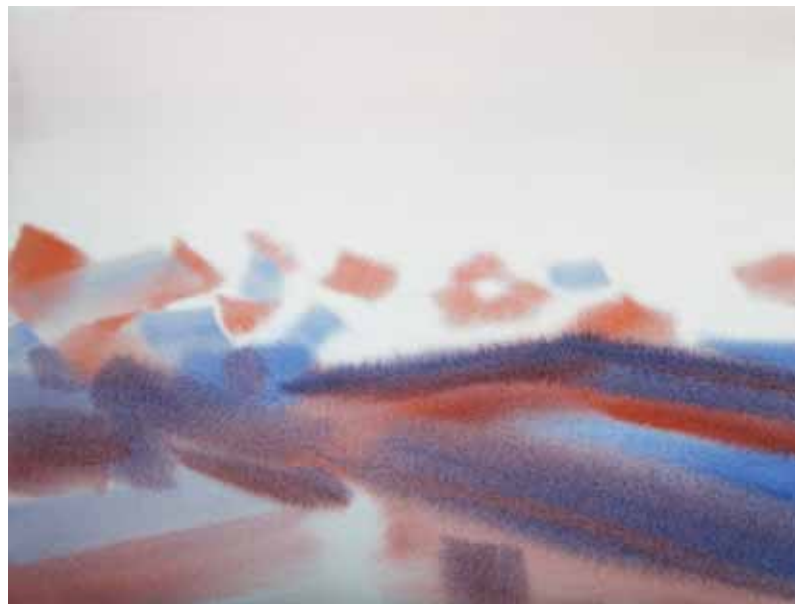


Хотя тона остались прежними, монохромное изображение ничего не говорит нам об отраженном свете. Именно умение Чемберлена уловить и передать изменения цветовой температуры помогло ему создать ощущение, что зритель стоит рядом с мужчиной в белом, а позади открывается широкий простор.



Оцените предмет изображения

Сейчас мы попрактикуемся в анализе цветовой температуры. На предложенной фотографии абсолютно все, кроме желтого неба и зеленого дерева, можно передать оранжевым и синим.



Выберите два цвета и наложите самые чистые теплые и холодные светлые тона

В качестве теплого цвета я выбрал пиррол оранжевый, а в качестве холодного — ультрамарин. Я хотел с самого начала наметить самые чистые теплые и холодные цвета, чтобы затем сравнивать с ними все остальное. Крохотные огоньки на склоне холма показались мне насыщенными версиями этих цветов, поэтому я положил несколько мазков обоих цветов.



Наложите более темные холодные тона

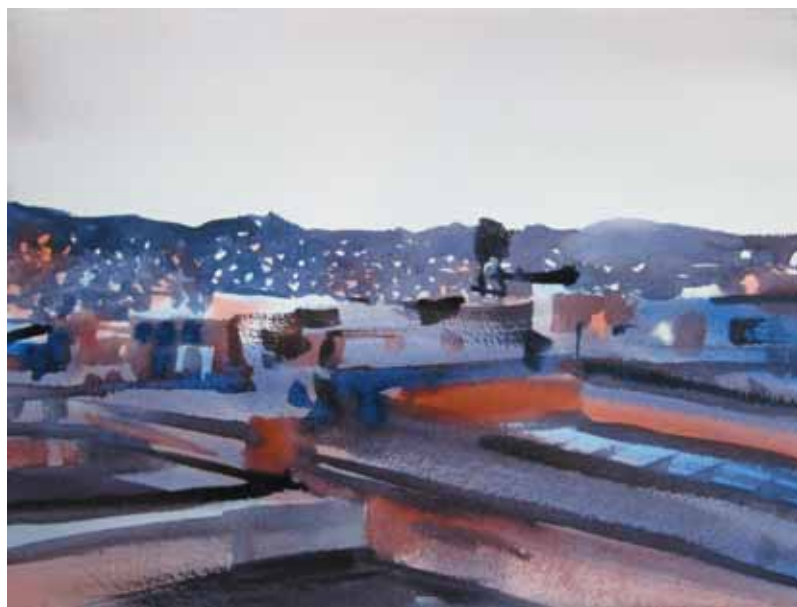
Темный цвет холма — почти чистый синий. Он более холодный, чем небо, но теплее крыши внизу справа.



Наложите более темные теплые тона

Справа склон холма немного более теплый. Здесь начинается территория теплых темных тонов. Чем дальше, тем температура ближе к прохладной.

Следующее упражнение поможет разобраться в нюансах взаимоотношений теплых и холодных цветов. Прежде всего ограничьте свою палитру двумя цветами — один должен быть отчетливо теплым (например, желтая охра, золотой, насыщенный золотисто-зеленый, кадмий красный, пиррол оранжевый, хинакридон жженный оранжевый и т. д.), а другой — отчетливо холодным (любой синий, фиолетовый, зеленый перилен, темно-зеленый, зеленый фтал и т. д.). Затем сделайте эскиз, определяя цветовую температуру каждого элемента. Используйте самый чистый теплый цвет только на самом теплом участке картины, а самый чистый холодный — на самом холодном. Все прочее следует выполнить смесью теплого и холодного цветов. (Например, второй по теплоте участок будет выполняться теплым цветом, смешанным с капелькой холодного.)



Добавьте более нейтральные темные тона

Самые темные нейтральные тона создают иллюзию материальности. Осталось добавить облака.

Для начала посмотрите на предмет изображения и решите, не воспринимаете ли вы какие-либо элементы как теплые или холодные автоматически. Например, в ясный день у неба определенно холодный цвет, как и у океана. Лампа накаливания или огонь, напротив, теплого цвета. Спросите себя: «Какой участок картины самый теплый?» — и получите отправную точку для сравнения. Если, к примеру, вы решили выполнить освещенную кирпичную стену в теплых цветах, ее тень должна быть немного холоднее. Тень от густой листвы будет еще холоднее, поскольку листва на солнце имеет более холодный цвет, чем кирпич. Теплота, как и тон, — относительная величина и определяется в сравнении. Разместив на шкале теплоты тот или иной предмет, попробуйте определить его «соседей»: что будет лишь немногим теплее? а холоднее? Это поможет распределить каждый новый элемент между двумя уже известными.



Добавьте последние штрихи

Облака обычно пишутся холодным цветом с размытыми теплыми границами.

ТОМ ХОФФМАНН. КРЫШИ ОАХАКИ. 2011

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
28 × 38 CM





НЕ ДЕРЖИТЕСЬ ЗА ТОЧНОСТЬ ПЕРЕДАЧИ

В погожие дни мне нравится испытывать себя, подбирая точный цвет неба. Оно редко бывает удобного голубого цвета вроде чистого ультрамарина или церулеума. Иногда я смешиваю до четырех цветов, прежде чем остаюсь доволен результатом. Я делаю это ради собственного удовольствия. Сама картина этого не требует. Главное — не делать небо слишком темным, в остальном же подойдет почти любой оттенок синего.

Для создания правдоподобного света и пространства умение читать тона куда важнее, чем умение подбирать цвета. С точки зрения целостности картине нужна не столько точность, сколько взаимодействие цветов. То, что хорошо выглядит в реальности или на фотографии, не обязательно будет так же смотреться на картине. Посмотрите на предмет изображения и спросите себя: «*Насколько точным я должен быть?*» Как правило, для выполнения художественной задачи мы корректируем цвета. На только что рассмотренных примерах мы убедились, что расширение или ограничение палитры помогает усилить выразительность выбранных нами участков. Хорошим примером может послужить «зеленый забор», с которым так часто сталкиваются художники-пейзажисты. Многие их работы являются сплошными полотнищами зеленого цвета, что слишком скучно как для художника, так и для зрителя. Я всегда стремлюсь найти в этом «зеленом заборе» какие-то вкрапления других цветов и не гнушаюсь немного приукрасить реальность, их преувеличивая. На картине слева Кейт Барбер отходит от черно-белого оригинала, усиливая цвета там, где о них можно было лишь догадываться.

КЕЙТ БАРБЕР. НОС К НОСУ. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

56 × 76 CM

Что-то подсказывает мне, что в действительности собака была черно-белой, а не малиново-синей. Художница использовала свое право на вольную трактовку. Собака получилась фантастической и в то же время абсолютно правдоподобной.

Может быть и обратная ситуация. На картине «Снег на мосту Квинс-бридж» художник Джонатан Дженсон практически стирает разницу между цветами, как случается во время настоящей метели.

Как мы уже увидели, ограничивая палитру, проще достичь гармонии. Такое ограничение вместе с хорошим пониманием роли цветовой температуры может помочь составить сложную композицию. Моя картина «Вход в подземное царство» (справа) — пример намеренного отказа от точности передачи цветов. Я намеренно усилил те из них, которые создавали нужное настроение.

Справа:

ТОМ ХОФФМАНН.

ВХОД В ПОДЗЕМНОЕ ЦАРСТВО. 2007

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES

56 × 38 CM

Конечно, не все пространство над виадуком синее, но кажется, что так оно и есть. Ограниченная палитра с преобладанием холодных цветов создает медитативное настроение и упорядочивает сложную композицию.

Внизу:

ДЖОНАТАН ДЖЕНСОН.

СНЕГ НА МОСТУ КВИНС-БРИДЖ. 2005

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

27 × 37 CM

Смягчив границы и сузив палитру, художник сделал метель не менее осязаемой, чем мост. Ощущение передано точно, а вот в изображении реальности художник наверняка лукавил.





GA
5
A

H. Ryan



Хотя с поговоркой «лучше меньше, да лучше» не поспоришь, иногда работает и принцип «чем больше, тем лучше». На картине выше Берни Бекман использует стандартные пейзажные цвета для неба и макушек деревьев в верхней части картины, а изображая скалы, смело ныряет в океан красок.

Сверху:

БЕРНИ БЕКМАН.

СЛАНЦЕВЫЙ КАРЬЕР В МОНСОНЕ. 2006

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

76 × 112 CM

Тут палитра скорее расширенная, чем ограниченная. Яркие краски явно идут вразрез с реальностью, но прекрасно подходят для картины, написанной по вдохновению.

Справа:

ТРЕВОР ЧЕМБЕРЛЕН.

ВЕЧЕР НА КАНАЛЕ ХЭРТФОРДА. 1993

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

18 × 25 CM

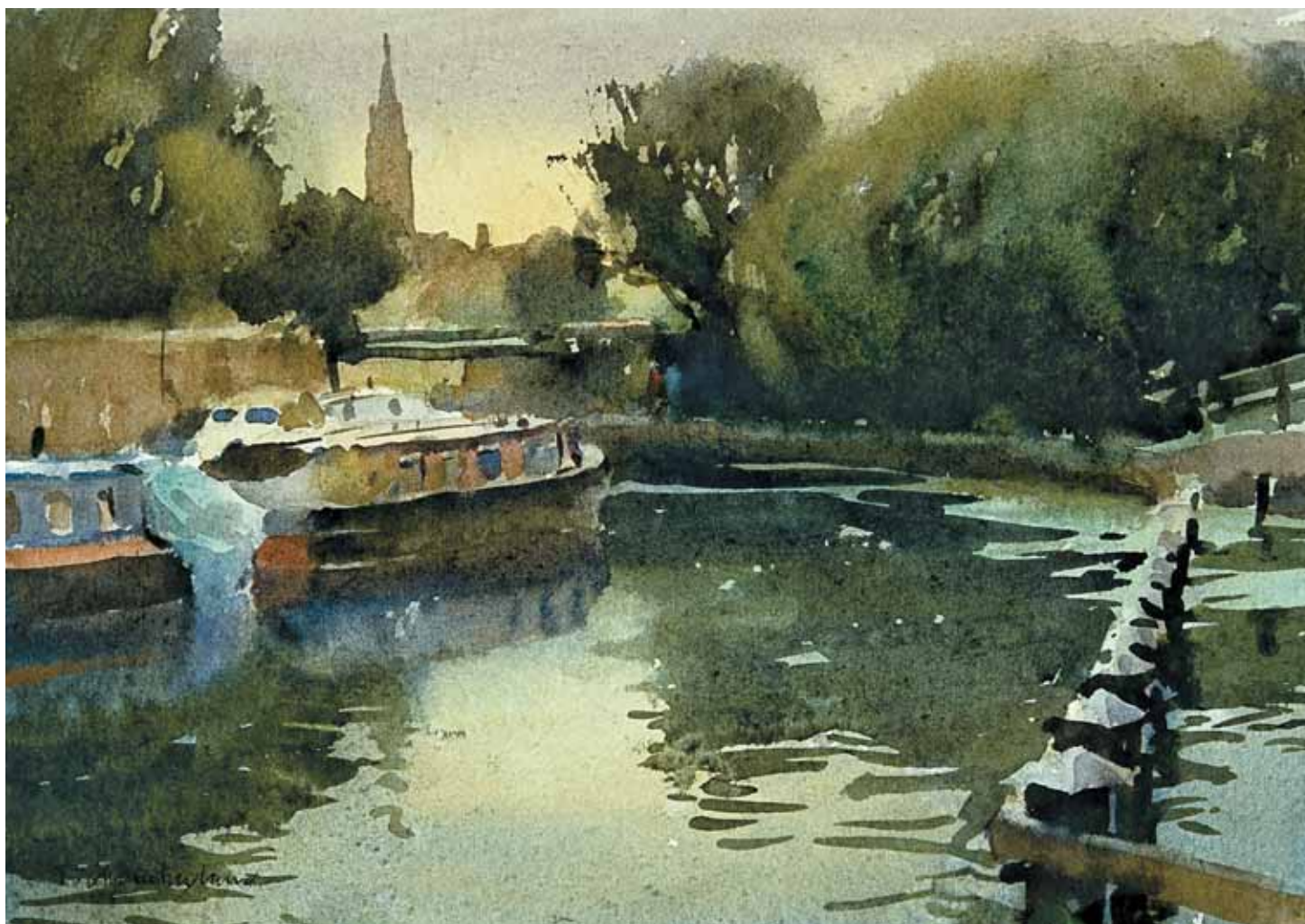
Тревор Чемберлен даже самым темным тонам придает цвет. В результате они становятся важной частью картины.

ОЖИВЛЯЕМ ТЕМНЫЕ ТОНА

Не забудьте спросить себя: *«Какого цвета темные тона?»* Это особенно важно при работе по фотографии. Как мы уже видели, «правдоподобный» не всегда значит «правильный». Из обсуждения тона в четвертой главе мы узнали, что темные тона на фотографиях часто поглощают информацию. К тому же они кажутся совершенно черными. Если на картине, где все имеет цветовую направленность, передать все темные тона черным цветом, пропадет иллюзия глубины. Выпавшие таким образом из цветовой гаммы темные тона будут перекликаться лишь между собой. Иногда они

образуют собственную палитру, которая будет висеть над картиной, как шумная воронья стая. На картине «Крыши Оахаки» на с. 153 темные тона, имеющие определенную цветовую температуру, гармонично встроены в композицию, а несколько пятен совершенно нейтрального черного цвета выглядят так, словно попали туда по ошибке.

Осознав роль, которую цвет играет в оживлении темных тонов, мы не только приблизимся к цели, но и сделаем живописный процесс гораздо интересней. Многие из нас стали художниками из-за любви к смешиванию красок. Зачем упускать возможность изобрести собственные темные тона?



ВЫБИРАЕМ НЕЙТРАЛЬНЫЕ ЦВЕТА

Объединяя нейтральные цвета с рабочей палитрой, вы придадите изображению глубину и весомость. Мы привыкли думать о нейтральных цветах как о чем-то неопределенном. Они ни там ни тут: не красный, не желтый, не синий. Можно определить нейтральные цвета как те серые и коричневые оттенки, которые мы получаем при смешивании всех трех основных цветов. В пейзажах ими показывают камни, стволы и ветви деревьев, а также песок, облака и тени. Но на самом деле большая часть видимой реальности состоит из нейтральных цветов. Серый и коричневый состоят из трех основных цветов практически в равных пропорциях, но большинство других цветных пятен ландшафта включают в себя хотя бы немного красного, желтого и синего.

Представьте травяной луг поздней весной. Зеленый, несомненно, доминирует, но, если вы будете использовать чистый зеленый, смешанный только из желтого и синего, трава будет похожа на дешевый пластиковый коврик. Я бы советовал добавить в зеленый капельку красного, чтобы придать цвету реалистичности. Тогда он по-прежнему будет доминировать, но «нейтрализация» цвета путем дополнения даст более натуральный оттенок.

«Какие цвета — нейтральные?» Используя серый или коричневый, постарайтесь придать ему какой-то оттенок или температуру. Поскольку нейтральные цвета вроде серого и коричневого состоят из всех трех основных цветов, легко позволить одному из них немного доминировать. Как вариант, вы можете сделать все три основных цвета видимыми, не смешивая их до однородности. В результате цвет получится «нейтральным», но зритель получит возможность «смешать» составляющие в уме.

Выбирая в качестве нейтральных цвета, уже присутствующие на картине, вы обеспечиваете их сочетание со всеми остальными. Они должны казаться частью мира, созданного вашей кистью. Вместо того чтобы машинально брать серую пейну или жженую умбру, попробуйте сделать нейтральный цвет из красного, желтого и синего, уже присутствующих на картине. Две весьма разные картины на с. 162–163 только выиграли от того, что нейтральные цвета были смешаны из более насыщенных цветов, уже задействованных в работе.



Сверху:

На этом фрагменте «Носков» ясно видно, что, хоть это и белые носки, однако эта белизна создается теплыми и холодными составными цветами. Здесь хорошо заметно, как был смешан «серый» фон.

Справа:

МЭРИ УИТ. НОСКИ. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ
34 × 37 см

Сочный темный фон портрета кажется обыденным, но его цветовая температура выверена очень тщательно. Темные тона далеко не всегда переданы нейтральными цветами.





ЭРИК ВИГАРТ. НА ЛОДКЕ В ИЛВАКО. 2009

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

46 × 61 CM

Художник не стал смешивать нейтральные цвета в простой серый или коричневый, а оставил составные цвета видимыми. Когда мы видим эти же цвета на другом участке картины, они перекликаются и с темными тонами, и с нашим ожиданиями.



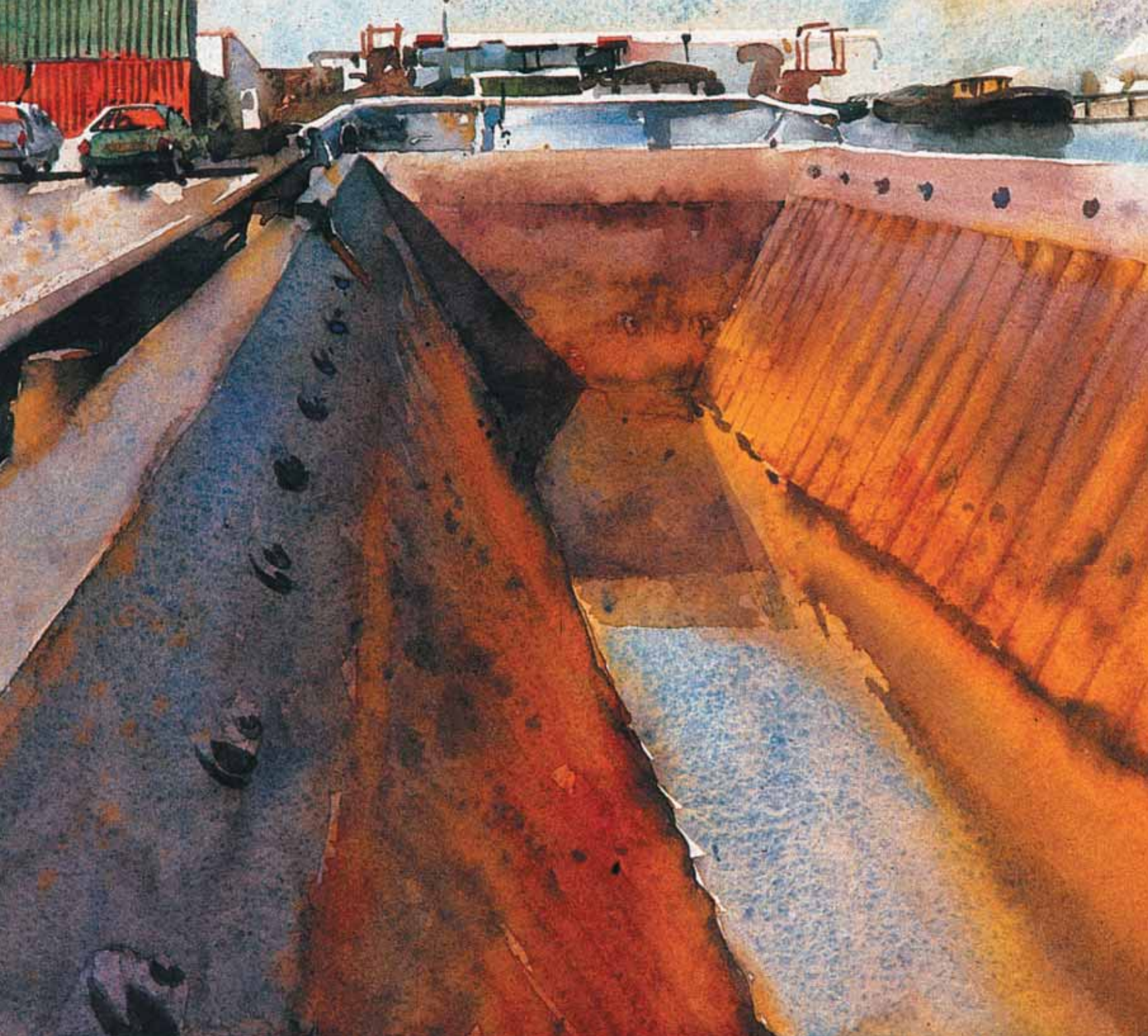
ИСКРА ДЖОНСОН.

ЭСКИЗ ДЛЯ КАРТИНЫ «С ОДНОГО ДЕРЕВА». 2003

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

13 × 15 см

Ярко-розовый цвет может показаться странным выбором для окраски листьев, особенно вне контекста. Тем не менее художница взяла насыщенные составные цвета как основу для смешивания всех прочих, и результат получился крайне впечатляющим.



МАРК ФОЛЛИ. СТРОЙКА. 2001

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

24 × 31 см

Ключевую роль в создании пространства в этом индустриальном пейзаже играет композиция. Марк Фолли грамотно использовал линейную перспективу, чтобы обратить наше внимание на взаимосвязанные элементы. Стремящиеся сойтись диагонали будто затягивают нас в котлован, занимающий все пространство от переднего плана до фона. Все прочие элементы композиции втиснуты на крохотный участок картины, что усугубляет эффект развернутой ямы перед ним.



~ ГЛАВА 7 ~

РАЗВИВАЕМ ЧУВСТВО КОМПОЗИЦИИ

Все мы знаем, что навыки работы с тоном, влажностью и цветом совершенствуются с практикой. Развитие чувства композиции тоже требует тренировки, но другого рода. Композиция работает на восприятие. Умение расположить формы так, чтобы это служило основной цели, зависит не от ловкости рук, а исключительно от *понимания* средства изображения.

В первой главе мы установили, что размещение основных форм — первый шаг к созданию правдоподобного ощущения пространства. То, как вы расположите эти формы, определит роль других переменных. Вам также придется подумать о том, как визуально разграничить их. В таком смысле композиция — это база для принятия технических решений о тоне, влажности и цвете.

Когда я обдумывал композицию «Газового завода» (внизу), мне с самого начала было ясно, что я не смогу показать, насколько огромно расстояние между передним и задним планом, через одно только расположение форм. Предвидеть эту проблему и заранее обдумать решение мне помогло именно понимание, а не технические умения. Выстроив план действий, я перешел от одного набора навыков (понимание) к другому (техника рисунка). После этого я мог смешивать цвета, подбирать тона и класть мазки, четко представляя, как и для чего это делаю.

ТОМ ХОФФМАНН. ГАЗОВЫЙ ЗАВОД. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
23 x 33 CM

Между ржавеющими зданиями газового завода и линией небосвода должно быть значительное расстояние, но оба элемента расположены на одной горизонтали, и это могло сделать картину плоской. Даже грамотное расположение форм не дало бы нужного эффекта. Здесь пространственность создается за счет сложности композиции и подбора цвета и тона.



Многим художникам сложнее трансформировать композицию при работе с натуры, чем по фотографии. Изображение, уже переведенное в двухмерную плоскость, проще воспринять как набор форм. Перемена их порядка не кажется дерзостью.

На фотографии ниже композиция выглядит неудачной слева, где несколько лодок загораживают друг друга. Алюминиевая лодка кажется приросшей к борту синей лодки. Если прищуриться или закрыть один глаз, можно заметить, что светлая горизонтальная полоса на лодке на переднем плане совпадает с похожей полосой на синей лодке. Их наложение обманывает глаз, и кажется, что лодки соединены. Как только мы нашли проблему, возникают варианты ее решения. Можно передвинуть алюминиевую лодку выше или ниже, чтобы полосы не совпадали. Можно изменить цвет или тон одной из полос, чтобы они не сливались. Можно вообще убрать лодку с переднего плана и т. д. Работая с натуры, вы можете не задумываться о том, что в видимой глазу композиции можно (или даже нужно) сделать какие-то изменения. В конце концов, она уже привлекла ваше внимание. Вряд ли из-за пары штрихов она вам разонравится.

Однако то, что хорошо выглядит в реальности или на фотографии, может не сработать в живописи. Чтобы научиться понимать, что именно может пойти не так, нужно постоянно переключаться между формой и содержанием. Перевод реальности на язык акварели не всегда проходит гладко. Либо вы — прирожденный акварелист, либо вам придется смириться с тем, что хорошая картина редко получается с первого раза.

В отличие от решений, которые нужно принимать непосредственно в момент нанесения краски на бумагу, вопросы композиции можно обдумывать спокойно и без спешки. Прежде чем коснуться кистью бумаги или проанализировать набросок, мы можем поразмышлять. Тем не менее бывает сложно объективно оценить собственный рисунок, даже если вы на время отложили кисть. В этой главе предложены вопросы, ответы на которые помогут вам стать более объективными и сконцентрироваться на осознанных решениях, необходимых для достижения желаемого результата.

Некоторые нюансы, которые могут улучшить композицию, настолько тонки, что их легко проглядеть. Например, я сам не заметил бы совпадение светлых полос, проходящих по центру фотографии, если бы не сделал набросок. Вот еще одна причина, по которой работу над картиной следует начинать с эскиза. Это сэкономит и время, и бумагу.



ДЕЛАЕМ ПЕРВЫЙ НАБРОСОК

«Какую часть нужно наметить карандашом?» Карандаш — ваш главный помощник в освоении нового предмета изображения. Я убежден, что нужно сделать хотя бы один карандашный набросок нового предмета для того, чтобы разобраться с вопросами композиции. Однако, когда мы переходим на хорошую бумагу и краски, я предпочитаю, чтобы карандаш в этом почти не участвовал. «Карандаш» и «композиция» в моей акварельной практике стали почти взаимозаменяемыми терминами. Карандашный набросок по большей части нужен для того, чтобы наметить расположение основных форм. Когда эта задача решена, я откладываю карандаш: хватит рисовать, пора писать!

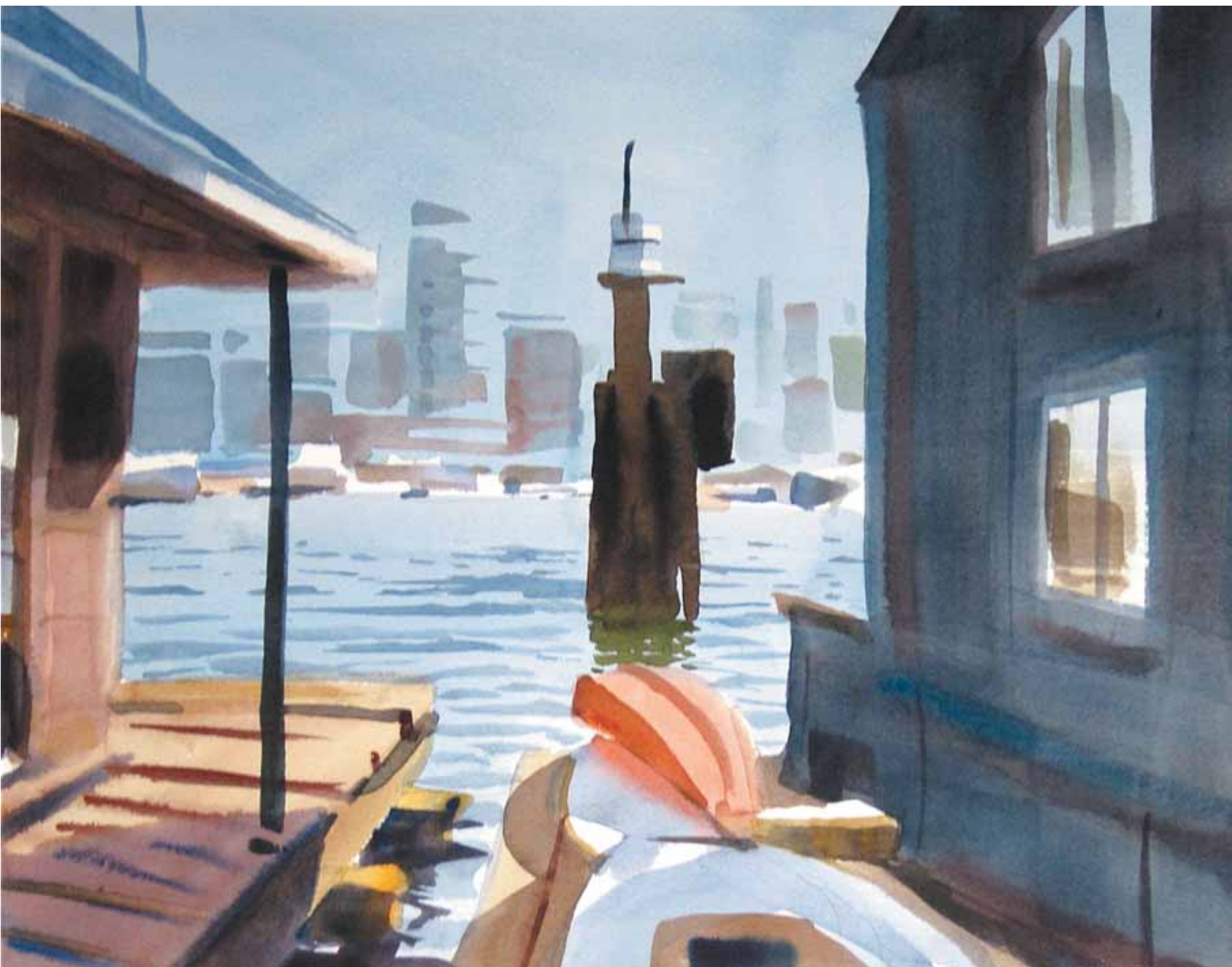
Карандаш как средство изображения, бесспорно, имеет свои преимущества, но не всегда сочетается с прозрачной акварелью. Например, если вы попытаетесь нарисовать тень, то закроете бумагу графитом, на который акварель ляжет плохо. Разумеется, есть много замечательных примеров комбинирования карандашной и акварельной техники, но в большинстве случаев подразумевается, что если уж мы взялись за акварель, то картина будет написана преимущественно ею. Карандашный набросок, сделанный до начала работы кистью, призван дать художнику уверенность на этапе наложения краски. Однако слишком большое количество карандашных линий ограничивает кисть художника, который чувствует себя обязанным держаться в обозначенных рамках.

В основном я использую карандаш или очень бледную краску, чтобы наметить расположение основных форм. Таких форм на картине обычно немного, и они должны отстоять друг от друга, чтобы сохранялось ощущение пространства. На этом этапе нет нужды тщательно прорисовывать формы. Нам нужно знать, где они, а не что они собой

Информация, по которой зритель сможет понять, на что именно он смотрит, закладывается существенно позже, через два-три слоя.

представляют. Информация, по которой зритель сможет понять, на что именно он смотрит, закладывается существенно позже, через два-три слоя.

В большинстве случаев чем меньше я рисую карандашом на акварельной бумаге, тем больше свободы у меня будет потом и тем сильнее надежда, что я смогу вовремя остановиться. Конечно, я не советую навсегда отложить карандаш. Случается и так, что я не делаю набросок, а потом разбираюсь с последствиями. Если я буду слишком самоуверенным и вовсе перестану делать наброски или размечать лист, композиция итоговой работы может оказаться неудачной, как это вышло с «Плавучим домом» (справа). Самая большая проблема здесь с группой темных свай в самом центре картины. Темный прямоугольник справа находится на одной линии с прямоугольными зданиями, которые должны быть в отдалении, за линией воды. Антенна наверху и фонари очень смахивают на башню Спейс-Нидл. Скорее всего, я заметил бы эти огрехи, если бы потратил несколько минут на набросок. Учитывая, что будущий успех или провал картины закладывается на уровне основных форм, можно утверждать, что быстрый эскиз лишним не бывает.



ТОМ ХОФФМАНН. ПЛАВУЧИЙ ДОМ. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES

25 × 36 CM

На картине изображен один из кварталов плавучих домов в Сиэтле. Иллюзия пространства разрушается скоплением свай, которые кажутся растущими из дна оранжевой плоскодонки. Вдобавок по форме они совпадают со зданиями, которые видны на горизонте. Если бы я сделал хотя бы грубый набросок, то, вероятно, увидел бы, что эти два элемента надо разделить.

ПЕРЕВОДИМ ФОРМУ В СОДЕРЖАНИЕ

Художники привыкают воспринимать кусочки действительности или другие изображения как скопление форм. Мы щуримся или закрываем один глаз, чтобы оценить светотень или распределение цветов. Мы учимся обращать внимание только на то, что происходит, и не пытаемся понять, что это значит. По сути, любая созданная нами иллюзия — света, пространства, настроения — всего-навсего обман зрения. Если отбросить все лишнее, то реальна лишь краска, нанесенная на бумагу. Мы делаем мазки и отмывку в надежде, что краска расскажет историю за нас, однако только зритель может вложить в нее смысл.

Такой перевод формы в содержание часто происходит подсознательно. Несведущие могут решить, что содержание заключается непосредственно в картине и хвалить за убедительно рассказанную историю следует художника. Но зритель должен идти художнику навстречу, иначе содержание передано не будет. Сам зритель может не понимать, что он истолковывает форму, но это не умаляет его роли. Как и при чтении стихов или прослушивании музыки, здесь необходим талант. По крайней мере сам художник должен верить в своих зрителей.

Художник-реалист стремится создать убедительную иллюзию пространства. Несмотря на то что весь сюжет трактуется на листе бумаги, каждый элемент композиции должен размещаться в собственной плоскости. Спросите себя: «Понятно ли, что здесь изображено?» Обычно мы хотим, чтобы зритель понял, как именно взаимосвязаны предметы на картине, поэтому и создаем передний, средний и задний планы — как декорации на сцене. Ирония заключается в том, что для создания иллюзии объема нам требуется упорядочить формы в двухмерном пространстве.

КЕЙТ БАРБЕР.

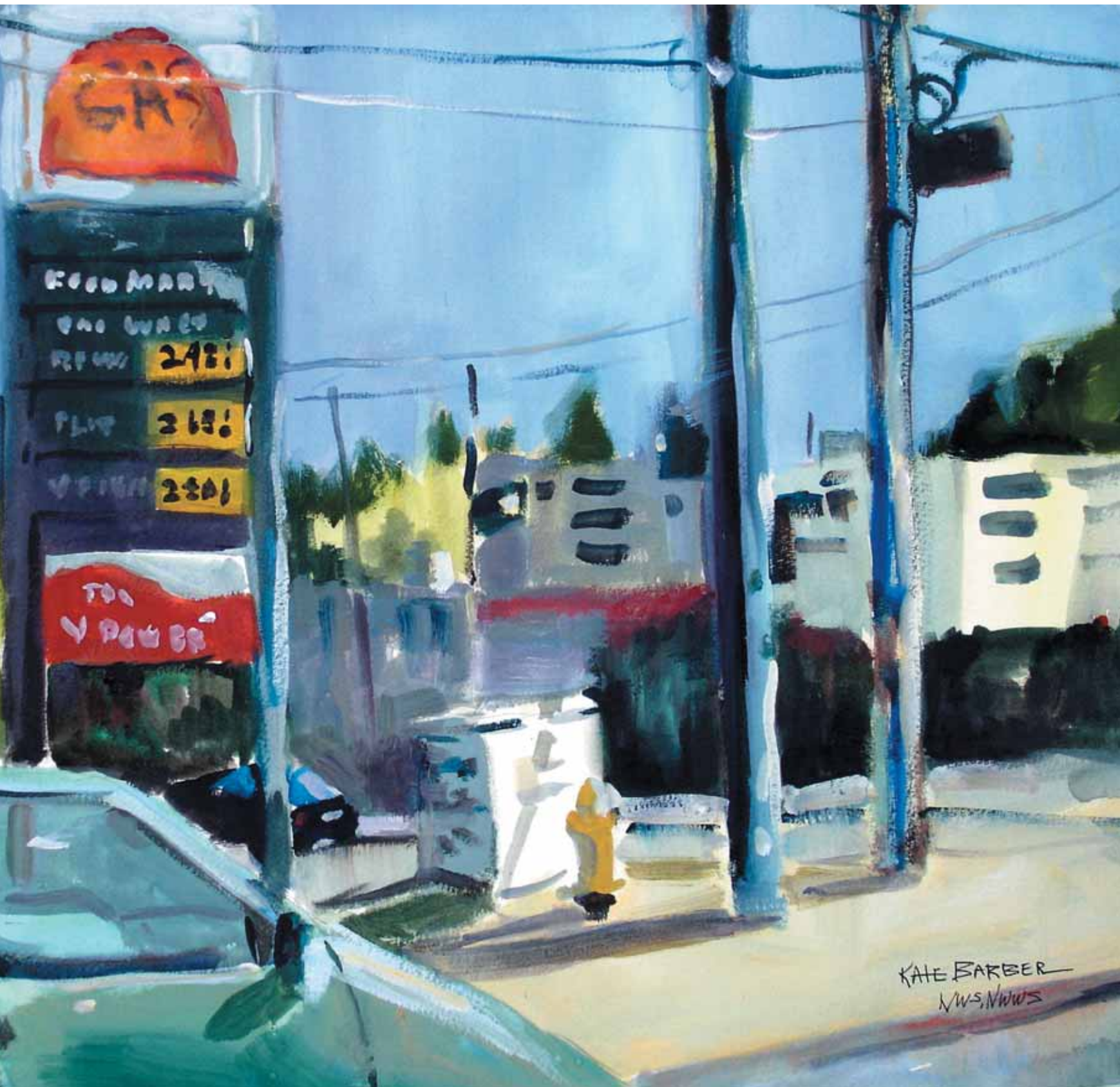
ЦЕНЫ НА БЕНЗИН. 2005

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

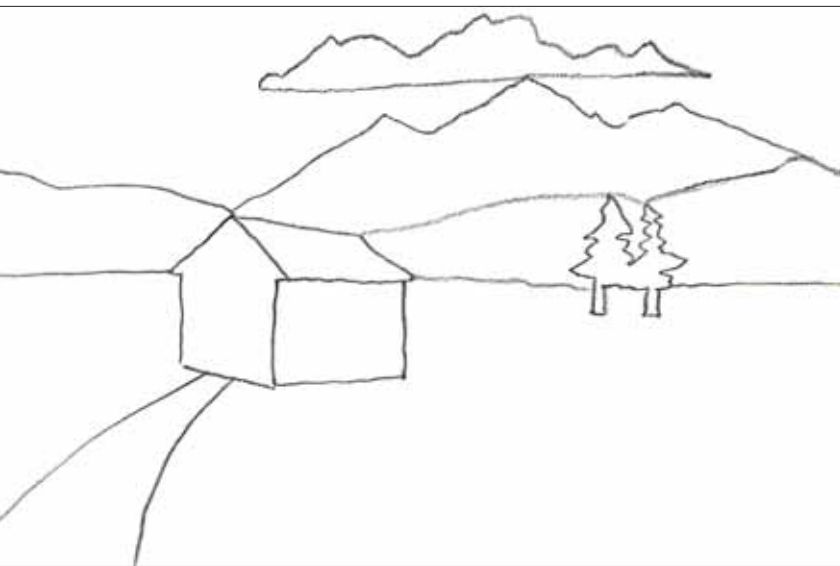
38 × 51 CM

Несмотря на обилие предметов, здесь легко выделить передний план, средний план и фон. Тщательно выверенное наложение фигур и их стыковка с плоскостью земли позволяют зрителю хорошо представить, что изображено на картине.



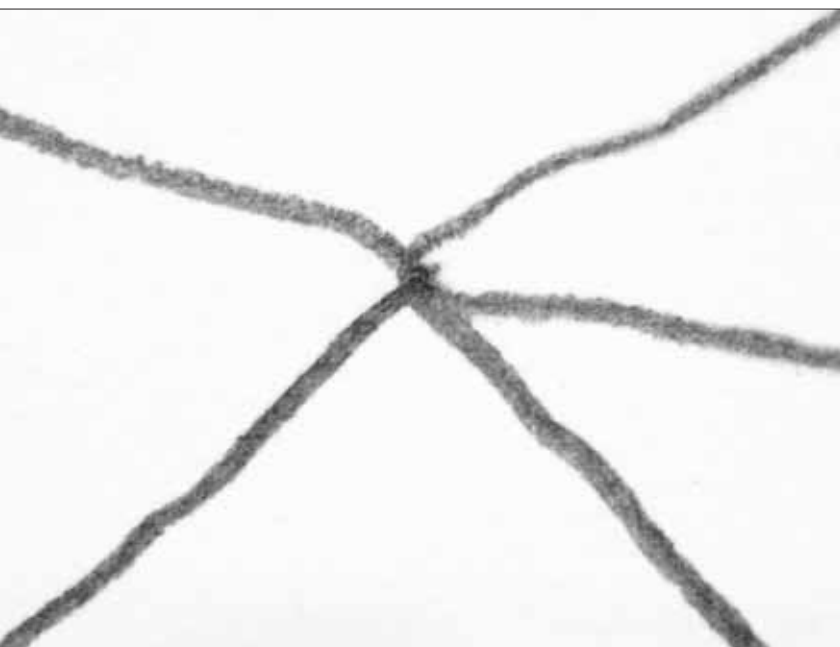


KATE BARBER
NWS, NWS



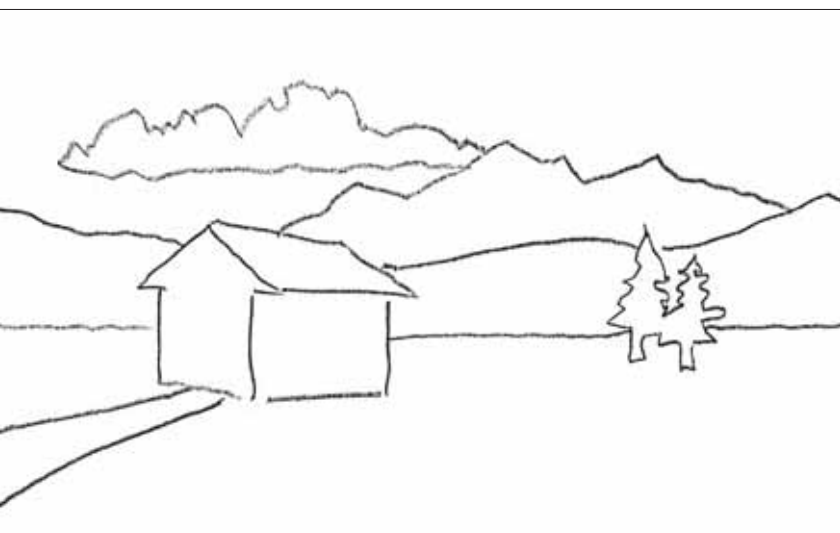
Сделайте набросок предмета

Обратите внимание на то, как линия горизонта идет вровень с карнизом, а линии гор сходятся с углами крыши. Вершины деревьев касаются линии холма, а облако, повторяющее форму горы, висит над ее вершущкой. Все эти факторы уничтожают глубину пейзажа.



Определите неудачные решения

Это сочетание линий — увеличенный фрагмент рассмотренного выше наброска. Видите? Вне контекста эти линии кажутся абстракцией. Они выходят из одной точки. Кажется, что они все в одной плоскости. И при этом они должны обрисовывать фигуры, разделенные значительным расстоянием (фасад дома, крышу, холм, гору и небо). То, что мы видим (зрительная реальность линий на бумаге), не совпадает с тем, что мы знаем (иллюзия глубины).



Исправьте набросок

Чтобы избавиться от этой нестыковки, достаточно немного сдвинуть фигуры. Позволив элементам композиции немного зайти друг на друга, мы сняли противоречие между тем, что видит глаз, и тем, что понимает мозг.

Когда мы смотрим на картину, мы получаем информацию из того, что мы видим, и того, что знаем. Осознанно это происходит или нет, но каждый зритель видит и форму, и содержание. Если художник хочет создать на картине убедительный эффект глубины, очень важно передать разуму и глазам зрителя одно и то же послание. Цель состоит в том, чтобы заставить схожие аспекты формы и содержания дополнять друг друга.

На верхнем наброске на соседней странице основные формы расположены в логичной взаимосвязи, если опираться на то, что мы знаем. Однако если анализировать то, что мы видим, то можно запутаться. Наш разум знает, что домик находится перед горами, а облако расположилось позади пика, но глаза получают другую информацию.

Форма и содержание не соотносятся, и понять эту картину трудно.

Нет ничего плохого в том, чтобы облегчить для зрителя понимание пространства на вашей картине. Если вы не уверены в том, что иллюзия удалась, попробуйте взглянуть на картину в зеркало. Отражение поможет вам найти ответ.

КАРА ШМАЛЬЦ. СУШКА БЕЛЬЯ. 2007

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

38 × 55 CM

Наложение форм играет важную роль. При композиции с таким количеством прямоугольных форм (крыши, стены, планки забора, стул и белье) очень легко превратить картину в двумерный коллаж. Небольшим наложением форм художник добился того, что мы легко можем понять положение каждого предмета в пространстве.





Диагонально расположенные грани доминирующей формы на переднем плане (темный угол крыши) почти параллельны диагоналям на среднем плане (холм слева и крыша справа). Это совпадение настолько очевидно, что кажется намеренным, оно притягивает взгляд и приукрашивает реальный пейзаж.



Формы высокой стены слева и дерева сразу за ней настолько схожи, что для нашего глаза они сливаются в одно целое, в то время как они должны быть разделены пространством. Вдобавок обе формы расположены на одной линии с горным хребтом. Чтобы усилить ощущение пространства, нужно прибегнуть к более очевидному наложению.

НЕ ДЕРЖИТЕСЬ ЗА ТОЧНОСТЬ ПЕРЕДАЧИ

Поскольку иллюзия пространства на картине сильно зависит от соотношения основных форм, очень важно спросить себя, как они расположены в реальности. Их масштабы и выравнивание целиком зависят от вас. Все это может и зачастую должно меняться. Реальность — лишь отправная точка. Когда вы оцениваете предмет изображения, не забудьте спросить себя: «Когда следует пренебречь точностью?» Это особенно важно при работе по фотографиям. Большинство из нас — в лучшем случае посредственные фотографы, и мы обычно делаем снимок так, чтобы интересующий нас предмет оказался в центре кадра. Даже те, кто видит в фотографии основу для картины, зачастую забывают обратить внимание на расположение линий. В результате иллюзия пространства нарушается.

Глядя на две фотографии слева, попробуйте прищуриться или закрыть один глаз. Это поможет понять, как формы размещены относительно планов. Например, нависающий угол крыши на первой фотографии ближе или дальше, чем сад?

На второй фотографии вы можете заметить, что группа крыш на среднем плане визуально настолько схожа и настолько выровнена с низкой стеной на переднем плане, что крыши кажутся надетыми на нее. Формы выстраиваются так ровно и настолько схожи по тону и цвету, что кажутся размещенными на одном и том же плане. Как изменить их положение, чтобы усилить ощущение пространства?

Почти всегда в реальном пейзаже, да и на фотографиях, есть достаточно данных для понимания, как различные предметы взаимодействуют друг с другом. Однако к тому моменту, как информация перенесена на лист бумаги, какой-то ее процент неизбежно теряется. Чтобы заблаговременно понять, что стоит изменить или усилить в композиции, требуется много практики и опыта. Наделав ошибок, легко сообразить, как *следовало* поступать. И это — еще одна причина, по которой работу с новым предметом лучше начинать с простого эскиза, как на соседней странице, а не с полноценного рисунка.



ТОМ ХОФФМАНН. ЧЕРНО-БЕЛАЯ УЛИЦА. 2008

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES

30 × 23 CM

Быстрый набросок в монохромных тонах позволяет увидеть, что надо сделать, чтобы пространство и светотень выглядели убедительно. Положение зданий в конце улицы довольно неопределенно, и что-то не так с телеграфным столбом слева. Тень в нижнем левом углу не лежит на земле, как должна бы. Что бы вы сделали, чтобы решить эти проблемы?

СОЗДАЕМ ИЛЛЮЗИЮ ПРОСТРАНСТВА

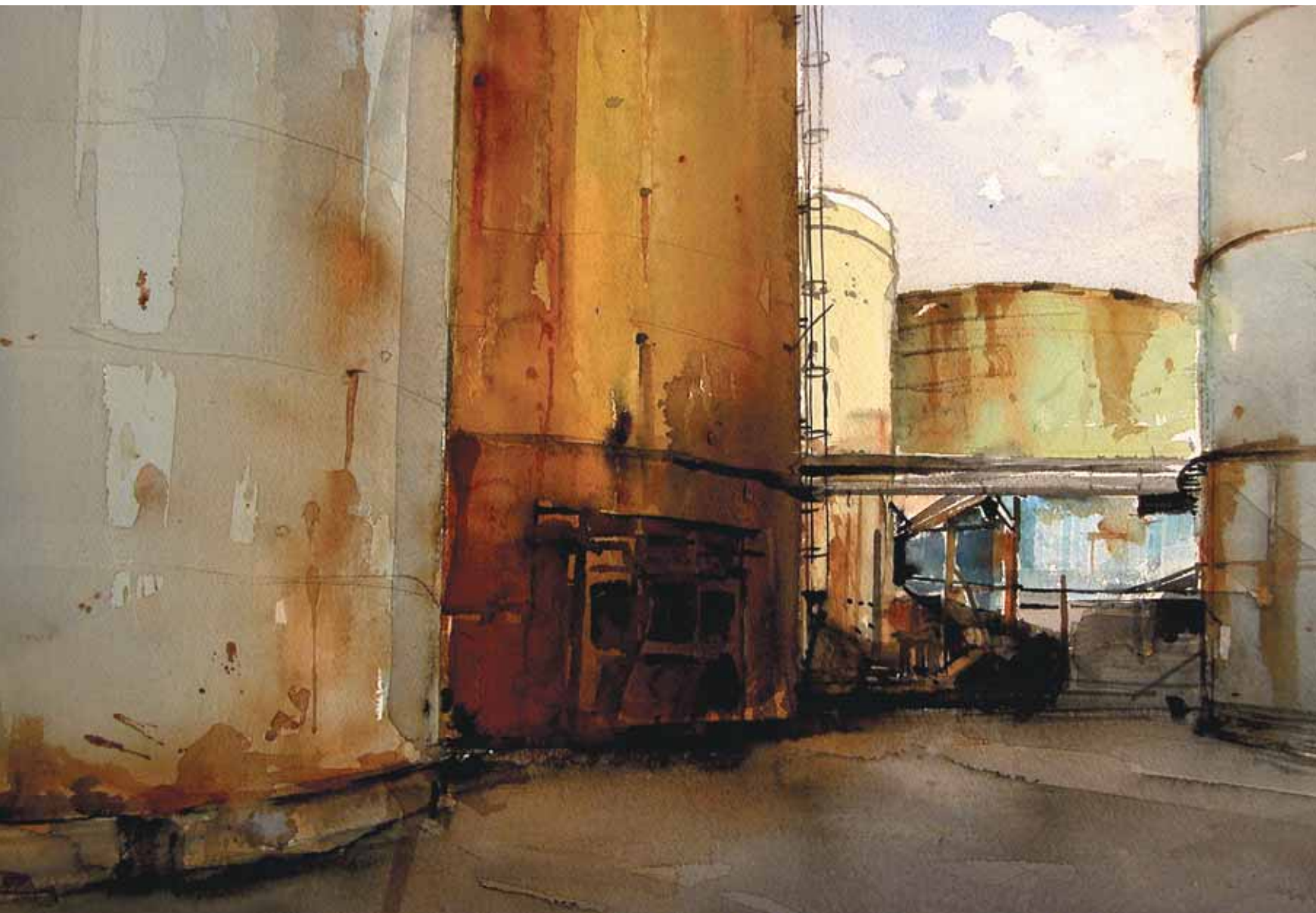
Наложение форм друг на друга — эффективный способ показать, что их разделяет пространство, но этого не всегда достаточно. Вам постоянно придется проверять, удалось ли передать искомое ощущение глубины. Это непрерывный процесс, который зачастую простирается гораздо дальше построения композиции. Спросите себя: «Что лучше всего поможет разграничить формы?»

Любая из основных переменных, которые мы с вами рассмотрели, может создавать иллюзию пространства. Изменения тона, влажности и цвета — по отдельности или вместе — усилят это ощущение, уже созданное продуманной композицией. Решение, какие переменные и в каком количестве применять, принимается для каждой конкретной ситуации.

Список переменных довольно короткий. Когда вы определите проблему, вы быстро разберетесь, какие из переменных не работают в данном случае. Варианты решения проблемы можно попробовать на быстрых эскизах. Возможно, ответ придет к вам еще на стадии обдумывания. Тем не менее умение выбрать переменную, дающую наибольший эффект, приходит с практикой. Также полезно изучить, какими приемами пользовались другие художники.

На приведенных ниже примерах можно увидеть, как использовать переменные для разделения объектов. Следует отметить, что фигуры допустимо комбинировать при помощи этих же переменных. Взгляните, например, на «Сухой док в Фалмуте» на с. 178. Чтобы свести к минимуму разницу в цвете и тоне и резкость границы, Чемберлен позволил затененному участку корпуса корабля слиться с пространством дока.





Слева:

ДЖОЙС ХИККС.

ПЕНСИЛЬВАНСКАЯ ИДИЛЛИЯ. 2011

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

46 × 61 CM

Работая с ограниченной палитрой, Джойс Хиккс умудряется выжать максимум из красок как композиционного средства. В каждом глобальном переходе, от переднего плана и до неба на фоне, есть заметное изменение оттенка. Вместе с наложением форм это создает убедительное ощущение пространства.

Сверху:

ТОРГЕЙР ШЕЛЬБЕРГ.

ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ПЕЙЗАЖ. 2004

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

50 × 70 CM

Смелая работа, включающая в себя всего семь форм, больше похожа на натюрморт, чем на пейзаж. Посмотрите на места соприкосновения форм. Какие переменные помогают их разделить? Хотя само изображение сделало пространственные отношения между формами очевидными, цвет и тон усилили эту иллюзию.





Сверху:

ТОМ ХОФФМАНН. ЭТЛА, ОАХАКА. 2009

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ VISTA HERMOSA

38 × 56 CM

Пространство в композиции намеренно сделано таким нечетким. Здания на разных планах смешались, создавая ощущение, что они перетасованы, как карты. Тем не менее улица имеет солнечную и теневую стороны, что помогает сориентироваться, а монументальность горы на фоне уравновешивает этот хаос.

Слева:

ТРЕВОР ЧЕМБЕРЛЕН. СУХОЙ ДОК В ФААМУТЕ. 1992

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

33 × 24 CM

Если проследить линию палубы танкера, становится ясно, что художник использовал несколько переменных, чтобы отделить судно от окружающего его пространства. Между теплым цветом палубы и прохладным цветом воды есть заметная разница, но они довольно схожи по тону. Чтобы придать судну внушительности, Чемберлен сделал границу между ними достаточно четкой.

НЕ ЗАБЫВАЕМ ОБ АБСТРАКТНОСТИ

Не всякая удачная картина создает убедительную иллюзию пространства. Прежде чем приступить к работе, не забудьте спросить себя: «*Какую роль композиция играет в этой картине?*» Вы можете решить (как я в картине «Этла, Оахака», расположенной выше) разместить элементы так, чтобы пространство было представлено нетрадиционным способом. Композиция прежде всего служит порядку и балансу картины на уровне чистой формы и уже потом является средством создания иллюзии пространства.

Работая над созданием ощущения реальности, мы в то же самое время наносим на бумагу мазки и отмывки. Даже когда внимание зрителя сосредоточено на иллюзии, на каком-то уровне подсознания он все равно видит картину как абстрактный узор. Поэтому полезно помнить о том, что краски могут привлекать внимание сами по себе, а не только как средство создания образа.



Во многих случаях эффективность иллюзии зависит от распределения мазков. Например, на картине «Водоросли 1» (на соседней странице) наблюдается некая круговая ирония: мы видим, как мазки акварели на бумаге создают иллюзию водорослей. Но если бы мы в самом деле стояли на берегу, то могли бы сказать, что водоросли на песке «похожи на мазки акварели по листу бумаги».

Когда мы приближаемся к границе, разделяющей реализм и абстракцию, наше внимание в основном направлено на краску как таковую. Если же мы не отвлекаемся на иллюзию, то нам еще важнее сохранить текучую природу нашего средства изображения. Простая и осмысленная композиция позволит зрителю сосредоточиться на том, что происходит с самой акварелью.

БЕТСИ КАРРИ. ТРАВЫ И НЕБО. 2005

ГУАШЬ НА БУМАГЕ
11 × 17 СМ

Трава кажется «растущей» на листе, но это ощущение естественности было создано с помощью череды сознательных решений. Вьющиеся стебли слева уравновешивают такие же справа, а желтые и зеленые мазки чередуются, создавая ощущение пространства. Несмотря на то что все мазки выполнены на одном плане, нам кажется, что травяное поле обладает глубиной. Как вы думаете, что изменилось бы, если бы на картине не было неба?



СИНТИЯ ХИББАРД, ВОДОРОСЛИ I. 2011

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

41 × 30 CM

Распределение форм выглядит так, словно получилось само собой, в результате движения волн. Но с точки зрения композиции понятно, что художник поработал над тем, чтобы расположить объекты с кажущейся небрежностью и в то же время сохранить баланс на листе.



ПИТ ЛЭП. НОРТ-УИСТ, ГЕБРИДЫ 5. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ
40 × 55 CM

Художник предлагает нам полюбоваться фактурой и зернистостью краски в той же мере, что и сюжетом. Размещение небольшого количества форм сразу же дает нам необходимый минимум информации об изображении, и мы можем, не отвлекаясь, наслаждаться тем, как она передана.

ИЩЕМ БАЛАНС

Баланс композиции — дело тонкое. Он является одновременно субъективным и объективным вопросом. С одной стороны, каждый художник по-своему определяет, что именно заставляет картину «замереть в равновесии». Одним некоторая асимметрия картины может показаться сомнительным достоинством, зато другие увидят в ней желаемое эмоциональное напряжение. В то же самое время нельзя отрицать, что у всех нас есть интуитивное понимание, что делает композицию правильной. Когда в классе десять художников оценивают одну картину, я часто задаю им этот важный вопрос: «Достигнут ли здесь баланс?» Примечательно, что, если картине чего-то не хватает, зачастую все как один приходят к этому мнению. Итак, верить ли своему чутью или придерживаться общепринятых стандартов? Я поделюсь с вами некоторыми мыслями на этот счет. Начнем с главного.

ОТОЙДИТЕ ОТ ПРАВИЛ

Учась работе с акварелью, все мы сталкиваемся с правилами, в том числе касающимися композиции: «Предмет должен касаться края листа в трех местах», «Никаких вертикалей в центре листа», «Рисуйте здания под углом», «Не проводите резкую границу от одного края листа до другого» и т. д. Все это — хорошие советы, но именно советы. Те, кто создал эти правила, на самом деле хотели сказать: «Вот это мне часто помогает. Запомните это на будущее». Не игнорируйте эти правила. Но не воспринимайте их как истину в последней инстанции.

Решать, что хорошо для будущей картины, обычно приходится исходя из того, что сработывало раньше, и того, какие условия сейчас. В относительно спокойные моменты, например когда вы еще только решаете, где разместить горизонт, вы можете рассматривать разные варианты, в зависимости от того, какое чувство вы хотите вложить в картину. Если вы знаете, что поднятие линии горизонта опускает точку зрения, а понижение горизонта поднимает ее, то сможете сделать осознанный выбор. Но, как только в ход пошли краски, решения принимаются более спонтанно. Разве есть время на раздумья, когда в руке кисть, а в зубах зажата еще одна? Умение полагаться на интуицию — залог развития собственного стиля. Конечно, это более рискованно, чем работать по правилам, но зато более интересно.

Если картина видится вам сбалансированной, скорее всего, это и вправду так. Однако, если что-то кажется неправильным, существует несколько простых способов вычислить проблему.

ЗАДЕЙСТВУЙТЕ УГЛЫ

Вы зачастую оставляете один или более углов листа пустыми? Это может разрушить всю композицию. Начните с минимума: добавьте один-два размытых мазка, чтобы задействовать пустое пространство, и прикиньте, достаточно ли этого. Если нет, сделайте тон мазков более интенсивным или границу более четкой. Постепенно усиливайте визуальное воздействие, пока не исправите ситуацию. Вы можете перестраховаться: нанести, например, мазок на кусочек бумаги и приложить его туда, где, на ваш взгляд, чего-то не хватает. Попробуйте подвигать этот кусочек по листу, пока не найдете для него место.





ЗАКРЫВАЙТЕ ЛИСТ ПОЭТАПНО

Определить проблему часто помогает листок бумаги, наложенный поверх части картины. Если незакрытая часть смотрится хорошо (или даже стала смотреться лучше), дисбаланс наверняка обнаружится в закрытой части.

Попробуйте использовать этот прием для оценки как формы, так и содержания. Прикройте фрагмент картины и оцените чувство баланса или распределение цветов — то, что относится к форме. Потом подумайте, как стало восприниматься пространство картины — это уже вопрос содержания.

Сверху:

ТОМ ХОФФМАНН.

СУХОЙ ДОК В ЛЭЙК ЮНИОН. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES

28 × 38 CM

Я никогда не стремился непременно включить банальную чайку в сюжет с водой. Но в данном случае искушение сильно: так и хочется поместить ее в верхний правый угол. А может, крохотный самолет?..

Слева:

ТОМ ХОФФМАНН. ХОЧИМИЛКО, ОАХАКА. 2011

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ С ШЕРОХОВАТОЙ ПОВЕРХНОСТЬЮ ARCHES

28 × 38 CM

Попробуйте прикрыть эту картину по четвертям и определить, улучшился ли баланс.

ТОМ ХОФФМАНН. СВЕЖЕВЫПАВШИЙ СНЕГ. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES

53 × 56 CM

Эта картина всегда казалась мне тяжеловатой слева. Группа елей на переднем плане и множество деревьев на фоновом холме — все они находятся в левой части картины.



Как только я отсканировал и зеркально отразил цифровую версию картины, то увидел, что баланс можно улучшить, переместив вправо формы на холме. Тогда они уравновесили бы деревья на переднем плане.

ПОДНЕСИТЕ КАРТИНУ К ЗЕРКАЛУ

Отражение композиции помогает посмотреть на нее свежим взглядом. Зеркальное отражение цифровой версии работает не хуже. Даже если просто перевернуть картину вверх ногами, это уже сделает изображение абстрактным, избавив вас от восприятия содержания. Подобная отстраненность позволит вам оценить соотношение формы и содержания. В идеале вы сможете исправить баланс между ними и достичь лучшего результата.



Мне стало очень интересно, что получилось бы после таких метаморфоз, поэтому я изменил цифровую версию, отразив половину картины. Когда деревья на переднем плане оказались справа, баланс композиции значительно улучшился. Я так и знал...

ЦЕНТР КОМПОЗИЦИИ ВАЖЕН — ИЛИ НЕТ?

Некоторые правила настолько навязчивы, что превращаются в заповеди. Идея о том, что композиция должна иметь свой центр внимания, довлеет над каждым художником. Бесспорно, наличие фокусной точки — это плюс, но каждой ли картине она нужна? Всегда ли надо подсказывать зрителю, куда смотреть? Если честно, сам факт того, что художник направляет взгляд зрителя, меня всегда немного раздражал. Когда я читаю в описании картины про направление взгляда, то начинаю сомневаться, что правильно на нее смотрел.

Всем нам знаком широкий взгляд на вещи. К примеру, вполне возможно оценить Ниагарский водопад как единое целое, не фокусируясь на какой-либо конкретной его точке. Такой подход иногда возможен и для написания некоторых картин. Однако, если вы упорно создаете фокусную точку на каждой картине, вы никогда не научитесь строить композицию иначе.

Основная задача центра композиции — организовать загруженное информацией пространство. Центр предлагает зрителю отправную точку, с которой тот может оценивать остальные элементы картины. Независимо от того, сознательно ли создана эта точка, важно не оттягивать внимание зрителя сразу в нескольких направлениях. Если на картине больше одной фокусной точки, ничего хорошего не выйдет.

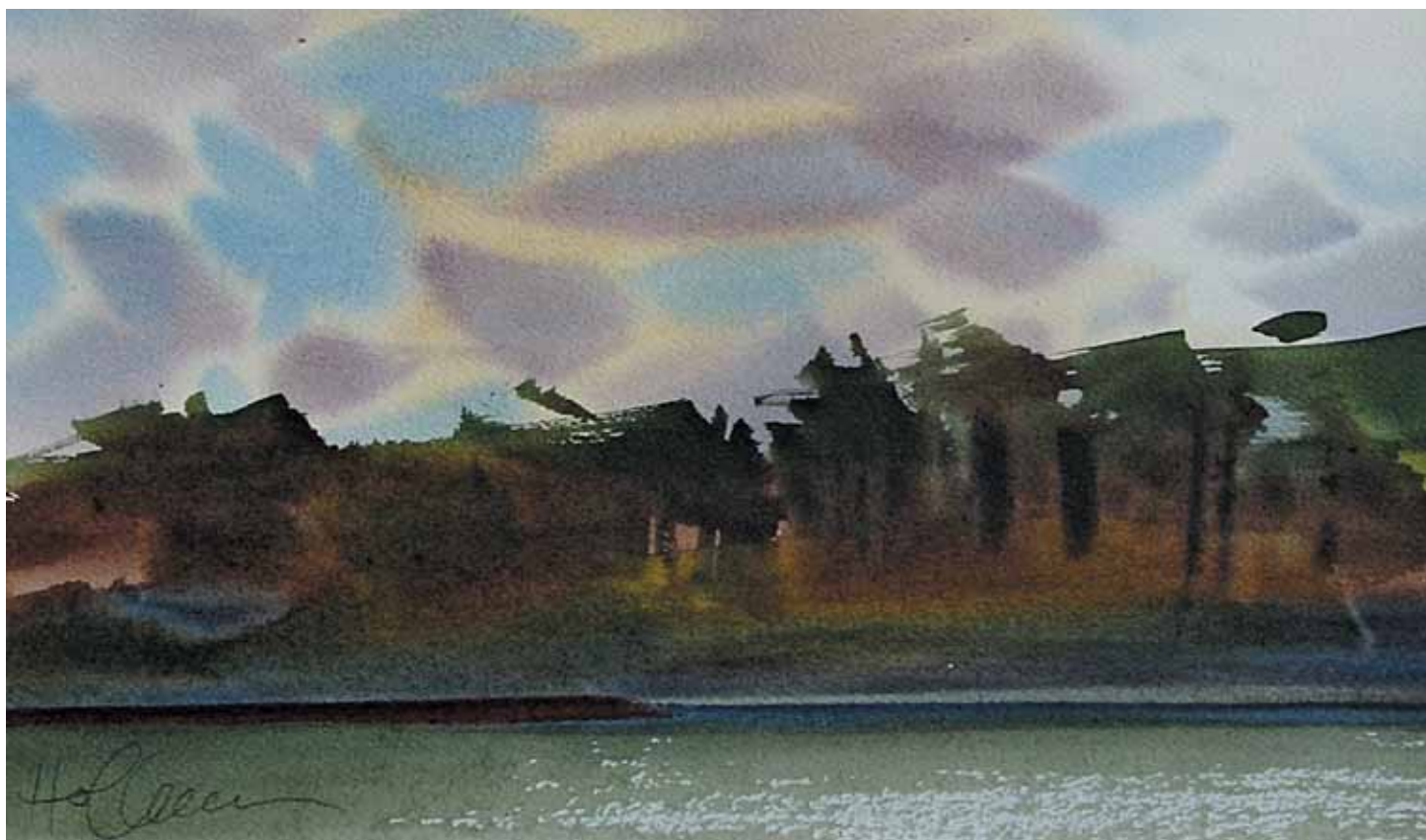
Если вы решите отказаться от фокусной точки, старайтесь сохранять простую композицию и не создавайте много притягивающих взгляд участков. Картина, расположенная

ниже, содержит всего три основные формы. Центральная полоса насыщенного цвета с четкими границами контрастирует с отмывкой, обозначившей небо, и минималистично переданной водой. Вместо готовой фокусной точки картина предлагает зрителю побыть на месте художника и взглянуть на пейзаж его глазами. Фокусной точкой становится вся перспектива.

ТОМ ХОФФМАНН. ОДНАЖДЫ. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
25 × 41 CM

Где центр композиции на этой картине? В пейзаже нет ни одного участка, который притягивал бы взгляд больше остальных, но сюжет все равно очень живописен. Простая манера исполнения (три горизонтальные полосы) позволяет зрителю воспринимать весь пейзаж разом, и поэтому картина не нуждается в наличии фокусной точки.





ТОМ ХОФФМАНН. ПИНО СУАРЕ, ОАХАКА. 2011
АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
56 × 76 CM

Эта картина начиналась как акварельный этюд, но процесс растянулся на полдня. Я уже много лет не писал настолько сосредоточенно, и результат оказался на удивление хорош.



~ ГЛАВА 8 ~

УЧИМСЯ У СЕБЯ

Я стараюсь оценивать свои работы беспристрастно, но часто не замечаю слабых мест новой картины. Должно пройти время, прежде чем я увижу ее по-настоящему. Случается, что в конце дня я иду домой, совершенно убежденный, что написал несколько шедевров, но на следующее утро обнаруживаю, что создал монстров.

Художники всегда настроены на положительный результат и проецируют гармоничный рисунок, который хотят видеть, на реальную работу. И хотя это разочаровывает, но польза тоже есть. Если нам кажется, что рисунок вышел таким, каким задумывался, значит, мы с самого начала знали, каким он должен быть. Главное — научиться удерживать это понимание достаточно долго, чтобы сравнить с ним свою работу. В идеале, продвигаясь от наброска к эскизу и далее, создавая необходимое количество вариантов, художник все четче фокусируется на желаемом результате. В этой главе вы найдете советы, как сократить свой путь от замысла до готовой картины.

КАЧЕСТВА ХОРОШЕГО УЧИТЕЛЯ

Чтобы приобрести беспристрастность стороннего наблюдателя, надо много тренироваться, но со временем вы сможете стать собственным учителем. Начать можно с составления перечня качеств хорошего учителя. Посмотрите на мой список. Что бы вы в него добавили?

ТЕРПЕЛИВЫЙ

На развитие требуется время. Мы все хотим продвигаться вперед большими шагами, но нужно отдавать себе отчет, что некоторые из них будут шагами назад, а не вперед.

ДОБРЫЙ

Уделяйте своим сильным сторонам столько же внимания, сколько и слабым, — если не больше.

ЧЕСТНЫЙ

Кто-то должен без колебаний говорить вам, когда настал момент взять другой лист бумаги и начать работу заново.

ВДОХНОВЛЯЮЩИЙ

Не сдавайтесь! (По крайней мере до тех пор, пока есть хоть какие-то силы.)

ТРЕБОВАТЕЛЬНЫЙ

Стремитесь к совершенству. Если вы действительно хотите достичь внушительных результатов, это необходимое условие.

БЕЗЗАБОТНЫЙ

Относитесь к своему занятию серьезно — но не слишком серьезно. Ведь, по сути, разрисовывать бумагу кляксами — это довольно веселое занятие.

КТО ЗДЕСЬ ГЛАВНЫЙ?

Сложно переоценить пользу от общения с хорошим учителем и обмена опытом с другими художниками. Однако, чтобы продвигаться вперед, в процессе работы нам ежедневно приходится самостоятельно принимать решения, намечать цели и полагаться только на себя. *Так кто за это в ответе?* Думаю, что вы уже догадались.

Что вы делаете, если с картиной явно что-то не так? Умеете ли вы мысленно отстраниться от работы? Обычно я анализирую свою картину, как если бы ее написал кто-то другой. Я не спеша спрашиваю себя, что в ней хорошего и что плохого. Однако если мне не терпится получить результат, то проще сразу начать все сначала, надеясь, что в следующий раз выйдет лучше. Подобное нетерпение часто приводит к тому, что в новой версии я упускаю очевидные недочеты и делаю те же самые ошибки или работаю над рисунком до тех пор, пока он не оказывается перегруженным информацией. В этом случае я толком не понимаю, какие из примененных приемов стоит взять на вооружение.

Иногда на картину, которая кажется вам провальной, не хочется даже смотреть, не то что анализировать, но при этом она может оказаться не так уж плоха. Стараясь поскорее забыть о неудачах, вы многое теряете. Как только вы научитесь справляться с чувствами и смотреть на то, что у вас получилось, вы, скорее всего, довольно часто будете приходить к выводу, что нужны лишь минимальные изменения. Иногда проблемой может стать лишь отсутствие акцента в определенном месте картины, и это решается одним мазком кисти.



Если я перекладываю вину за собственные неудачи на погоду или на кисть, то фактически говорю: «Что я могу поделать? Это не моя вина». Такое отношение к проблеме затруднит поиски ее решения.

САЛЛИ КАТАЛЬДО. БЫСТРЫЙ ПЕЙЗАЖ. 2009

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

41 × 30 см

На этой картине художник передал скорее свое видение пейзажа, ощущение от него, чем четкое изображение реальности. Возможно, здесь следовало прорисовать отдельные листочки, но они в картине — не главное.



ТОМ ХОФФМАНН. ПРИЛИВ НА РЕКЕ, ОБЛАКА (В РАБОТЕ). 2011

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES

38 × 28 CM

Ради этого облака я остановился и начал рисовать, но картина все равно не передает моих ощущений. Облако не нависает так, как это было в реальности. Тогда мне не удалось взглянуть на рисунок беспристрастно и решить, как можно его исправить. К счастью, я не сделал ничего.



ТОМ ХОФФМАНН. ПРИЛИВ НА РЕКЕ, ОБЛАКА. 2011

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES

38 × 28 CM

Через месяц я понял, что темное небо может сделать облако более весомым. Чтобы не перестараться, я затемнил только верх неба, поскольку знал, что, если потребуется, я всегда смогу добавить краски. Но этого хватило.

Живопись всегда требует внимания — как к процессу, так и к результату. Разница лишь в том, что если уделять больше внимания процессу, то это пойдет на пользу результату. Но обратное не всегда справедливо.

Объективность, которая позволяет мне взглянуть на свою работу беспристрастно, напрямую зависит от того, готов ли я взять на себя ответственность за картину. Если я перекладываю вину за собственные неудачи на погоду или на кисть, то фактически говорю: «Что я могу поделать? Это не моя вина». Такое отношение к проблеме затруднит поиски ее решения. Другое дело, если я решаю, что только я в ответе за свою работу. Тогда я заглядываю себе-художнику через плечо, вижу свои сильные и слабые стороны и могу подсказать, как использовать первые для развития вторых.

Когда я сталкиваюсь с конкретной проблемой, например не могу сделать темные цвета достаточно темными с первой попытки, то предполагаю, что я чего-то избегаю. Возможно, я боюсь сделать темные цвета слишком темными. В таком случае лучшее решение — поступить наоборот, то есть намеренно сделать темные цвета очень темными. В процессе я обычно понимаю, насколько широко я могу использовать это средство, и тогда мне становится комфортнее с ним работать.

ЖИВОПИСЬ РАДИ ЖИВОПИСИ

Если вы часто задумываетесь о том, какое место акварель занимает в вашей жизни, вполне естественно однажды спросить себя: «Я пишу ради процесса или создаю произведения искусства?» Этот вопрос заставляет меня почувствовать себя мультяшным персонажем, у которого на одном плече сидит ангел, а на другом — демон. Их диалог звучит примерно так.

Ангел: «Настоящие художники пишут потому, что это само по себе приносит им радость. Они не пытаются произ-

вести впечатление своими картинами. Стремление создать Шедевр слишком ориентировано на результат».

Демон: «Ой, да брось! С каких это пор желание писать хорошие картины стало преступлением? Я же все-таки художник. Это мое занятие. И чем раньше у меня это начнет получаться, тем лучше. Вообще неплохо было бы, если бы оно началось уже сегодня. Я же пытаюсь этим зарабатывать. Кроме того, по сути, ты же стремишься не стремиться!»

Ангел: «Ты делаешь только то, что может впечатлить людей!»

Демон: «А ты притворяешься, что тебя не волнует, что скажут о твоей работе!»

Ангел: «Карьерист!»

Демон: «Лицемер!»

И так далее. К счастью, необязательно выбирать, к какому голосу прислушиваться. Это две стороны одной и той же медали. Живопись всегда требует внимания — как к процессу, так и к результату. Разница лишь в том, что если уделять больше внимания процессу, то это пойдет на пользу результату. Но обратное не всегда справедливо.

Чтобы сделать свой рисунок понятным и легким для восприятия, нужно представлять себе, каким он должен быть в итоге, то есть в некотором роде стремиться к результату. Рисование без какого-либо направления может показаться хорошей идеей, но без нотки вызова самому себе оно бессмысленно. Ведь в идеале мы стремимся совершенствоваться как художники, а не написать картину, которая завоюет кучу наград.

Когда мы чувствуем вдохновение или просто интерес, мы берем кисть и пишем. Если мы теряем внутреннюю мотивацию, то начинаем искать какую-либо внешнюю меру ценности нашей работы. Вскоре мы уже думаем только о том, как превратить каждый лист бумаги во впечатляющее произведение, но на самом деле это замедляет наше развитие. Мы пользуемся теми приемами, которые наверняка будут эффективны, и как можно скорее прячем ошибки, не успевая на них учиться.

Чтобы быстро расти, нужно допускать, что картина, над которой вы сейчас работаете, выйдет неудачной. Как ни смешно, большинство своих лучших картин я написал, когда просто потакал желанию писать.

В те неизбежные дни, когда нет вдохновения, я рекомендую просто отработать навык работы с акварелью. Я часто



фокусируюсь на одном предмете, например луковице или чайнике, и пишу его несколько раз. Некоторое время спустя вариации становятся более выразительными, и я начинаю видеть возможности для рисования. Иногда я просто работаю над точной передачей фотографии — так, например, появилась картина на с. 188.

ПОИСК АЛЬТЕРНАТИВНЫХ РЕШЕНИЙ

Если вы сомневаетесь относительно предмета изображения или что-то в вашем рисунке кажется неправильным, вы можете либо попрактиковаться на другом листе бумаги, либо попытаться исправить это на самой картине. Если после экспериментов вы по-прежнему не уверены, остановитесь и подумайте, верно ли вы определили

ТОМ ХОФФМАНН. ЛОДКА. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ

23 × 30 CM

Меня привлек неожиданный тон отражения плоскодонки. Подумав, я постарался превратить рисунок в картину, уменьшив фон и оставив очень мало пространства для воды позади лодки. Я просто провел там широкой кистью, надеясь, что мне повезет и в итоге получится нечто схожее с игрой света на воде. Чтобы получить более удачный рисунок, мне следовало внимательно изучить эту часть пейзажа и попробовать заново его написать. Я бы хоть чему-нибудь научился.

проблему. Пройдитесь по списку: тон, влажность, цвет, композиция. Спросите себя: какова ваша стратегия? После этого у вас должен появиться план дальнейших действий. Сначала ограничьтесь незначительными изменениями, чтобы понять, насколько они полезны. Внося сразу множество изменений, вы рискуете замедлить прогресс и запутаться в собственной картине.

Когда я закончил картину, расположенную ниже, то почувствовал, что в ней что-то не так. Хотя я продумал все заранее, пейзаж не передавал того ощущения спокойствия, которое я хотел запечатлеть. Тогда я решил пройтись по списку и вначале изучил цвета. Может, их слишком много? Нет, проблема не в этом. Возможно, дело в цветовой температуре? Вероятно... Голубой и синий цвета горы слишком близки к тем же цветам домов. Поэтому гора кажется ближе, чем должна быть. А большое оранжевое здание справа слишком бросается в глаза. Наверное, стоит попробовать смягчить дополнительные цвета — они чересчур яркие.

Затем я рассмотрел влажность. Большое здание затенено, может быть, смягчить контур дверного проема? Тогда все здание будет выглядеть менее навязчиво. Мне нравились мягкие голубые тени на горе, но следовало смягчить ее контур, чтобы она не перетягивала на себя внимание. Решив остановиться на этом, я сделал второй вариант рисунка (справа).

Обязательно решите, как будете анализировать картину, прежде чем начинать новую версию. На каком-то этапе я считал, что надо полностью полагаться на интуицию, а не на анализ, поэтому часто торопился с оценкой. В некоторой степени это правильно, поскольку в большинстве случаев картина пишется на вдохновении, но опираться исключительно на доводы разума не выйдет, даже если стараться. Если вначале обдумать сомнительные моменты, то следующий вариант от этого не станет бездушным и механическим. Стоит лишь попробовать, и дальше процесс пойдет сам собой.

К счастью, первую версию этой картины я написал так быстро, что даже не сомневался перед тем, как приступить ко второй. Если бы на это требовалось больше времени, я бы попытался исправить первый вариант. Сейчас я даже рад, что не сделал этого: через некоторое время я понял, что мне нравятся оба варианта.





Слева:

ТОМ ХОФФМАНН.

ЭСКИЗ КАРТИНЫ «УЛИЦА В ОАХАКЕ». 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES

28 × 38 CM

В конце каждой улицы в Оахаке можно увидеть горы. Я хотел передать и расстояние, и дневной свет. Четкий силуэт горы и мягкие линии теней меня устраивали, как и сине-оранжевая палитра. Однако, когда рисунок был закончен, что-то в нем показалось мне неправильным. Пейзаж не передавал того чувства умиротворенности, которое я хотел запечатлеть.

Сверху:

ТОМ ХОФФМАНН. УЛИЦА В ОАХАКЕ. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES

28 × 38 CM

Смягчение контура синего дверного проема оказалось правильным решением. Будучи изолированной, оранжевая гора выглядела лучше, чем зеленая, но в пейзаже эффект был другим. В целом я доволен результатом и не стану делать новую версию. Хотя, может быть, надо было прорисовать телеграфные провода?

ОПРЕДЕЛЯЕМ УДАЧНЫЕ ПРИЕМЫ

Этап после создания картины или эскиза включает в себя куда больше, нежели решение ряда проблем. Требуется не только исправить недочеты, но и учесть выигрышные ходы. В конце концов, удавшиеся фрагменты вдохновляют нас, так что нужно себя за них похвалить. Если наша цель была передать чувство гармонии, то имеет смысл определить удачные приемы и использовать их в дальнейшем. Поэтому обязательно спросите себя: «*Что получилось хорошо?*» Во время работы на пленэре на этот вопрос приходится отвечать быстро, и зачастую для этого требуется несколько вариантов изображения предмета. Каждый из них помогает вам сделать шаг к успеху.

Когда заканчивается теплое время года, я просматриваю свои работы с пленэров, выбирая из них наиболее подходящие для дальнейшей студийной работы. Я ищу иллюстрации хороших решений. Не слишком удачные наброски, эскизы и рисунки все еще могут послужить для работы в студии. Очень познавательно бывает отмечать, что именно объединяет отобранные картины. Бывает, что среди неудавшихся работ вы найдете что-то действительно стоящее.

Поскольку я стремлюсь к экономии изобразительных средств, то обычно предпочитаю картины, в которых ощущение пространства передано лишь несколькими мазками краски. Я стремлюсь добиться того же эффекта в студии, но работа с вторичным источником, например наброском, очень отличается от пленэрной живописи. Всегда существует вероятность, что я увлекусь копированием и потеряю тот образ, который я видел в действительности.





Слева:

ТОМ ХОФФМАНН.

ЭСКИЗ КАРТИНЫ «ТРАВА НА БЕРЕГУ», 2011

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES

28 × 38 CM

Этот эскиз травы, растущей около самой воды, показался мне довольно многообещающим. Особенно мне понравилась определенная абстрактность рисунка: серые мазки поверх зеленой и голубой заливки, вытянутый прямоугольник желто-зеленого цвета. Мне стало интересно, что получится, если усилить эти особенности и сместить баланс формы и содержания в сторону формы.

Сверху:

ТОМ ХОФФМАНН. ТРАВА НА БЕРЕГУ. 2011

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES

28 × 38 CM

Чувство уединенности, переданное в предыдущей работе, здесь только усилилось. Простота исполнения позволяет зрителю воспринимать мазки одновременно как предмет изображения и как краску.



ТОМ ХОФФМАНН. ТЕЧЕНИЕ. 2011
АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARSNEH
28 × 38 CM

На пленэрном эскизе берег и лесистый склон следовало передать всего несколькими мазками кисти. В этом пейзаже мне нравится именно простота, поэтому студийный вариант должен быть менее усложненным.

Как следует из рисунка на соседней странице, я стремлюсь к тому, чтобы мои пленэрные работы не превращались в масштабную живопись. Я все еще не сумел точно сформулировать проблему, но, сверяясь с внутренним списком, пришел к таким выводам.

ЦВЕТ. Теплее, особенно зеленые тона. И тени должны быть более лиловыми. Тогда солнечный свет будет выглядеть натуральнее.

ТОН. Высветлить тени в затененной части.

КОМПОЗИЦИЯ. Картина большого формата будет выглядеть слишком выверенной. Вертикали в отражении и зеленые мазки на склоне расположены чересчур равномерно.

ВЛАЖНОСТЬ. Первый слой отражений лучше сделать сухой и влажной акварелью, а не только влажной.

Обычно я умею убеждать себя в том, что результат моей работы неплох. И сам удивляюсь тому, как здорово я перевел предмет изображения в живопись. Но, взглянув на картину какое-то время спустя, я понимаю, что до успешной передачи предмета мне еще далеко.

Иногда даже небольшой шагок в верном направлении может показаться утомительным путешествием. Я могу разглядывать картину с другого конца комнаты, перевернуть



ее вверх ногами или поставить перед зеркалом, но первое время я все равно склонен к чрезмерно положительной оценке. Это случается довольно часто, и я скептически отношусь к первому впечатлению, которое производит на меня собственная картина. Чтобы четче увидеть ее сильные и слабые стороны, придется подождать. Еще один вариант — принести рисунок на занятие. Когда я понимаю, что на мою картину будут смотреть другие художники, пелена спадает с моих глаз, и я могу оценивать ее объективно. Согласитесь, это интересно.

Почему так сложно отстраненно воспринять свою работу? В идеале нам хочется этой объективности уже в тот момент, когда мы делаем мазок. Такое ясное восприятие, несомненно, пошло бы на пользу нашей работе.

А может, и нет. Может быть, куда лучше писать, будучи ослепленным собственными иллюзиями и противоречивыми чувствами. Может быть, нам необходимо в равной степени ощущать энтузиазм и разочарование, чтобы не переставать любить живопись, снова и снова писать, несмотря на то что «воздержание» дает больше времени на другие дела. Так или иначе, было бы здорово не изводить столько бумаги.

ТОМ ХОФФМАНН.

НЕУДАЧНОЕ ОПРАВДАНИЕ № 5. 2011

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ

38 × 56 CM

Это пятая попытка сделать большую версию моего пленэрного наброска. Пока — ни одной победы, сплошные поражения. Я копирую стиль Тома Хоффманна, но дух передать не могу. Мне надо взять паузу и определить, какие аспекты картины требуют проработки. Возможно, ваш беспристрастный взгляд видит как раз то, что от меня ускользает.

РАСШИРЕНИЕ ГОРИЗОНТОВ

В моей живописной практике всегда были темы, в которые я старался не погружаться. Например, я все обещаю себе выделить время и поработать над использованием прозрачного и матового пигментов, но все как-то не находилось случая. Или, например, «человеческий фактор»: мир моих картин практически необитаем. Такое впечатление, что, когда я собираюсь рисовать, даже животные прячутся подальше.

Вас вполне может устраивать содержание ваших картин. В конце концов, нет закона, предписывающего нам изображать все существующее. Но наверняка есть предметы и сцены, которых вы сторонитесь, хоть они вам и нравятся, потому что кажутся сложными. Спросите себя прямо: «Я чего-то избегаю?» Если действительно есть что-то пугающее и вам хочется с этим поработать, я советую вам этим заняться как можно скорее.

Я живу недалеко от заливов Пьюджет-Саунд и летом много времени провожу на острове. Однако за первые 20 лет своей жизни здесь я умудрился ни разу не нарисовать воду. Я боялся ее изображать и обычно сдвигал горизонт вниз до упора, выписывая его в паре сантиметров от края листа. Когда я начал преподавать, было все труднее оправдать тот факт, что я избегаю чего-то, чему учу других. И мне пришлось начать писать воду.

Работать с водой было настолько сложно, насколько я себе это представлял. Впрочем, оказалось, что это еще и интересно. После пары лет, которые я проторчал на берегу залива, и бесчисленного количества переведенной бумаги я начал с нетерпением ждать каждой возможности писать пейзажи с водой. Расширить число предметов изображения, с которыми вы работаете, — все равно что завести нового друга. Мир сразу становится больше и интереснее.

Важной частью данного процесса стало изучение картин художников, чья работа с водой мне особенно нравилась. Определив предмет или средство изображения, которое вас отпугивает, исследуйте работы других художников и не стесняйтесь заимствовать их приемы. Я изучал картины Уинслоу Хомера, Джона Сингера Сарджента, Андерса Цорна и Элиота О'Хара и понял, какая последовательность слоев позволяет создать убедительное изображение воды. Копирование их работ помогло мне понять, почему они пользовались именно этими приемами.

Слои часто размещаются в следующем порядке: наложение слоя, изображающего отражение неба; горизонтальные мазки более темным тоном, часто растушеванные, изображающие край волны или ряби со стороны берега; затем отражения объектов на расстоянии от берега (лодок, прибрежного рельефа, облаков и т. п.). Теперь, когда я задумываю рисунок, включающий воду, я изучаю слои. Зачастую требуется какая-либо вариация приведенной выше последовательности.

Сверху:

ТОМ ХОФФМАНН. НА ВЕСЛАХ. 2008

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
36 × 51 СМ

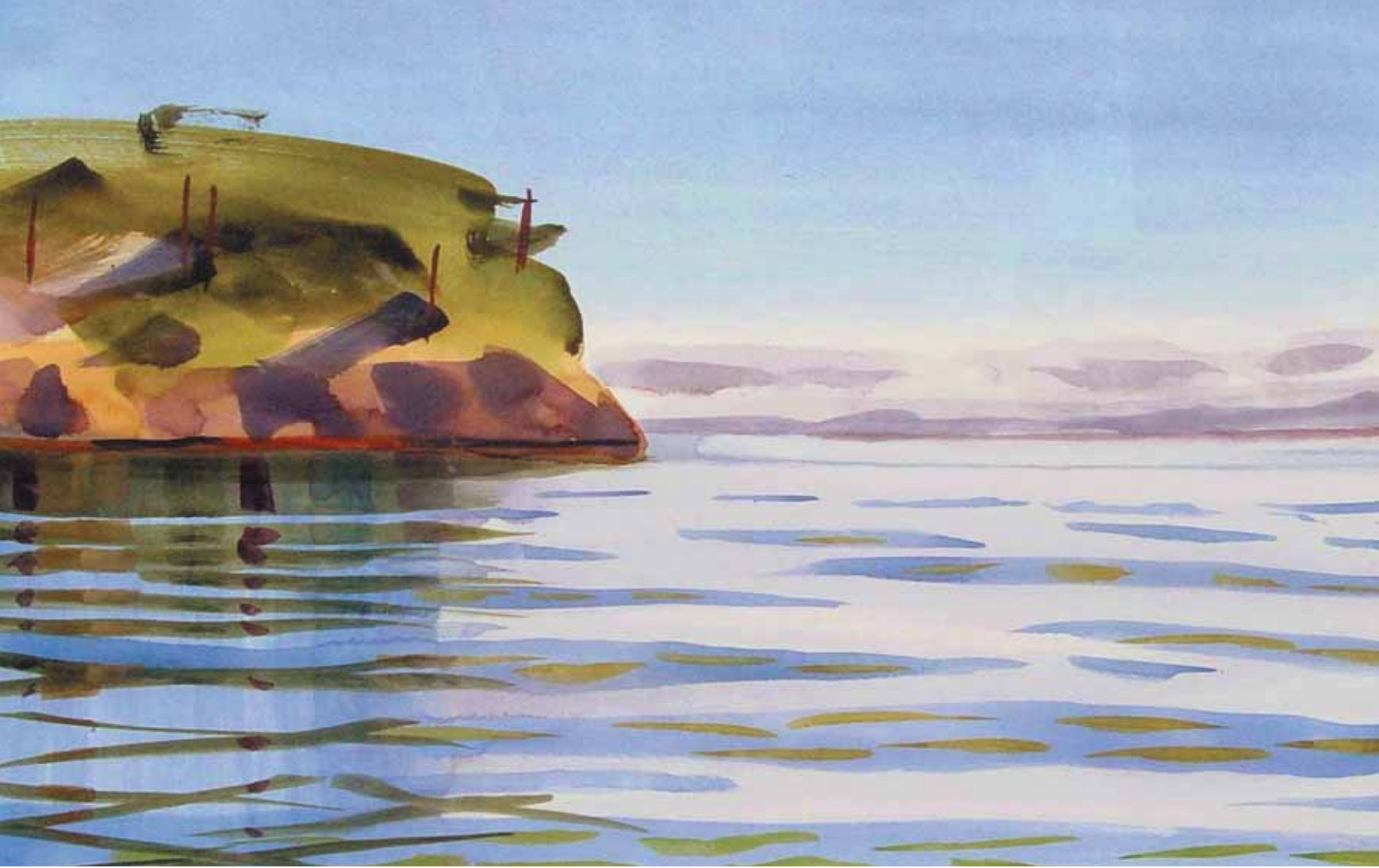
Вода — коварный и сложный предмет изображения, потому что она никогда не бывает спокойной и неподвижной. Но как только вы научитесь воспринимать ее как серию слоев, вы сможете предугадать, как они все будут располагаться.

Внизу:

ТОМ ХОФФМАНН. ОТЛИВ. 2007

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ГОРЯЧЕГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES
18 × 33 СМ

Не так давно подобная узенькая полоса вдоль нижнего края листа была настоящим вызовом себе, потому что я опасался рисовать воду.





ТОМ ХОФФМАНН. НАБРОСОК ВОДЫ. 2009

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES

25 x 46 CM

Еще одна попытка. Это то же самое место, что и на картинах со с. 103 и 109. День ото дня вода выглядит иначе, поэтому и картины вышли, на мой взгляд, совершенно разные.

ЗАДАЕМ ВОПРОСЫ

В каждой главе этой книги есть список вопросов, которые могут вам помочь в обобщении полученных знаний. Я не жду, что вы выучите их наизусть или запишете и будете носить с собой. Вместо длинного списка вопросов я советую вам обзавестись привычкой принимать осознанные решения в процессе живописи. А пока что будет нелишним обозначить основные вопросы, которые, надеюсь, породят у вас новые вопросы. Например, когда я спрашиваю себя: «Где на картине самая светлая деталь?» — я автоматически начинаю думать и о тенях. Ниже приведены семь самых важных вопросов, которых мы касались в предыдущих семи главах книги.

ЧТО ИМЕННО МЕНЯ ПРИВЛЕКАЕТ В ПРЕДМЕРЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ?

Определите, что непременно должно быть отражено на картине, не ограничивая себя собственным стилем работы.

КАКОВЫ ОСНОВНЫЕ ФОРМЫ?

Если картина не удалась в плане форм, никакие детали или эффекты ее не спасут.

КАК РАЗЛОЖИТЬ НА СЛОИ МОЙ ПРЕДМЕР ИЗОБРАЖЕНИЯ?

Понимание предмета как последовательности слоев — половина дела в его «переводе» на язык акварели.

КАКОЙ УЧАСТОК КАРТИНЫ САМЫЙ СВЕТЛЫЙ?

Ответ на этот вопрос повлияет на всю работу. Тон каждого элемента картины будет зависеть от самой светлой части.

НАСКОЛЬКО ВЛАЖНОЙ ДОЛЖНА БЫТЬ КИСТЬ ПО СРАВНЕНИЮ С БУМАГОЙ?

Понимание этого соотношения — ключ к желаемой четкости линий и отсутствию чрезмерной влажности.

КАКИЕ ЦВЕТА ЛУЧШЕ ВСЕГО ПОСЛУЖАТ МОИМ ЦЕЛЯМ?

Изучите цвета той детали, что привлекает вас в предмете изображения, проверьте, насколько совпадают с ними цвета, выбранные для работы.

ПОНЯТНО ЛИ, ЧТО ЗДЕСЬ ИЗОБРАЖЕНО?

Когда форма и содержание в гармонии, картина обязательно передаст вашу идею.

ПОСЛЕДНИЕ ШТРИХИ

К этому моменту вы уже наверняка поняли, что решили работать с крайне требовательным, но очень выразительным художественным средством. В этой книге я сравнивал акварельную живопись со смертельным номером, с лабиринтом и с жонглированием. Очень легко потеряться среди многочисленных нюансов работы с материалом, забыв уделить внимание какому-то важному аспекту из-за того, что вы отвлеклись на другой.

Исследовательский подход, который использовался в этой книге, предлагает рассматривать все сложные вопросы в такой последовательности, чтобы вы могли сконцентрироваться лишь на одном из них в единицу времени. В работе с краской, которая течет, куда ей вздумается, есть элемент неожиданности — и он необходим. Без риска и незапланированных сюрпризов картины были бы безжизненны. Таким образом, наша задача — поиск баланса между продуманностью и спонтанностью.

Дайте себе время понять, когда и чем вам следует озаботиться, чтобы в остальном вы были беззаботны. Результат зависит от вас. Двигайтесь вперед, развивайтесь, экспериментируйте. И наслаждайтесь процессом.

ТОМ ХОФФМАНН. ПРИБЛИЖЕНИЕ. 2010

АКВАРЕЛЬ НА БУМАГЕ ХОЛОДНОГО ПРЕССОВАНИЯ ARCHES

28 × 38 CM





ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Абстракция (помнить о ней) 179–181
Акварель, ее понимание 9–14, 206

Белые пятна 91–93

Влажность кисти 123–125
см. также Контроль над влажностью

Геометрический эскиз, двуслойный 52–55
Геометрический набросок, двуслойный 52–55
Гризайль в пяти тонах 48–51

Живопись ради живописи 194

Идеальная картина 36

Композиция 165–187
абстракция и иллюзия 179–181
альтернативные решения 195–197
баланс 183–187
действие углов 183–185
закрытие листа поэтапно 185
и правила 183
использование зеркала 186
определение основных форм 47, 49
определение удачных приемов 198–201
определение/устранение неудачных мест 167
основа для других решений 165–166
ощущение пространства 176–179
первый набросок 168–169
перевод формы на язык содержания 170–173
уход от точности передачи 174–175
фокусная точка 186–187

Контроль над влажностью 107–131
альтернативные решения 195–197
баланс 108
влажность кисти 123–125
мягкий/жесткий контур 108–111, 116–119

наброски 113–114
определение необходимого количества краски 120–121
определение удачных приемов 198–201
ответственность и осознание 107–108, 114, 125
планирование влажности бумаги 113–115
повторное увлажнение 126–127
потенциальный результат 113
расчет времени 116–119
уход от точности передачи 129–131
Краска, нужное количество 120–121

Мазки *см. также*
определение удачных приемов 39
слои: остановиться вовремя 36
цель каждого мазка 39

Миниатюрные наброски 58–59, 168–169, 176

Набросок, первый 168–169
Начало работы 29

Объективность 136, 167, 190–194, 201
Ограничение тонов 96–97
Остановиться вовремя 36, 55
От общего к частному 14, 29, 39, 58–59
Отраженная картина 186

Палитра *см.* Цвет
Последовательность: начало работы 29
от общего к частному 14, 29, 39, 58–59,
от светлого к темному 29, 39, 58, 76, 125
слоев 59, 66

Правила 183

Предмет изображения (сюжет), привлека-
тельный 20, 23
его композиция *см.* Композиция
его поиск и выбор 17–18
определение сложности 24–27
сосредоточение на нем 20–21
сопоставление результата с замыслом 23

с чего начать 29
см. также Последовательность
что можно опустить 43–61

Пространство, создание иллюзии 176–179

Расширение горизонтов 202–204

Светлый к темному, переход 29, 39, 58,
71, 125
Сдержанность, ее выработка 72–75
Сложные места, их определение 24–27
Слои 63–83
анализ 80–83
видение слоями 63–65
двуслойный геометрический эскиз 52–55
обходка белых и небелых участков 90–93
определение отдельных слоев 76–79
разложение изображения 66–69
сдержанность, ее выработка 71–75
трехслойный мини-эскиз 58
экономия средств 64

Смачивание, повторное 126–127
Смешивание цветов 142–143
Содержание, перевод формы в него 170–173

Температура цвета 146–153
Тон 85–105
альтернативные решения 195–197
белые участки 91–93
его роль 85–86
не белые пятна 93
ограничение 96–97
определение удачных приемов 198–201
оценка максимальной темноты 98–99
оценка темных акцентов 100–101
самые светлые участки картины 88–89
самые темные участки картины 93–95
сохранение белых участков 90–93
уход от точности передачи 102–105
Тональный эскиз 21, 29, 48–51, 94–95, 175

Углы, действие 183–185
Учитель, как им стать 189–205
ваша ответственность 190–194
живопись ради живописи 194
и объективность 190–194, 201
качества хорошего учителя 190
определение удачных приемов 198–201
расширение горизонтов 202–204
умение задавать вопросы 205

Фокусная точка 186–187
Форма: ее язык 40–41
перевод в содержание 170–173
Формы, основные 47, 49
Фотографии, работа с ними 20–21, 40–41,
44, 47, 51, 58–59, 66–69, 77, 102–105,
144–145, 167, 174
Фрагменты страницы 185

Цвет
альтернативные решения 196–197
нейтральный 160–163
ограничение палитры 138–139, 153, 155,
156–158
оживление темных тонов 160
определение удачных приемов 198–201
осознанный выбор 133–137
оценка палитры 138–141
разобраться в своих предпочтениях 138
расширение палитры 156, 158
самый сильный цвет, определение
144–145
сложность, намек на нее 111
смешивание 142–143
температура и ее эффекты 145–153
уход от точности передачи 155–158
Цель каждого мазка 39

Экономия: что не следует рисовать 43–61
и выработка сдержанности 71–75
и слои 64

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Барбер. Нос к носу (2010) 154–155
Барбер. Цены на бензин (2005) 170–171
Бекман. Сланцевый карьер в Монсоле
(2006) 158

Вигардт. На лодке в Илвако (2009) 163
Вулф. Секину 3212 (2010) 112

Грамачки. Вид с крыши, Нью-Йорк (1937)
33
Грецнер. Чайна-таун. На углу (1950-е) 32

Девлин. Фруктовый рынок в Венеции
(2007) 132–133
Дженсон. Снег на мосту Квинс-бридж
(2005) 156
Дженсон. Снег, Мерисвилл (2008) 28
Джонсон. С одного дерева (2003) 164

Золадз. Зима (2009) 72
Золадз. Лофотенские острова (2008) 139

Карри. Травы и небо (2005) 180
Кастаньет. Бульвар Сен-Мишель (2008)
56–57
Кастаньет. Станция Флиндерс-стрит в
Мельбурне (2008) 150
Кастаньет. Харбор-бридж, Сидней (2008) 42
Катальдо. Быстрый пейзаж (2009) 191
Катальдо. Натюрморт без названия (2009)
84
Коса-мл. Лодочный причал (1932) 146
Коса-мл. Мур-хилл, Лос-Анджелес (1940) 31

Лайтинен. Ледник горы Коннесс (2009) 131
Лалумия. Белые пески (1998) 115
Лалумия. Мауи (2004) 135
Лалумия. Река Русская впадает в море
(1999) 130

Лемон. Утренний свет в Камеррее (2010) 11
Лерин. Ноябрь (1996) 87
Лерин. Опера (2010) 16
Лерин. Туристы-полярики (2007) 87
Логан. Курятник (1930) 37
Лоп. Норт-Уист, Гебриды (2010) 182
Лоп. Залив Слит, Шотландия (2010) 106

Майкл. Зимние барханы (2008) 4, 78–79
Марек. Грузовик (2010) 97

Неизвестный художник (якобы). Сад на
Ченнел-роуд в мозаичном стиле (2011) 90

Плейснер. Старая мельница. Винчендон,
штат Массачусетс (1960-е) 35
Пост. Канатная переправа (неизв.) 34

Рахман. Немая любовь (2002) 122
Рирдон. Ват Пхра Синг (2000) 141
Рирдон. Лехский дворец (2010) 140

Сарджент. Белые корабли (1908) 75
Спенсер. Оутмен, Аризона (неизв.) 94

Тейтсворт. Эскиз к картине «Вид с моста»
(2010) 46

Уит. Носки (2010) 160–161
Уит. Красный (2011) 110

Фолли. Стройка (2001) 164
Фронц. В порту (2003) 149
Фронц. Ферма на мысе Лэндс-Энд (2005)
116

Хиббард. Водоросли 1 (2011) 181
Хиккс. Дорога к виноградику (2010)
128–129

Хиккс. Пенсильванская идиллия (2011) 176
Хоффманн. Без нас (2010) 8–9
— Берег (2010) 103
— Вкуснейшие тамале (2010) 148
— Вход в подземное царство (2007) 157
— Газовый завод (2010) 166
— Глубокие тени (2008) 120–121
— Дворик Джимми (2007) 13
— Доступ (2009) 127
— За покупками (2008) 82
— Земля в начале времен (2010) 137
— Знакомый утес (2009) 108–109
— Иглы (2010) 125
— Излучина (2011) 38
— Кафедральный собор в Оахаке (2011) 61
— Крыши Оахаки (2011) 153
— Крайгвилльское привидение (2010) 92
— Лето в разгаре (2008) 114
— Лодка (2010) 195
— Мазки (2010) 74
— Мокрая дорога (2008) 18–19
— Мыс Уотмоу (2011) 15
— На веслах (2008) 203
— На природе (2010) 86
— Набросок воды (2009) 204
— Неудачное оправдание № 5 (2011) 201
— Новый год (2010) 6, 124
— Обратная дорога (2011) 70
— Однажды (2010) 187
— Осадочные породы (2010) 76
— Отлив (2007) 203
— Оутмил Рок (2007) 73
— Парад облаков (2011) 119
— Пересулок в Оахаке (2011) 80
— Пино Суаре, Оахака (2011) 188–189
— Плавающий дом (2010) 169
— Под мостом (1990) 30
— Поздний вечер (2011) 136
— Прачечная (2010) 22

— Пресс-подборщик (2009) 111
— Приближение (2010) 206
— Прилив на реке, облака (2011)
192–193
— Ранчо Альто (2010) 143
— Рынок Бенито Хуарес, Оахака (2011)
105
— Сад на Ченнел-роуд (2010) 91
— Свежевывающий снег (2010) 186
— Свободный (2009) 96
— Снег в ноябре на о. Лопес (2010) 100,
101
— Сухой док в Лэйк Юнион (2010) 185
— Течение (2011) 200
— Улица Тиноко-и-Паласьос (2010) 41
— Трава на берегу (2011) 199
— Улица в Оахаке (2010) 197
— Фермерский домик (2009) 81
— Хочимилко, Оахака (2011) 184–185
— Черно-белая улица (2008) 175
— Эгла, Оахака (2009) 179
— Я их слышу (2008) 130

Хьюз. Отлив в Стоингтон (2005) 89

Чемберлен. Вечер на канале Хэртфорд
(1993) 159
Чемберлен. На фелуке, Египет (1993) 151
Чемберлен. Сухой док в Фалмуте (1992) 178

Шельберг. Свет в темноте (2004) 147
Шельберг. Индустриальный пейзаж (2004)
177
Шельберг. Постройка (2005) 62–63
Шмальц. Сушка белья (2007) 173

Эдвардс. Снежный пейзаж в Пьемонте
(2008) 113

Ярдли. Моя новая обувь (2011) 65