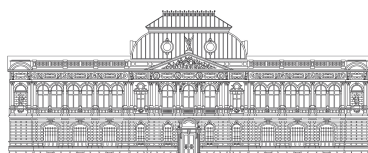


Д. Д. Нигматулин



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ
АКАДЕМИЯ ИМЕНИ А.Л. ШТИГЛИЦА

ISBN 978-5-6040905-9-6



9 785604 090596

КОПИРОВАНИЕ КЛАССИЧЕСКИХ ОБРАЗЦОВ ЖИВОПИСИ



Санкт-Петербург
2018

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ**

имени А. Л. Штиглица

Кафедра живописи и реставрации

Д. Д. Нигматулин

КОПИРОВАНИЕ

КОПИРОВАНИЕ КЛАССИЧЕСКИХ ОБРАЗЦОВ ЖИВОПИСИ

Учебное наглядное пособие
для специальности 54.05.02 Живопись
специализация «Художник-реставратор
(станковая масляная живопись)»

Санкт-Петербург

2018

УДК 75.026
ББК 85.14
Н 60

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

Рецензенты:

А. К. Злобин, профессор, заведующий кафедрой живописи и реставрации СПГХПА им. А. Л. Штиглица;

А. С. Никольский, художник-реставратор высшей категории, лаборатория научной реставрации станковой живописи Государственного Эрмитажа

Нигматулин Д. Д.

Копирование : копирование классических образцов живописи : учебное наглядное пособие / Д. Д. Нигматулин ; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица». – Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2018. – 68 с. : ил.

Учебно-методическое пособие предназначено для студентов, обучающихся по специальности 54.05.02 Живопись, специализации «Художник-реставратор (станковая масляная живопись)». В издании рассматриваются основы техники и технологии живописи, технологии материалов, методические основы копирования.

ISBN 978-5-6040905-9-6

© Д. Д. Нигматулин, 2018

© ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская
государственная художественно-промышленная
академия имени А. Л. Штиглица», 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
1. Комплект заданий.....	7
2. Рекомендации по выполнению заданий.....	8
Технико-технологическая часть	
2.1. Подготовка подрамника	
2.2. Натяжка холста	
2.3. Проклейка	
2.4. Грунтовка	
3. Рекомендации по выполнению заданий. Живопись.....	29
3.1. Подбор и нанесение имприматуры, соответствующей авторской	
3.2. Перевод рисунка	
3.3. Первая прописка тоном и тонально-цветовое определение копии	
3.4. Проработка и начальная детализация больших отношений	
3.5. Дальнейшая проработка	
3.6. Уточнение и гармонирование всего произведения и работа над деталями	
4. Завершение работы.....	51
5. Критерии оценки.....	62
Заключение.....	63
Словарь терминов.....	63
Список рекомендуемой литературы.....	66

ВВЕДЕНИЕ

Изучение наследия старых мастеров посредством копирования их работ применялось с давних времен. В конце XIV века Ченнино Ченнини в трактате «Книга об искусстве» в виде совета начинающему художнику писал: «Постоянно трудись и наслаждайся, срисовывая лучшие произведения, какие ты сможешь найти, сделанные рукою великих мастеров». Метод учебного копирования, применявшийся начиная с эпохи Возрождения, стал традиционным. Копировал, например, фрески, рисунки, скульптуры Микеланджело. Известно, что Дюрер еще в юности копировал гравюру Мантеньи. В Лувре, Эрмитаже и ряде других музеев хранятся копии Рубенса с работ Микеланджело, Рафаэля, Джулио Романо, Перуджино, Караваджо, Андреа дель Сарто, Гирландайо, Леонардо да Винчи, Корреджо. Большое количество копий с картин и рисунков оставили Эдуард Мане, Дега, Ренуар и многие другие.

В России копирование было введено в учебную программу сразу, как только была создана Академия художеств. Здесь гравюры, живопись, рисунки копировались строго по продуманной системе. Ничем не отличался в этом отношении и последующий XIX век. Вот отрывок из книги «Воспоминания о Брюллове», который характеризует систему обучения в Академии художеств: «В продолжение своего академического курса он написал несколько копий с известного портрета “Папы Иннокентия” Веласкеса, раз семь скопировал этюд Веласкеса, представляющий монаха с книгой, и раз двадцать скопировал голову старика с оригинала того же мастера».

Слова «кто умеет копировать, тот умеет и творить» приписываются Микеланджело. Копирование требует выдержки, дисциплины, повышенного интереса, любви к оригиналу. «Копируй и

наслаждайся», — говорил Ченнино Ченнини, иначе говоря, копируя, надо чувствовать красоту оригинала, переживать восторг.

Изучение наследия старых мастеров расширяет художественный кругозор, обеспечивает усвоение профессиональных компетенций по специальности, воспитывает вкус. Оно обогащает знания разнообразных художественно-выразительных средств масляной живописи — знакомит с материалами и способами их применения. Обдуманно выбранные материалы и приемы являются необходимым условием становления реставратора-профессионала.

Цель освоения дисциплины «Копирование классических образцов» — профессиональная подготовка высококвалифицированных специалистов в области реставрации, способных решать весь комплекс профессиональных задач. Дисциплина взаимосвязана с основным профилирующим компонентом в профессиональной подготовке реставратора. Обучение должно быть взаимосвязано с другими специальными дисциплинами, такими как техника живописи, музейное хранение, история реставрации, спецхимия, спецбиология, технико-технологические исследования, рисунок, живопись, композиция, история искусства, пластическая анатомия.

Задачи освоения дисциплины: применять знания, полученные в процессе копирования классических образцов; изучение техники живописи и технологии материалов, включая современные; рассмотрение копийной деятельности в контексте реставрации масляной живописи.

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

- знать основы техники живописи, технологии материалов, методические основы копирования, основы академического рисунка и живописи и умение использовать их при постановке реставрационных задач и копировании классических образцов;

– уметь применять методы и средства познания практических занятий по академическому копированию и использовать полученные знания в профессиональной деятельности, выполнять копии на основе полученных знаний;

– владеть навыками выполнения копирования классических образцов (анализом произведений старых мастеров);

Программа курса «Копирование классических образцов» построена по принципу последовательного усложнения заданий: от первых прописок к завершению работы, соблюдение всей пластической идеи, заданной авторским произведением. Разделы заданий строятся на основе понятий об основных категориях копирования живописи старых мастеров. Задачей студента является обучение профессиональным и последовательным навыкам копирования, изучение техники и технологии письма различных европейских школ старых мастеров.

По мере обучения задачи усложняются, как в композиционном решении холста, так и в качестве проработки общих планов и деталей и овладении цветом и тоном и приемами копирования.

Учебные задания выполняются в технике масляной живописи на холсте, картоне, ДВП, дереве. В качестве рекомендуемых модулей внутри дисциплины представлено расположение изучаемого материала по тематическим блокам.

1. КОМПЛЕКТ ЗАДАНИЙ

Задание «Немногодельный натюрморт» дается на 4 семестра.

Задание: сделать одну копию в технике масляной живописи с произведений европейских мастеров XIV–XVIII вв.

Материал: холст, масло.

Размер: не более 50х60 см.

1-й семестр: технико-технологическая подготовка.

- подготовка подрамника;
- натяжка холста;
- проклейка;
- грунтовка;
- подбор и нанесение имприматуры, соответствующей авторской;
- перевод рисунка.

2-й семестр: живопись:

- первая прописка тоном и тонально-цветовое определение копии;
- проработка и начальная детализация больших отношений;
- дальнейшая проработка.

3-й семестр: уточнение и гармонирование всего произведения как больших отношений тона и цвета и работа над деталями.

4-й семестр:

- проработка и детализация больших отношений;
- завершение работы над деталями;
- обобщение больших отношений.

Завершение работы: предоставление отчета.

2. РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ.

Технико-технологическая часть

2.1. Подготовка подрамника



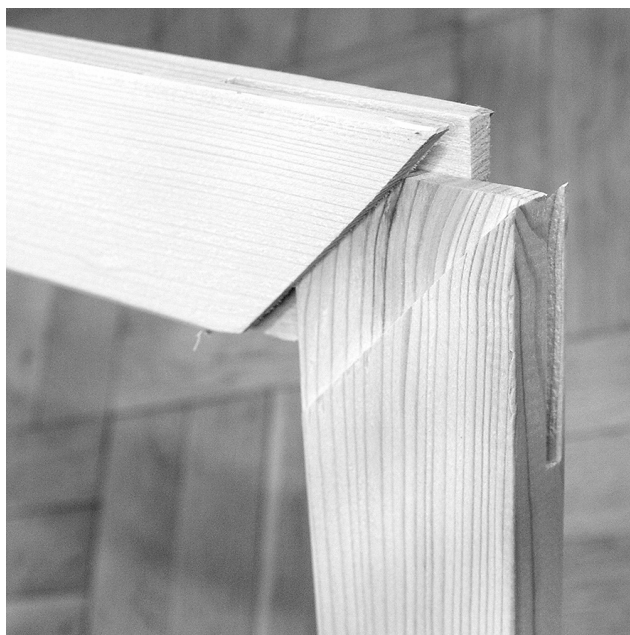
Ил. 01

Собрать подрамник раздвижной на клиньях.

За неимением можно использовать и глухой подрамник.

Раздвижной подрамник состоит из планок, которые соединяются между собой в шип (*Ил. 01*). Шипы бывают косые и прямые.

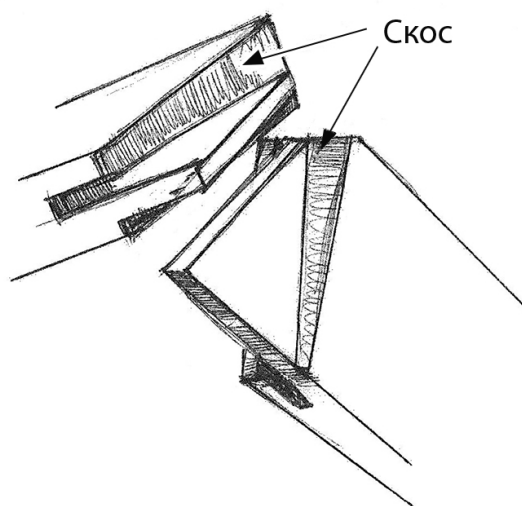
В данном случае показан косой шип, являющийся наиболее распространенным (*Ил. 02*).



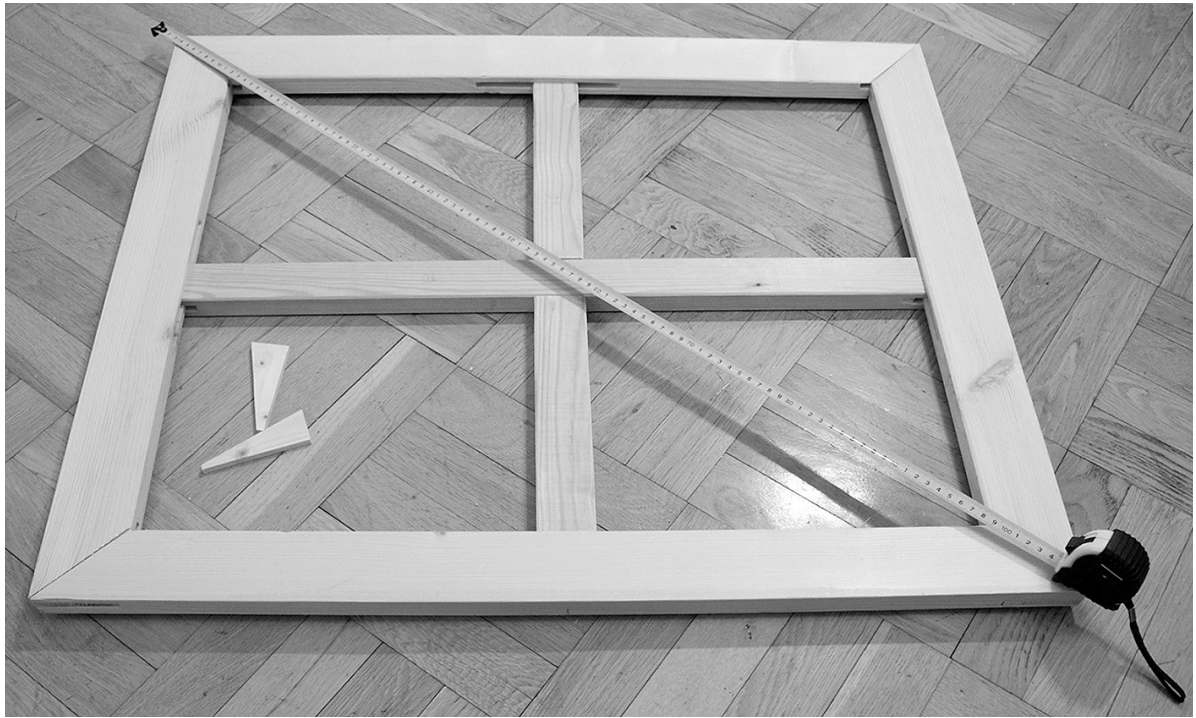
Ил. 02

В глухом подрамнике планки соединены между собой наглухо, т. е. неподвижно. Раздвижной подрамник лучше так как его в случае провисания холста можно привести в рабочее состояние, разбив клинья с тыльной стороны.

Планки и у глухих, и у раздвижных подрамников должны иметь скосы (Ил 03). Чтобы холст при работе не касался внутреннего периметра подрамника и не отпечатывался с лицевой стороны.



Ил. 03

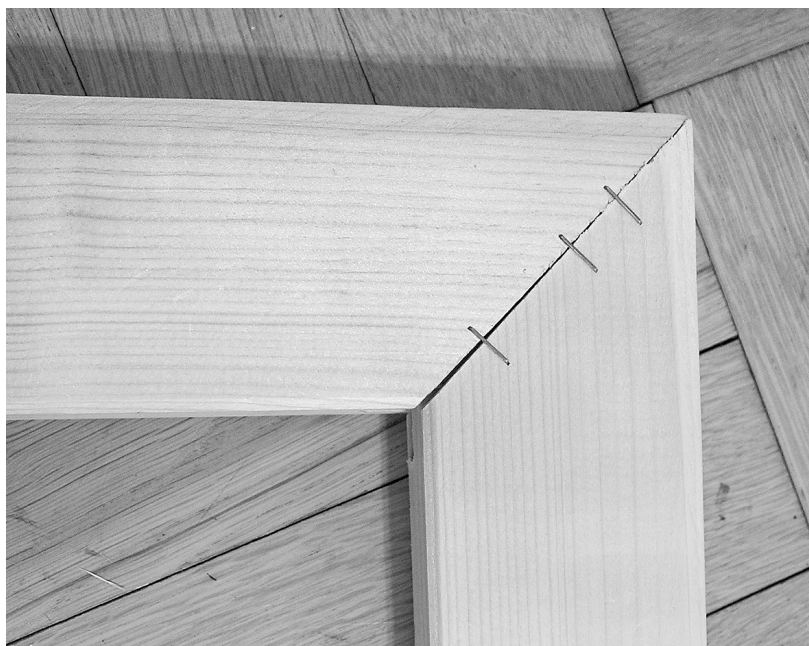


Ил. 04



Ил. 05

После того как подрамник собран, совмещаются диагонали
(Ил. 04–05).



Ил. 06

Стыки фиксируются скобами с тыльной стороны (Ил. 06).



Ил. 07

Клинья вставляются (Ил. 07–08).



Ил. 08



Ил. 09

На фото показаны клинья с отверстиями, связанные между собой капроновой бечевкой (Ил. 09). Эта операция производится с целью фиксации клиньев во избежание потери клиньев, если они выпадут.

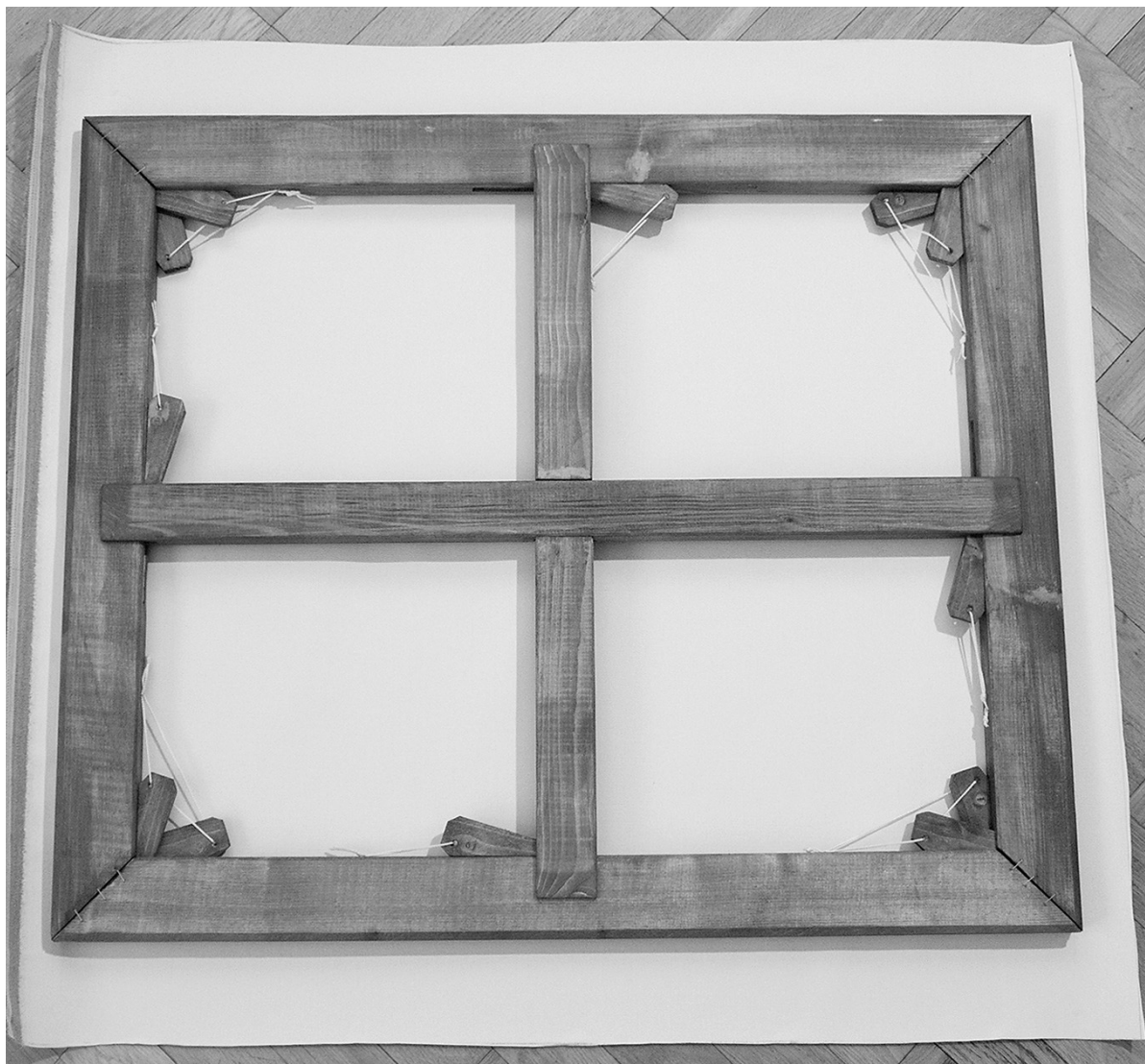


Ил. 10

Вид подрамника в собранном виде с наживленными клиньями, готового к натяжке холста (Ил. 10).

2.2. Натяжка холста

Затем берется холст и отрезается по размеру шире подрамника, чтобы холст выступал со всех сторон на ширину планки, как показано на фото (Ил. 11).



Ил. 11

Натянуть холст на подрамник. Здесь показано, как натягивать грунтованный холст.

Кладем холст на ровную поверхность, сверху подрамник тыльной стороной к нам, совмещаем все стороны, чтобы холст выступал по всему периметру ровно на планку (Ил. 11). Нити холста должны идти параллельно планкам подрамника по длине и ширине.



Ил. 12



Ил. 13

Холст предварительно слегка увлажняется с лицевой стороны, чтобы не было трещин и заломов. Увлажнять холст можно в процессе всей натяжки холста, если он становится сухим и начинает потрескивать.

Сначала тянем холст по длинной стороне. Фиксируем по середине планки по длинной стороне тремя скобами холст к подрамнику с торца. Потом противоположную сторону, и натягиваем щипцами так, как показано на фото (Ил. 12–14).

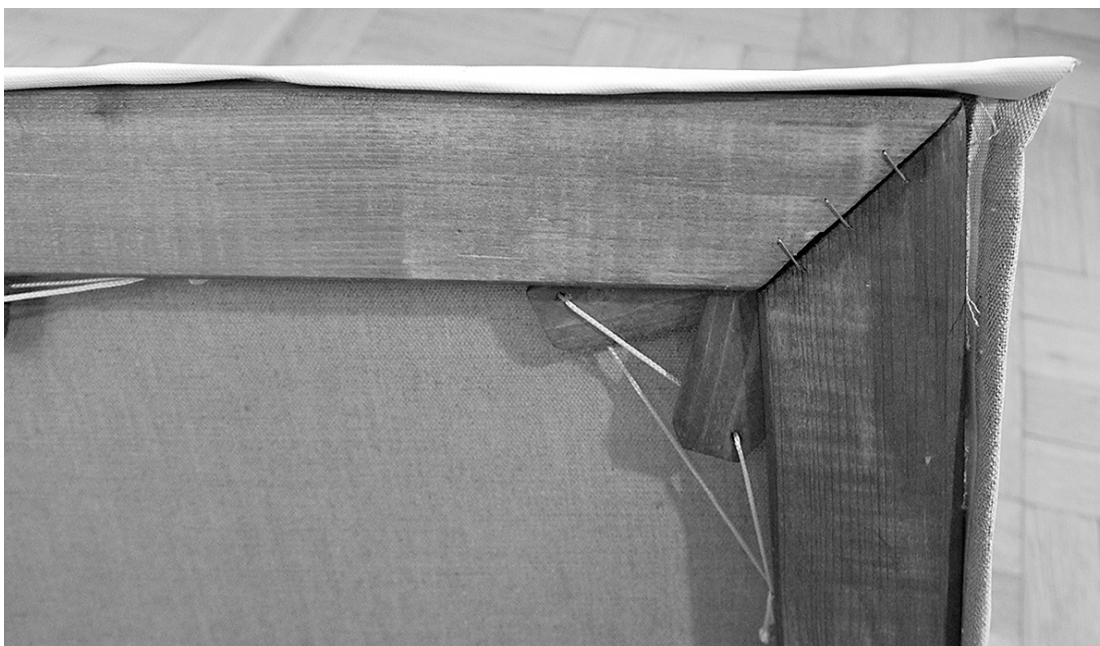


Ил. 14



Ил. 15

Потом тянем холст по ширине планки, также от центра к углам. По нитям во время всего процесса натяжения контролируем, чтобы они шли параллельно планкам (Ил. 15).



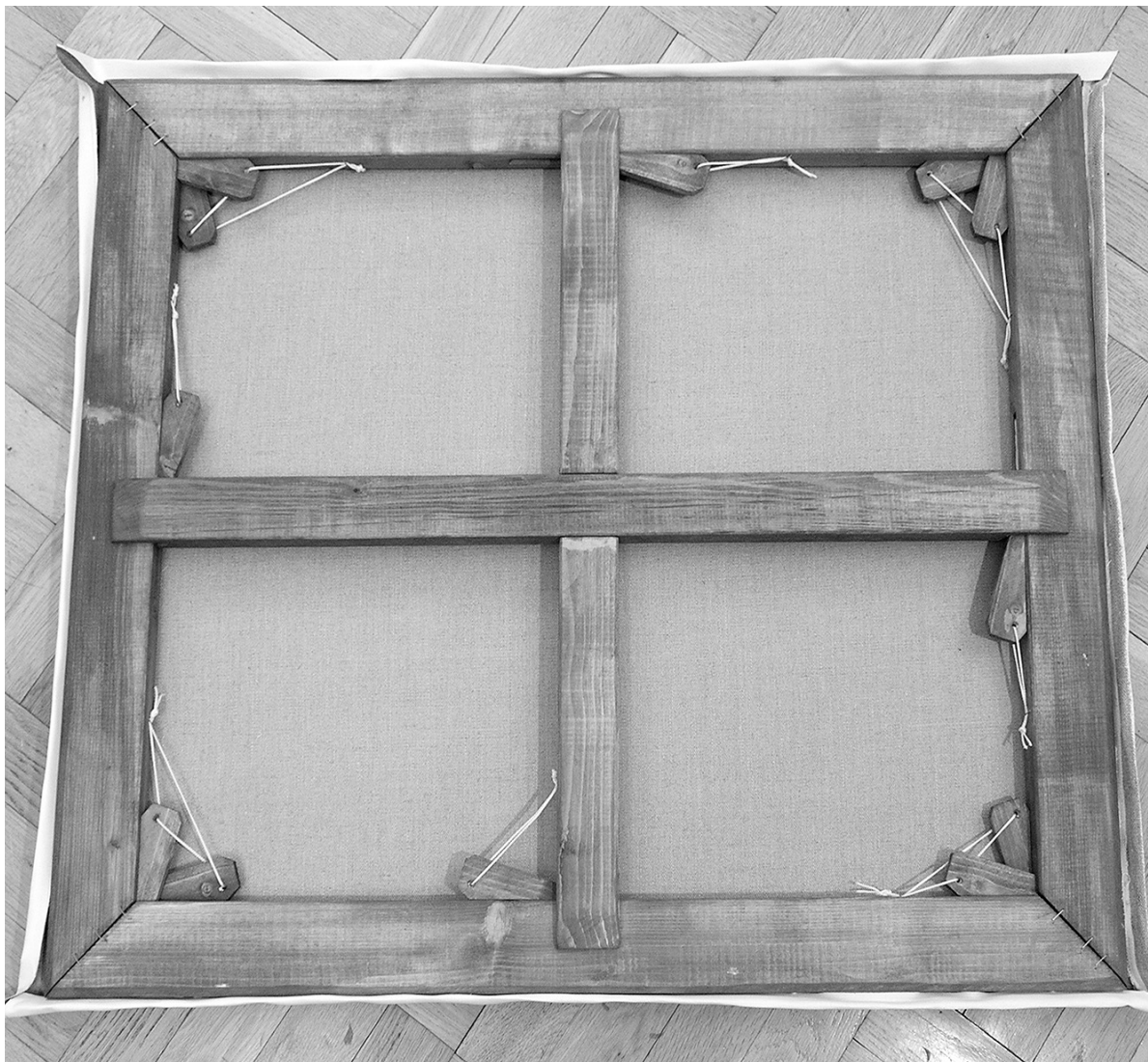
Ил. 16

После того, как холст с торца растянут до углов, начинаем подгибать кромки (Ил. 16).



Ил. 17

Подравниваем края кромок, лишнее можно срезать ножницами (Ил. 17).



Ил. 18

Кромки, перед тем как крепить, сложить по всей длине планки. Загиб кромки должен аккуратно лечь на край фанки по всему периметру подрамника (Ил. 18).

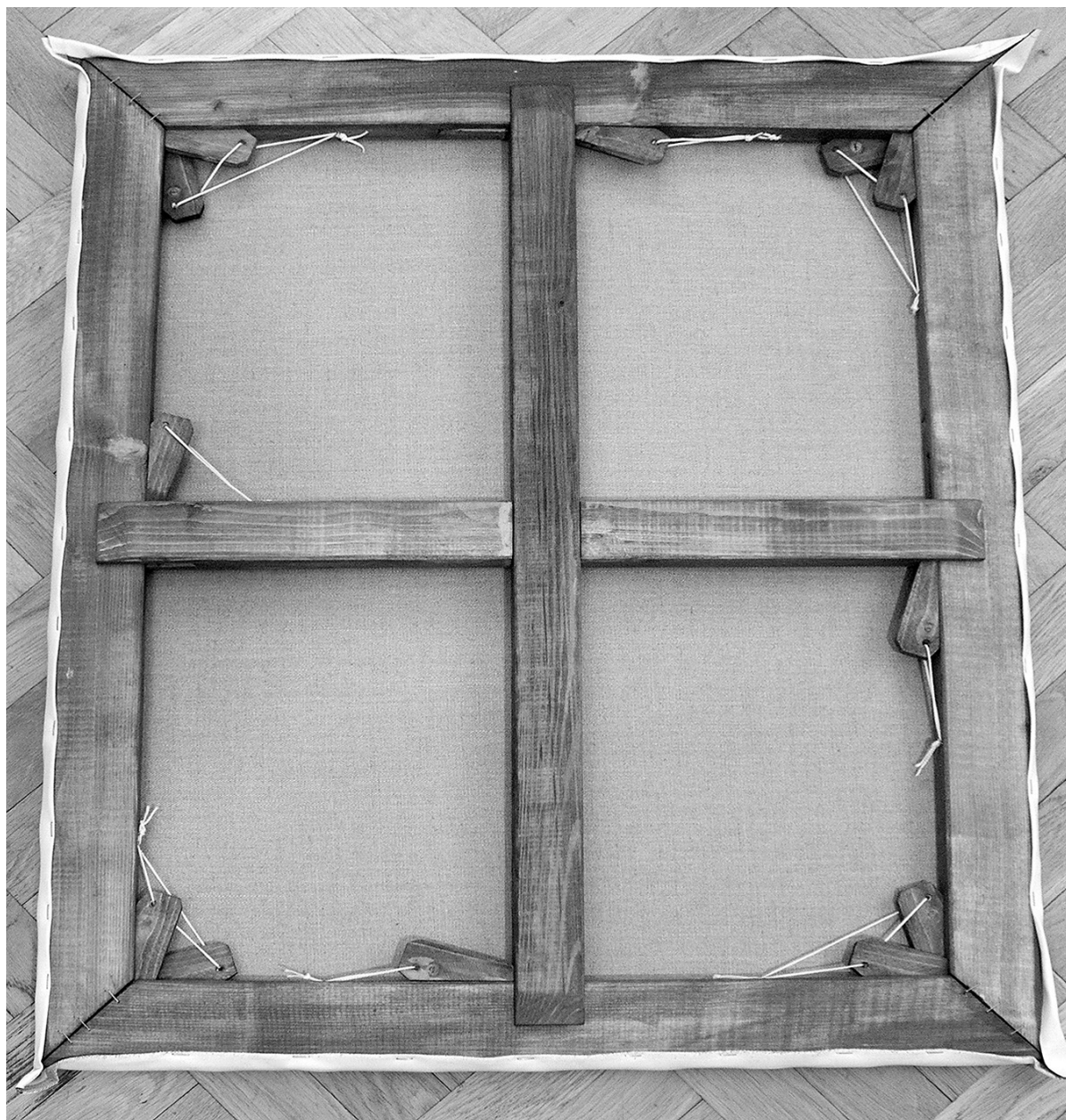


Ил. 19

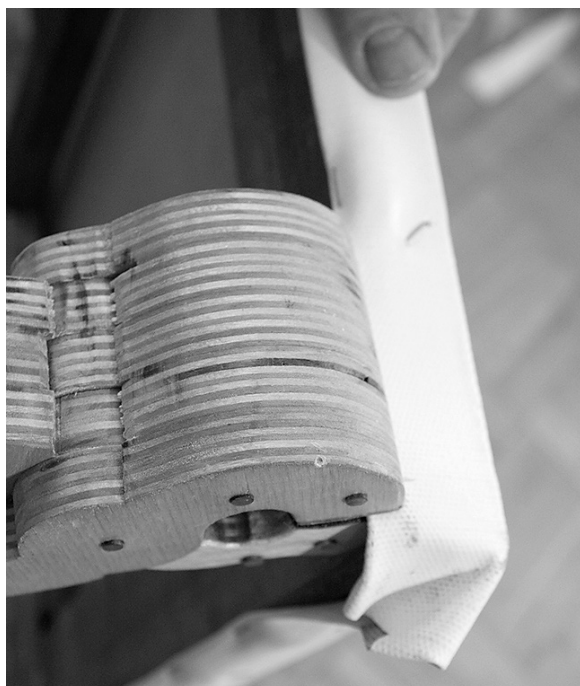


Ил. 20

Крепим скобами кромки от центра к углам (*Ил. 19–21*).



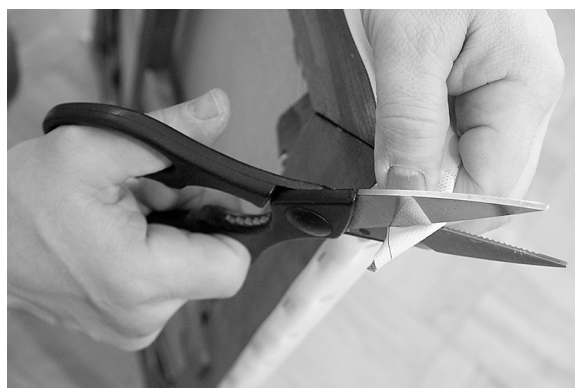
Ил. 21



Ил. 22



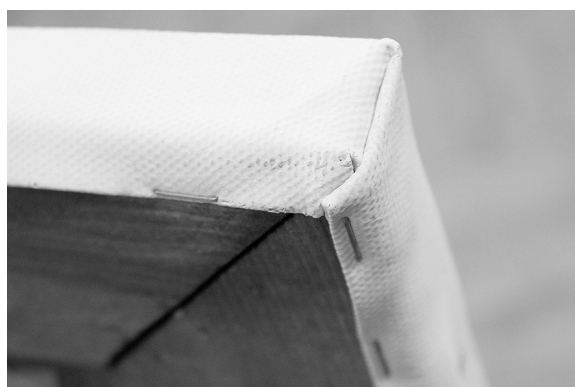
Ил. 23



Ил. 24

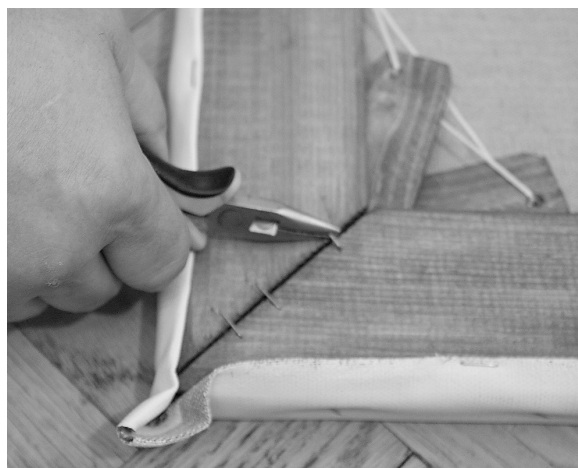


Ил. 25



Ил. 26

Углы делаем отдельно, каждый по очереди, лишнее срезать (Ил. 22–26).



Ил. 27

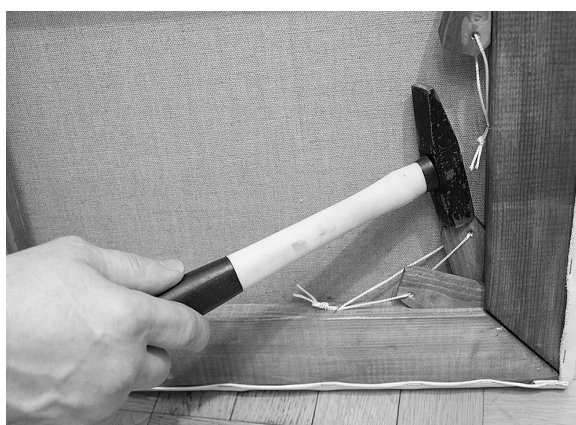


Ил. 28

Предварительно нужно снять скобы, фиксирующие планки между собой (Ил. 27–28).

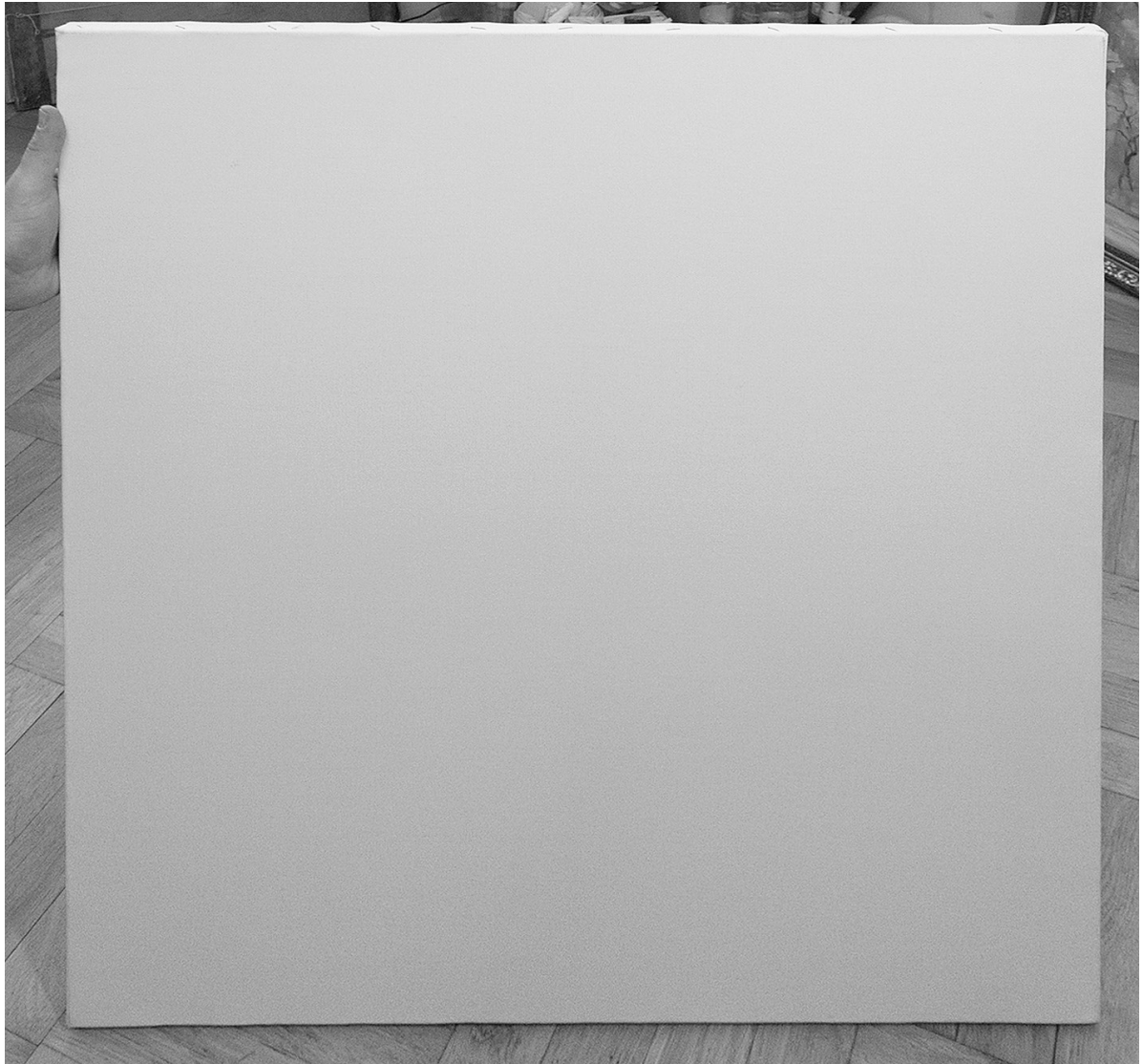


Ил. 29



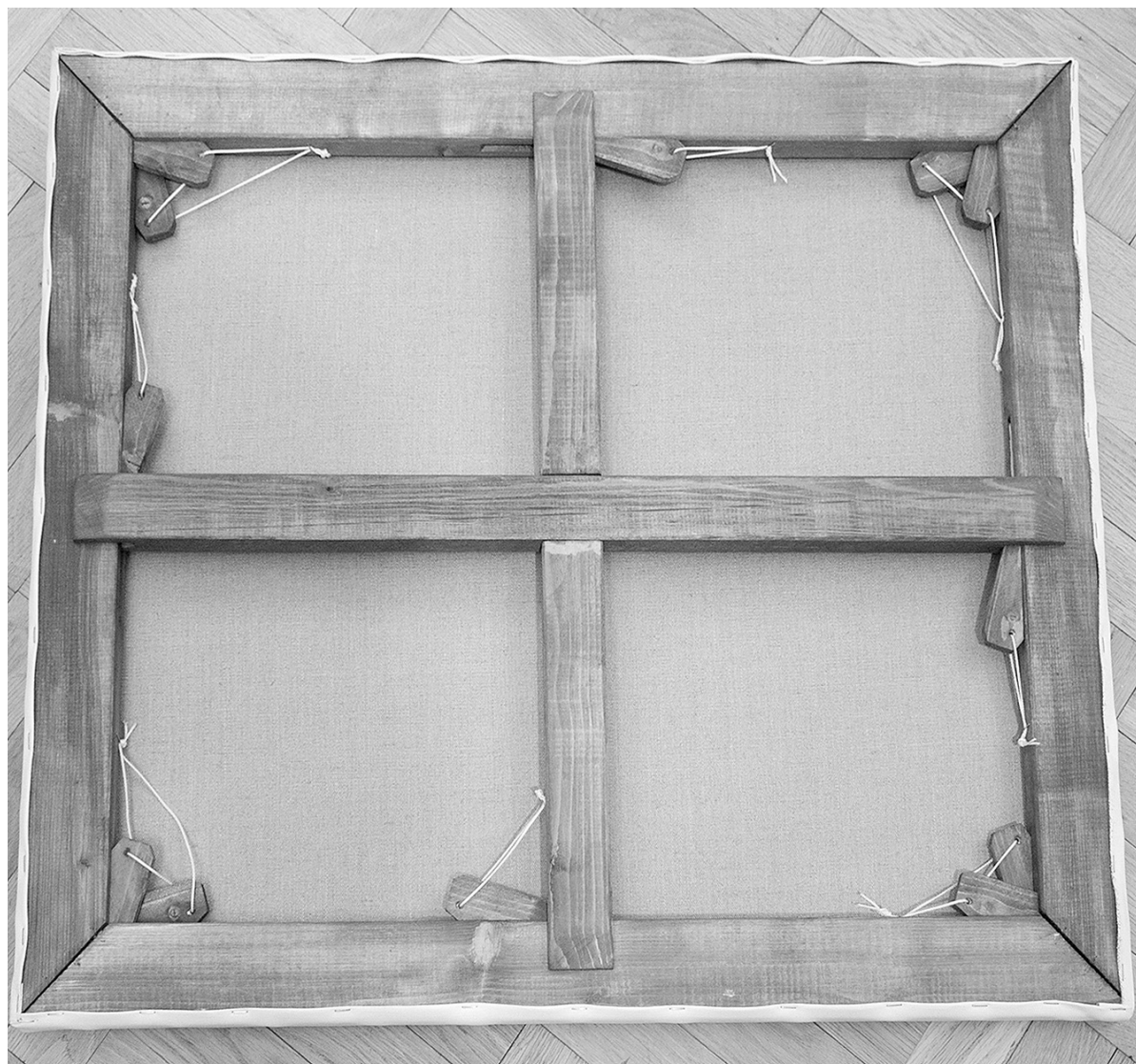
Ил. 30

После того как холст натянут, кромки и углы закреплены, скобы, фиксирующие планки, сняты, подрамник нужно разбить на клинья. Сначала один угол, потом противоположный ему и так далее, пока холст не растянется (Ил. 29–30).



Ил. 31

В итоге лицевая и тыльная сторона холста должны выглядеть следующим образом (*Ил. 31–32*).



Ил. 32

2.3. Проклейка

После того как вы натянули холст на подрамник, его необходимо проклеить и загрунтовать, и только после этого можно писать на нем масляными красками.

Клей готовится следующим образом. Для проклейки практичнее и дешевле взять желатиновый или кроличий клей. Если мы готовим 1 л (1000 мл) 7%-го клея, нам нужно 70 мг сухого клея и 930 мл кипяченой воды комнатной температуры. Если вам нужно 0,5 л клея, соответственно все пропорции делятся пополам и так далее.

Насыпаем клей в банку, заливаем его водой и оставляем на 2–3 часа. Клей должен полностью разбухнуть. Потом ставим банку с клеем на водяную баню, не доводя до кипения. Воду, в которой стоит банка с клеем, нагревать не более 70°C, иначе адгезия клея или его клевые качества будут нарушены. Клей должен полностью разойтись в воде.

На литр клея можно добавить менее четверти чайной ложки меда или сахара и 2–3 капли льняного масла. Клей нужно остудить и дать ему встать до состояния бланманже. Бланманже — это состояние клея, когда он начинает застывать, Уже не жидкий, но еще не застывший до состояния «холодца».

Проклейка — это слой клея наносимый на холст, для того чтобы во время живописи масло из красок не проходило в ткань и не впитывалось в холст. Важно, чтобы слой клей не прошел на тыльную сторону и лежал на поверхности холста. Холст после проклейки должен сохранить свою эластичность.

Берем холст, натянутый на подрамник. Слегка армируем: грубой шкуркой, слегка надавливая, провести один-два раза по холсту, чтобы поднять ворс. Берем немного клея в состоянии бланманже. Кладем на край подрамника и разравниваем клей шпателем тонким слоем не более одного раза в одном месте, для того, чтобы клей не прошел на тыльную

сторону холста. Холст провиснет. Это не должно вас смущать, после высыхания он снова натянется.

После первой проклейки даем просохнуть холсту сутки.

Далее приводим клей снова в состояние бланманже. Повторяем операцию. После второй проклейки можно аккуратно лезвием срезать узелки и слегка прошкурить холст.

В третий раз таким же составом клея повторяем операцию.

В четвертый раз разогреваем клей до теплого состояния и покрываем флейцем в один слой. Даем просохнуть.

Следует подчеркнуть, что холст лучше проклеить четыре раза, иначе акриловый грунт проходит на тыльную сторону. Не нужно беспокоиться, что холст будет переклеен, акриловый грунт хорошо восстанавливает пластичность холста.

2.4. Грунтовка

Обычно после проклейки холст грунтуется и только после по нему можно писать масляными красками.

Грунтовка — это нанесение грунта на проклеенный холст для лучшего сцепления масляной краски с холстом.

Важно помнить: холст должен быть загрунтован под копию старых мастеров гладко, независимо от того, проклеивали вы его сами или купили готовый грунтованный холст.

Первые два-три слоя нужно грунтовать шпателем густым грунтом из банки в один слой, ровно разглаживая, не оставляя ни полос, ни царапин, так как акриловый грунт по высыхании очень сложно выровнять. Лучше выравнивать в сыром виде шпателем и быстро.

Если не успели, можно слегка смочить и выровнять окончательно.

После третьего слоя холст необходимо начинать зашкуривать грубой шкуркой, выравнивая узелки, но не до ткани.

После этого если вы где-то все-таки дошли до ткани, эти места лучше всего покрыть густым ПВА, чтобы акриловый грунт не ушел в ткань. После этого разводим акриловый грунт до состояния жидкой сметаны и послойно шпателем в один слой покрываем холст до тех пор, пока полностью не забьется фактура холста, т.е. холст должен стать гладким. Каждый слой просушиваем не менее двух часов. Перед каждым последующим нанесением грунта холст слегка выравнивается грубой шкуркой. При этом во время грунтовки холст не должен провисать, т.е. подрамник должен быть разбит на клинья, чтобы не отпечатался внутренний периметр подрамника.

3. РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ВЫПОЛНЕНИЮ ЗАДАНИЙ.

Живопись

3.1. Подбор и нанесение имприматуры, соответствующей авторской

Имприматура — это промежуточный слой между грунтом и живописью. Ее целью является создать определенное колористическое и тональное определение живописи.

Она может быть цвета красной охры, охристая, темно-коричневая, серая разных оттенков, от серебристых до жемчужно-зеленоватых, в зависимости от авторского замысла.

Нанести в последних слоях цветной грунт (имприматуру), соответствующий авторскому. Имприматура, так же, как и грунт, могут быть как на масляной, так и на акриловой основах.

3.2. Перевод рисунка

Перевести рисунок по кальке через копировальную бумагу (ил. 33).

Или сделать копирку самому следующим образом.

Взять лист тонкой бумаги или газеты формата А4 или А3 в зависимости от размера копии. Нанести тонким слоем кистью красочный слой на одну сторону листа. Краску разводить только растворителем (пинен, уайт-спирит). Краска масляная — умбра натуральная или окись хрома (обе краски являются сиккативами т. е. быстро сохнут).

Слоем краски можно отрегулировать силу насыщенности рисунка. Соответственно, толще слой краски — контрастнее рисунок, и наоборот. Краска должна сохнуть не менее 5–10 минут, иначе красочный слой копирки отпечатается по всему холсту.



Ил. 33

Рисунок должен быть переведен тщательно и четко читаться, при этом не быть черным или еле читаться.

В работе используются масляные краски и растворители для них (пинен, уайт-спирит), также льняное масло и уплотненное льняное масло, спирт и межслойный лак. Кисти круглые и плоские — синтетика, белка, коза, барсук, колонок или щетина.

Палитра не должна впитывать масляные краски, предварительно надо покрыть ее в три слоя с лицевой стороны и в два слоя с тыльной нитролаком.

Краски:

белила цинковые или титановые, охра светлая, охра золотистая, английская красная, охра красная, кадмий красный светлый, кадмий красный пурпурный, марс оранжевый прозрачный, марс коричневый, кость жженая, марс черный, виноградная черная, кадмий желтый средний, кадмий желтый лимонный, стронциановая желтая, ультрамарин, кобальт средний, берлинская лазурь, изумрудная зеленая, волконскоит или глауконит.

Эти краски могут использоваться в копировании.

Не использовать краплак, сажу газовую, ФЦ голубую, ФЦ зеленую.

На *Ил. 34* показана палитра с кистями и как краски лучше расположены на ней. Удобнее размещать краски и масленки на палитре, как показано на фото.



Ил. 34

3.3. Первая прописка тоном и тонально-цветовое определение копии



Ил. 35

Первая прописка ведется тонкими прозрачными слоями без белил от темного к светлому. Такая прописка может растянуться на несколько сеансов, до тех пор, пока пластическое взаимодействие больших узлов и деталей не свяжется в единое целое (Ил. 35).

Каждый раз перед последующим сеансом холст обрабатывается межслойным лаком и слегка зачищается лезвием, чтобы придать холсту адгезию и убрать налипшую пыль, грязь, кусочки плохо перетертой краски.



Ил. 36

Плотнее берем фон, намечаем основные отношения тени, света и полутона. Даже в этой стадии мы намечаем тональную разницу в светах, полутоне и тенях (Ил. 36).



Ил. 37

Снова начинаем с фона, делаем его еще плотнее. Переходим на тень на ковре, продолжаем уточнять рисунок на ковре, делаем свет на ковре плотнее к фону, вследствие чего проявляется тарелка с фруктами и белая драпировка.

Последний слой имприматуры делался по светлому грунту акриловой краской — английской красной и сиеной.

Тонкие слои акриловой краски снимаются уайт-спиритом. Во время первых прописок я снял тонкий слой имприматуры в светах до белого грунта. Здесь целесообразно было воспользоваться этим приемом для опрелеления света на белой драпировке. Это позволило не вводить белила в живопись, и значительно упростило работу на стадии подмалевка (Ил. 37).

3.4. Проработка и начальная детализация больших отношений



Ил. 38

Продолжаем разрабатывать фон и нишу, в нише определяем кубок. Уточняем край подноса, выходящего на нас, и тень под ним. Этот выход имеет важное значение в пластике холста и позволит пространственно правильно организовать натюрморт.

Уточняем блюдо с фруктами, ковер и белую драпировку.

Основные отношения, которые в дальнейшем мы будем разрабатывать, нами взяты (Ил. 38).



Ил. 39

Вторая прописка уточняет и более плотно формирует пространство холста и точнее определяет тональность отношений между светлым, средним и темным пятном (Ил. 39). При этом пятна должны быть сгармонизированы.

Развитие в холсте идет от белой драпировки через тарелку с фруктами к кубку и возвращается к подносу. Потом через лимон и лимонную корку снова возвращается к белой драпировке и через тарелку снова идет к кубку. Все в этой работе подчинено этому пластическому движению. Все детали вписаны в него и подчиняются ему.

Вся работа будет последовательно двигаться, усложняясь от сеанса к сеансу, но суть пластического замысла не изменится. Ни одна деталь не должна нарушить задуманной автором гармонии.



Ил. 40

Далее мы плотнее делаем фон. Кубок усложняется по форме, при этом имприматура по возможности сохраняется, чтоб при дальнейшей разработке кубка тени были прозрачными.

Это позволит нам лучше разработать рисунок ковра, взять точнее его тональность по отношению к фону.

Поднос, тень под ним и сам ковер пространственно более точно намечается по отношению к фону.

Это позволяет нам увидеть лучше света и ввести в работу белила. Драпировка, лимонная корка, тарелка с фруктами по светам и полутонам намечаются белилами.

Делаем на лимоне и лимонной корке фактуру под дальнейшую лессировку. Свет на лимонной корке играет роль камертона, удобно при лепке белой драпировки видеть тональность света драпировки и сравнивать его со светом лимонной корки (Ил. 40).



Ил. 41

Далее уточняем плотность фона, дорабатываем нишу на фоне, при этом кубок почти не трогаем, чтобы он светился из глубины ниши.

Продолжаем работать с ковром, усложняем его рисунок, уточняем тональность.

Усложняем по форме белую драпировку, лессируем корку лимона, намечаем тени у белой драпировки (Ил. 41).



Ил. 42

Продолжаем разработку края подноса с фруктами и ножом. Поднос сильнее выходит на нас.

Все должно работать как единое пластическое пространство. Блик на краю подноса, ковер в тени и на свету.

Усложняем рисунок на ковре, в трактовке пространства ковра и его формы начинаем вводить белила. Что позволяет нам отодвинуть освещенную часть ковра от фона (Ил. 42).



Ил. 43

Уточняем освещенную часть ковра, подноса. Намечаем блики на бокале, стоящем на подносе, и на заднем плане за кубком. Начинаем разрабатывать фрукты на тарелке, намечаем рисунок на тарелке и уточняем пластику белой драпировки.

Намечаем часть стола, уходящую вглубь. Ощущение целостности должно соблюдаться на всех этапах работы.

Начинаем разрабатывать форму кубка с бликами, с деталями, чтобы организовалась верхняя часть холста. Связываем передний план с верхней частью холста: подчиняем свою работу пластической идее. От края поноса к белой драпировке к тарелке с фруктами, к верхней части кубка (Ил. 43).

Работа будет вестись от этапа к этапу в этом направлении.

3.5. Дальнейшая проработка



Ил. 44

Далее разрабатываем орнамент на тарелке, делаем фактуру второго лимона и лессируем ее, усложняем кубок и уточняем рисунок ковра, не нарушая цельного пластического единства (Ил. 44).



Ил. 45

На данном этапе работа велась над кубком, разрабатывались детали, намечена фигурка в верхней части кубка.

Уточнялись узлы драпировки, усложнялся рисунок ковра (Ил. 45).



Ил. 46

Далее можно усложнить разработку белой драпировки и уточнить рисунок кубка.

Можно точнее определить бокал на подносе и бокал, стоящий в глубине за кубком (Ил. 46).



Ил. 47

Далее переводим рисунок кувшина и оливковой ветви.

Уточняется форма кубка и его детали (Ил. 47).

3.6. Уточнение и гармонирование всего произведения и работа над деталями



Ил. 48

Намечаем форму кувшина и оливковой ветви.

Вписываем их в пластический контекст, задуманный автором (*Ил. 48*).



Ил. 49

Разрабатываем более точно предметы и фрукты на подносе, уточняем чеканку на подносе, бокал с вином, стоящий на подносе (Ил. 49).



Ил. 50

Далее возвращаемся к белой драпировке и к ковру, чтобы проработать детали на переднем плане (Ил. 50).



Ил. 51

Уточняем форму грейпфрута, лежащего за кубком, дорабатываем основание кубка.

Возвращаемся к свету на корке лимона.

Прорабатываем дальше фрукты на тарелке (*Ил. 51*).



Ил. 52

Продолжаем работу над кубком, насыщаем его деталями, уточняем верхнюю часть кубка.

Возвращаемся к ковру, уточняем его по тону и усложняем рисунок ковра и его фактурную лепку (Ил. 52).



Ил. 53

Продолжаем уточнять работу от частного к целому.

Белая драпировка, детали прописываются более тщательно, касания предметов вписываются в пространство. Предметный мир натюрморта все убедительнее погружается в воздушную среду.

Работа входит в завершающую стадию (Ил. 53).

4. ЗАВЕРШЕНИЕ РАБОТЫ



Ил. 54

Работаем над тарелкой, уточняем ее рисунок, узор на нижней и верхней части.

Прорисовываем грань тарелки, выходящую на нас.

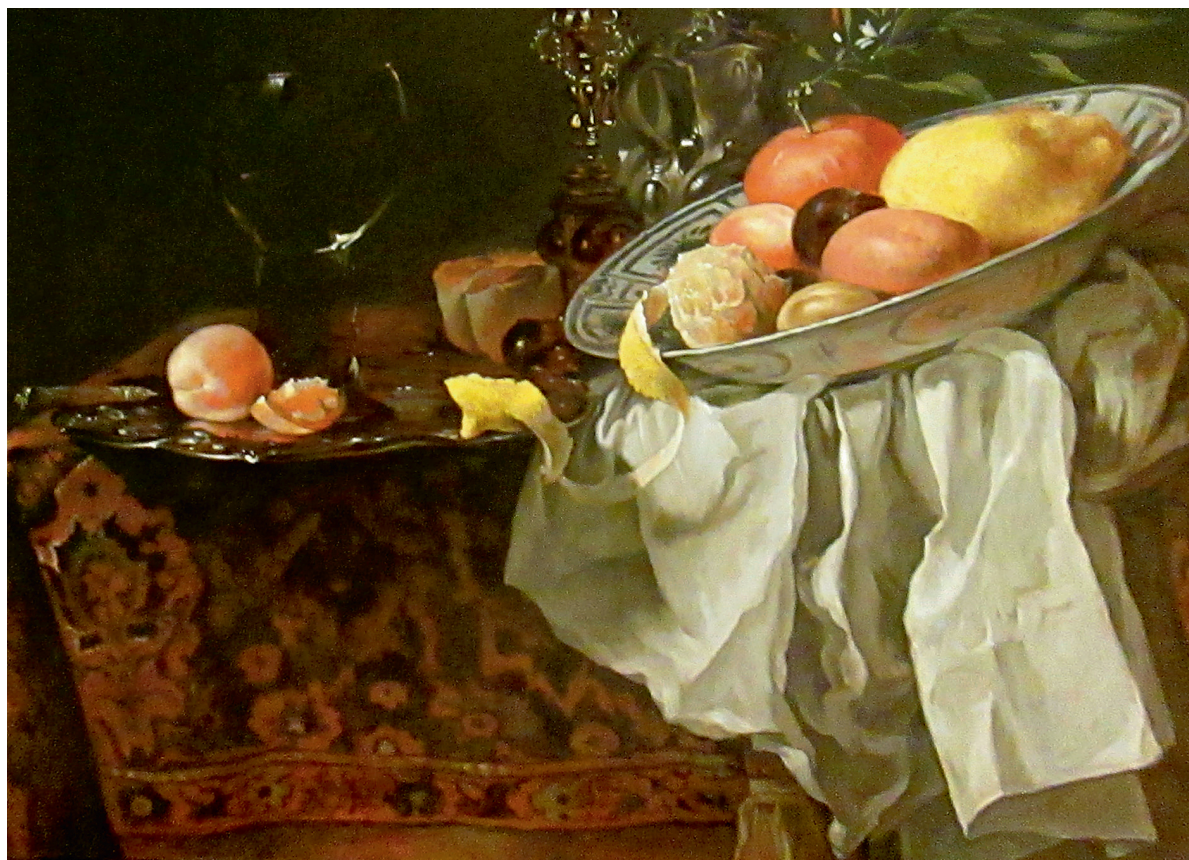
Ищем цвет и тон нижней части тарелки, уточняем ее касание с белой драпировкой (Ил. 54).



Ил. 55

Возвращаемся к коври, к выступающей на нас части подноса.

Уточняем разницу света и тени белой драпировки, лежащей под лимонной коркой (Ил. 55).



Ил. 56

Усложняется касание белой драпировки с ковром.

Прорисовываются тени белой драпировки.

Еще более усложняется рисунок на ковре в теневых местах.

Более точно определяется силуэт белой драпировки (Ил. 56).



Ил. 57

Уточняем рисунок ковра в тенях, прорабатываем второстепенные детали, усложняем детализацию кубка и фигурку в верхней ее части (Ил. 57).



Ил. 58

Уточняем свет и цвет на тарелке. Уточняем форму и лепку фруктов. Работаем над лимоном со срезанной кожурой более тщательно (Ил. 58).



Ил. 59

Уточняем тональное и пластическое движение драпировки, разницу между светом и тенью, и насыщаем ее деталями (Ил. 59).



Ил. 60

Прорабатываем более подробно кувшин с оливковой ветвью, учитывая плановость и глубину холста.

Берем более точно форму кувшина, разрабатываем рефлекс, блики. Уточняем детали, тональность оливковой ветви (Ил. 60).



Ил. 61

Уточняем поднос, его выход на нас, его детали, прорабатываем тщательно весь поднос, нож, лежащий на подносе, фрукты, их отражение на подносе, мельчайшие детали на ручке ножа, передний план ковра, выходящий на нас. Насыщаем более подробно деталями.

Делаем тень на ковре от подноса более мягкой и более глубокой.

Укладываем окончательно плоскость стола, на которой лежит ковер и окончательно решаем касание этой плоскости с фоном, списываем ее (Ил. 61).



Ил. 62

Второстепенные детали, стоящие в глубине натюрморта, усложняем и прорабатываем, и в то же время вписываем их в воздушную среду натюрморта.

Обобщаем и успокаиваем, подчиняя их большой пластике (Ил. 62).



Ил. 63

Окончательно прорабатывается белая драпировка.

«Поднимаются» пятна света на ней.

Дорабатываем свет на лимоне, на лимонной корке.

Усиливаем свет на персике, лежащем на подносе.

Усложняем рисунок на ножке бокала с вином и его блики (Ил. 63).



Ил. 64

Второстепенные детали прописываются и занимают свое пространство в пространстве натюрморта. Все узлы и детали пишутся и доводятся до своего оконченного состояния. Работа завершается, и после просушки можно ее покрыть лаком (Ил. 64).

Работа велась по принципу развития от белой драпировки к фруктам в тарелке, к кубку и краю металлического подноса с фруктами. С этого она начиналась, и этим она закончилась.

Все второстепенные детали, предметы, что наполняют натюрморт и определяют движение света и тона в натюрморте, были подчинены главной пластической идее. На этом работа считается законченной.

5. КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ

«Зачет» выставляется студенту, если в соответствии с заданием обучающийся последовательно и качественно выполняет задачи копийной практики, твёрдо владеет художественными материалами, уверенным и осмысленным рисунком и живописью. Четко и ясно справляется с пространственно-пластической задачей.

«Незачет» выставляется, если в соответствии с заданием обучающийся не справился с поставленными задачами. Копия не сгармонирована, путаница в тоне и цвете, пластическая задача не решена. Задание выполнялось с большими затруднениями.

«Зачет с оценкой отлично» выставляется, если в соответствии с заданием обучающийся последовательно и качественно выполняет задачи копийной практики, твёрдо владеет художественными материалами, уверенным и осмысленным рисунком и живописью. Четко и ясно справляется с пространственно-пластической задачей.

«Зачет с оценкой хорошо» выставляется, если в соответствии с заданием обучающийся последовательно и хорошо выполняет задачи копийной практики, неплохо владеет художественными материалами, уверенно применяет приемы в создании копий с оригиналов памятников, но с учётом небольших замечаний со стороны преподавателя.

«Зачет с оценкой удовлетворительно» выставляется студенту, проявившему средние способности и посредственное прилежание в восприятии копийной практики, освоении техники и технологии художественных материалов, небрежный и неточный перевод рисунка с оригинала на копию и со значительными замечаниями и поправками со стороны преподавателя. Вяло и невыразительно решает тонально-пластические задачи.

«Зачет с оценкой неудовлетворительно» выставляется, если в соответствии с заданием обучающийся не справился с поставленными задачами. Копия не сгармонирована, путаница в тоне и цвете, пластическая задача не решена. Копия по тону и цвету сильно отличается от авторской. Слабый и неточный рисунок. Задание выполнялось с большими затруднениями.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данном учебном наглядном пособии представлены основные этапы работы над копией. Начиная с подготовки основы под живопись: натяжки холста на подрамник, с дальнейшей проклейкой, грунтовкой, выбором имприматуры и спецификой этих операций (для копий мастеров XVI–XIX веков). При учебном копировании обучающемуся необходимо быть активным, работать вдумчиво, исключая холодное дублирование оригинала, учитывая, что процесс копирования не только развивает глаз и руку, но и творческие способности.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Блик — светлое пятно на освещенной поверхности — чистый, отраженный свет. Блик — самое яркое пятно в рисунке.

Грунт — грунт (в живописи) — промежуточный слой, наносимый на основу (поверхность стены, доски, холста, картона) с целью обеспечить её прочную связь с красочным слоем, а также создать для живописи желаемые цветовой фон (белый, коричневый, серый) и фактуру (гладкую, зернистую и др.). Грунт наносится на проклеенный холст для лучшего сцепления с красочным слоем и для создания экрана для

лучшего звучания краски. В разные времена художники по-разному использовали цвет грунта. Цвет грунта создает определенный колорит и тон для живописи. Также, цветные грунты называют имприматурой.

Имприматура — промежуточный слой между грунтом и живописью. Имприматурой называют цветные грунты, они могут быть серыми, разного тона и оттенка от холодного до теплых, охристых и зеленоватых. Цвет грунта создает определенный колорит и тон в живописи. Мастера голландской школы писали тени прозрачно, что создавало эффект свечения из глубины. И при нанесении холодного лессировочного слоя на теплые имприматуры получались сложные и глубокие тени.

Лессировка — лессировочный слой наносится тонкими прозрачными слоями, когда нужно подчеркнуть фактуру, обобщить свет или собрать дробность деталей или фрагмента, подчинить их большим отношениям. Лессировка может проявить цвет и фактуру в специально подготовленных для этого фрагментах.

Межслойный лак — в масляной живописи наносится для лучшего сцепления между слоями.

В его состав входит спирт, уплотненное масло и растворитель для художественных красок (пинен. уайт-спирит).

Первая прописка — обычно делается жидко для определения основных отношений света и тени.

Пластика — движение формы в пространстве произведения.

Подмалевок — в живописи (главным образом, в масляной) — подготовительная стадия работы над картиной. На стадии подмалевка обычно в одном тоне прорабатывается светотенью объем изображаемых предметов и фигур, темными тонами — тени, светлыми — освещённые части картины. Подмалевок выполняется в два цвета с расчетом на

просвечивание его через тонкие слои красок, которые наносятся на завершающей стадии работы.

Подрамник — рамка из планок, на которую натягивают холст для живописи. Планки соединяются между собой в подрамник. Способ соединения планок определяет вид подрамника – глухой или раздвижной. В глухом подрамнике планки сбиты или склеены наглухо, отсюда название. В раздвижном планки соединяются в шип, и после того как холст натянут, разбиваются на клинья. И у тех и у других подрамников должен быть скос, чтобы холст не лежал на всей планке, а был растянут на выступающей стороне скоса внешнего периметра подрамника.

Проклейка — проклейки в живописи делаются для того, чтобы живопись не впитывалась в холст. Клей наносится на холст в состоянии бланманже, должен сцепиться с поверхностью холста и не должен пройти на тыльную сторону холста. Он наносится в три-четыре слоя и не дает масляной краске пройти к холсту. Обычно на проклейку перед живописью наносится грунт. Но бывали случаи, когда художники обходились и без него, писали по проклейке.

Рефлекс — термин «рефлекс» означает эффект отраженного света, появляющийся тогда, когда на предмет или его часть падает свет (отсвет).

Силуэт — в переводе с фр. «очертание, контур» (silhouette). Понятие контура существовало с давних пор, но именно «силуэтом» закрашенный контур стали называть во Франции при Людовике XV.

Тон — в живописи и в рисунке это изобразительное средство. Усиливая или ослабляя тон, мы приближаем или удаляем пространство, форму, придаем тональный окрас и значение.

Фактура (от лат. *factura* — обработка, строение) — характер поверхности художественного произведения, её обработки. В живописи — характер красочного слоя: например, «открытая» фактура (широкий мазок, неровный слой краски) или фактура холста.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная литература

1. *Алексеев Ю. В.* Технология живописи. Природные связующие материалы и растворители для живописи. Секреты ремесла живописи : справ. для художников. – М. : Арт-Алюрви, 2010. – 224 с.
2. *Киплик Д. И.* Техника живописи. – М. : Сварог, 1998. – 502 с.
3. *Тютюнник В. В.* Материалы и техника живописи. – М. : Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. – 207 с.
4. *Вибер Ж.* Живопись и ее средства. – М. : Изд-во Акад. художеств СССР, 1969. – 67 с.
5. *Сланский Б.* Техника живописи. Живописные материалы : учеб. пособие. – М. : Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. – 378 с.

Дополнительная литература

1. *Гренберг Ю. И.* Технология станковой живописи : история и исследование. – М. : Изобразительное искусство, 1982. – 319 с.
2. Русский исторический портрет. Эпоха парсуны / Гос. Исторический музей. – М. : Художник и книга, 2004. – 279 с.
3. *Линник И. В.* Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин. – Л. : Искусство, 1980. – 240 с.
4. *Никулин Н. Н.* Немецкая и австрийская живопись XV–XVII веков. Эрмитаж. – Л. : Искусство, 1989. – 340 с.
5. *Никулин Н. Н.* Золотой век нидерландской живописи. XV век. – М. : Изобразительное искусство, 1981. – 398 с.
6. Леонардо да Винчи. Избранные произведения : в 2 т. – М. : Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2010. – Т. 1–2.
7. *Писарев С. А.* Краски средневековья. Медные пигменты древнерусской живописи (XI–XVII вв.) / Гос. науч.-исслед. ин-т

реставрации. – М. : РИО ГосНИИР, 1998. – 100 с.

8. *Заворотная И.* Реставрация картин XX века // Художественный совет. – 2009. – № 5. – С. 18–21.

Электронные издания ЭБС IPRbooks

1. *Борзова Е. П.* Особенности современной системы обеспечения образования учебно-методическими материалами [Электронный ресурс] // Новые решения для обучения реставраторов // Сборник трудов участников научной конференции «Инновационные технологии в образовательной деятельности вузов искусств и реставрации». – СПб., 2014. – С. 6–10. – URL: <http://www.iprbookshop.ru/25460/html> (дата обращения: 01.02.2018).

2. *Петров В. А.* Практическая реставрация икон. – М. : Изд-во Московской Патриархии, 2012. – 142 с. – URL: <http://www.iprbookshop.ru/29606/html> (дата обращения: 01.06.2018).

Д. Д. Нигматулин

КОПИРОВАНИЕ

Копирование классических образцов живописи

Учебное наглядное пособие

Научный редактор А. О. Котломанов

Корректор О. Ю. Нестерова

Координатор О. Ф. Никандрова

Подписано к печати 29.06.2018 г. Формат 60х84/16

Усл. печ. л. 4,25. Печать офсетная. Бумага офсетная

Отпечатано в типографии ООО «Турусел».

197376, Санкт-Петербург, ул. Профессора Попова, д. 38

torousstl@gmail.com

Заказ № 16277 от 29.06.2018 г. Тираж 100 экз.