Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова»

На правах рукописи

Манин Юрий Аркадьевич

«Монументальная живопись: синтез искусства, науки и практики (методология изучения, анализа и освоения техник и технологий)»

Специальность 5.10.3. Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидат искусствоведения

Том 1

Научный руководитель
доктор педагогических наук, профессор,
Зива Валентина Федоровна

Москва
2023

Оглавление

Том I

ВВЕДЕНИЕ……..……..…4

ГЛАВА 1. **ФОРМИРОВАНИЕ НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЙ БАЗЫ ИЗУЧЕНИЯ ТЕХНИК И ТЕХНОЛОГИЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ……..…….……..13**

1.1. Историко-художественные свидетельства эволюции техник и технологий монументальной живописи (Историография по теме исследования с I в. до н.э. - по XVIII в. н.э.)…...……..13

1.2. Актуальный отечественный исторический и современный научно-методический опыт технико-технологического анализа монументальной живописи и освоения ее изобразительных средств…….……..…..…..15

1.3. Современные научно-реставрационные исследования как база для формирования методологии изучения техники и технологии монументальной живописи.....……..……17

Выводы по первой главе……..…19

ГЛАВА 2. **РАЗРАБОТКА МЕТОДОЛОГИИ И СОДЕРЖАНИЯ: ОВЛАДЕНИЕ ЗАКОНАМИ ФОРМЫ, КОЛОРИТА И КОМПОЗИЦИИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ В КОНТЕКСТЕ ИЗУЧЕНИЯ ТЕХНИКИ И ТЕХНОЛОГИИ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ…….……..….22**

2.1. Разработка методологии и содержания в учебно-методических изданиях и научных публикациях……..……...…..……..……..22

2.2. Изобразительные средства в монументальной живописи и методы их освоения в контексте практического изучения ее техники и технологии……..……....26

2.2.1. Овладение законами формы. Цель, методические установки и содержание занятий рисунком……..……..26

2.2.2. Приобретение мастерства в создании колорита. Цель, методические установки и содержание занятий живописью..……...41

2.2.3. Задачи, решаемые на занятиях по освоению техники и технологии монументальной живописи……...……52

2.2.4. Овладение законами композиции в монументальной живописи. Цель, методические установки и содержание занятий композицией…..……..…..53

Выводы по второй главе…….....55

ГЛАВА 3. **ЭМПИРИЧЕСКИЙ ОПЫТ КОМПЛЕКСНОГО МЕТОДА ИЗУЧЕНИЯ, АНАЛИЗА И ОСВОЕНИЯ ТЕХНИКИ И ТЕХНОЛОГИИ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ……..……...…..……..……59**

3.1. Живописный декор архитектурных памятников средневековья как художественная программа и технико-технологическая система..……..60

3.1.1. Особенности изобразительного языка и художественных программ средневековых росписей……60
3.1.2. Общий обзор технико-технологических особенностей и живописных приемов средневековой (древнерусской и греческой) монументальной живописи..……65
3.1.3. Освоение техники и технологии фреско-темперной живописи средневековья……76
а) Изучение, анализ и освоение живописных приемов орнаментальных росписей…….76
б) Изучение, анализ и освоение живописных приемов в росписях с изображением фигур и многофигурных композиций……87
3.2. Живописный декор архитектурных памятников XVIII – первой половины XX века как рациональная система технико-технологических и изобразительных приемов…….……....94
3.2.1. Изучение и анализ технико-технологических приемов декоративной монументальной живописи XVIII – первой половины XX века……94
3.2.2. Освоение технико-технологических и живописных приемов декоративной монументальной живописи XVIII – середины XX века..……109
а) Освоение приемов плоскостной живописи…….110
б) Освоение приемов живописи в технике «гризайль»……118
в) Освоение приемов декоративной полихромной живописи..……128
3.3. Экспериментальная проверка эффективности предложенной методологии. Реализация методологии во время проведения учебной практики...……...……148
Выводы по третьей главе……161
ЗАКЛЮЧЕНИЕ……..…165
БИБЛИОГРАФИЯ……168

Том II

ПРИЛОЖЕНИЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ…..……..177

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. В настоящее время среди активно работающих художников-монументалистов отмечается повышенный интерес к проблемам технологий в искусстве. Появление в повседневной практике новых материалов стимулирует их на поиски новых технических решений в своей деятельности. Вместе с тем это не снимает с повестки дня вопросы овладения технологическим опытом, накопленным мастерами прошлого при осуществлении ими сложных творческих проектов. При решении этих вопросов возникает и требует изучения наиболее значимая для монументальной живописи проблема: синтез искусства, науки и практики. Актуальность данного исследования заключается в том, чтобы с теоретической точки зрения определить основу изучения техник и технологий монументальной живописи. Без накопления и анализа знаний в этой области невозможно по-настоящему глубоко и всесторонне представлять себе художественное произведение как сплав таланта и мастерства, доносящий до нас в зрительных образах эстетические идеалы людей разных эпох, их отношение к окружающему миру и месту человека в мире. В связи с этим особую актуальность приобретает исследование и отбор эффективных методов изучения и освоения техник и технологий монументальной живописи. По мнению многих специалистов (Овчинников А.Н., Сарабьянов В.Д., Яковлева А.И. и др.), комплексное овладение научной информацией, а также техническими и живописными приемами, изобразительными средствами, которыми трактуется форма, законами построения композиции в монументальной живописи выводит исследователя на более высокий уровень осмысления этого искусства.

При рассматривании стенописи непосредственно в интерьере памятника искусствовед начинает видеть, как гармоничная совокупность линий, связей форм и цветных пятен образует цельное в восприятии зрителя изображение и органично входит в архитектурное пространство, насыщая его новыми качествами. Как художник средствами живописи передает зрителю определенный эмоциональный настрой, раскрывает перед ним различные образы и идеи. И, наконец, исследователь начинает постигать, как творческий замысел художника - образ художественного произведения, сложившийся пока только в представлении автора – зачастую диктует ему выбор материалов, технико-технологических приемов и изобразительных средств для своего воплощения.

Получение глубоких знаний в области техники и технологии стенописи важно не только для художников и искусствоведов, но также имеет большое значение для сохранения объектов культурного наследия, консервации и реставрации памятников монументального искусства. Одним из ведущих центров подготовки специалистов в этой области сегодня является кафедра «Реставрации монументально-декоративной живописи» РГХПУ им. С.Г. Строганова. За сорок

лет ее существования здесь сложился комплекс эффективных подходов и методов изучения, анализа и освоения техники и технологии стенописи, которые требуют своего системного изложения в рамках единой методологии. Распространение этого опыта в художественной и научной среде, несомненно, принесет пользу всем, кто занимается изучением монументальных росписей, созданием новых произведений искусства или получает профессиональную подготовку в этой сфере.

Освоение будущими реставраторами свода знаний, умений и навыков в области техник и технологий стенописи граничит с одной стороны с изучением истории монументальной живописи, технологии материалов, специальной химии и биологии, физико-химических методов исследований, с другой – приобретением мастерства в рисунке, живописи и композиции. В самом определении «художник-реставратор» уже заложено требование баланса между сферами «Искусства», «Науки» и «Практики». Овладение такого рода равновесием является необходимой частью этой профессии и закладывается при подготовке художников-реставраторов на кафедре.

Изучая монументальную роспись, квалифицированный реставратор как бы реконструирует процесс ее создания, мысленно проходя вместе с мастером прошлого все этапы воплощения его замысла. Овладевая профессиональными методами работы в области монументальной живописи, технико-технологическими и живописными приемами, специалист учится видеть, понимать и чувствовать произведение искусства, с которым работает. Выполняя глубокий анализ художественного произведения, он раскрывает логику и осмысленность всех технических операций и приемов, применявшихся автором, а также осознает, что старые мастера, выбирая из широкого спектра современных им материалов, прекрасно знали их свойства, старались подобрать оптимальные технологические решения в конкретной архитектурной и климатической ситуации. Через комплексное изучение и освоение техники и технологии монументальной живописи художник-реставратор приходит к наиболее полному пониманию произведения этого вида искусства, а при необходимости он в состоянии воспроизвести его в документальной копии или копии-реконструкции.

Таким образом, актуальность данного диссертационного исследования обусловлена еще и потребностью всестороннего выявления, описания, анализа таких подходов и методов практического изучения и освоения техники и технологии монументальной живописи, которые в дальнейшем позволят реставратору цельно и глубоко видеть комплекс проблем, связанных с сохранением конкретного произведения искусства; помогут в процессе консервации и реставрации не привносить в художественное произведение не свойственных ему изначально элементов или качеств, искажающих его внешний вид. Сейчас в реставрационной практике эта

проблематика стоит очень остро и недостаточно освещена в научной и методической литературе.

Опираясь на накопленные искусствоведением знания о технико-технологическом разнообразии монументальной живописи, следует отметить, что методология данной сферы находится в тесной взаимосвязи и взаимодействии с реставрационной наукой и практической реставрацией. Изменения и новшества в этой среде в той или иной степени отражаются, как на развитии теории, так и на процессе подготовки профессиональных кадров реставраторов. Необходимо подчеркнуть, что за последние несколько десятилетий ведущими искусствоведческими и научно-реставрационными организациями накоплен большой массив научных знаний о монументальной живописи. Проводится системная работа по его анализу. Результаты этой работы непрерывно публикуются в периодических изданиях и научных монографиях.

В то же время методология взаимодействия процессов научных изысканий в области монументальной живописи не достаточно полно освещена в теоретических работах и специальной литературе. Вместе с тем комплексное изучение содержания творческого объекта, его художественных образов, композиционного построения, цветового решения и практического воспроизведения является актуальным направлением искусствоведения.

Опыт рассмотрения синтеза искусства, науки и практики как основы методологии изучения, анализа и освоения техник и технологий монументальной живописи позволяет представить методы и методики изучения технико-технологических аспектов стенописей как целостный методологический комплекс. Он необходим для дальнейшей разработки данной проблематики и внедрения методологии в учебный процесс, что делает данное исследование своевременным и актуальным.

Объект исследования: произведение монументальной живописи как система изобразительных и технико-технологических приемов.

Предмет исследования: синтез искусства, науки и практики, являющийся основой методологии изучения, анализа и освоения техник и технологий монументальной живописи.

Хронологические и географические границы исследования определяются в соответствии с его целью. Основной материал, послуживший научной базой исследования, посвящен изучению произведений монументальной живописи средневековья (Византия, Россия и некоторые другие страны «Христианского Востока»), стенописей итальянского Возрождения и росписей XVIII – первой половины XX века (Россия). При рассмотрении вопросов преемственности технико-технологических и изобразительных приемов привлечен научный и изобразительный материал по античной монументальной живописи и стенописи Древнего Египта.

Типологические границы исследования при рассмотрении изобразительных методик ограничены научным материалом по плоскостной стенописи, росписи, имитирующей декоративный архитектурный рельеф в технике «гризайль», и полихромной живописи с изображением «объемных» форм. В исследовании подходов и методов изучения, анализа и освоения технико-технологических аспектов исполнения живописи использован методический материал по клеевой, фресковой, фреско-темперной и масляной живописи.

Степень научной разработки темы. Теоретическую базу исследования составили сочинения древних авторов, обладающих практическим опытом работы в области монументальной живописи (Теофил, Ченино Ченнини, Дионисий из Фурны, Джорджо Вазари, Иосиф Владимиров, Симон Ушаков и др.), и научные труды современных отечественных исследователей, рассматривающих историю становления и развития техники и технологии монументальной живописи, а также историю и методы ее реставрации (Бурый В.П., Виннер А.В., Вздорнов Г.И., Гренберг Ю.И., Киплик Д.И., Лазарев В.Н., Лифшиц Л.И., Овчинников А.Н., Писарева С.А., Попов Г.В., Раушенбах Б.В., Сарабьянов В.Д., Смирнова И.А., Филатов В.В., Филатов С.В., Царевская Т.Ю., Яковлева А.И.).

Анализ научных источников показал, что в настоящее время имеется ряд исследований в искусствоведческой и научно-реставрационной сфере, рассматривающих исторические факты возникновения и развития техники и технологии монументальной живописи. В изысканиях, как правило, рассматриваются конкретные объекты и памятники культуры, относящиеся к тому или иному временному периоду. Искусствоведы и реставраторы поднимают для обсуждения вопросы, связанные с генезисом и теоретическими аспектами стенописи, разработкой содержания, композиционных решений, образов и методов художественного исполнения (Вздорнов Г.И., Греков А.П., Гренберг Ю.И., Гусев Н.В., Евсеева Л.М., Лазарев В.Н., Лифшиц Л.И., Наумова М.М., Овчинников А.Н., Орлова М.А., Писарева С.А., Попов Г.В., Раушенбах Б.В., Сарабьянов В.Д., Смирнова И.А., Щербатова-Шевякова Т.С., Филатов В.В., Филатов С.В., Царевская Т.Ю., Яковлева А.И.). Ряд работ косвенно посвящен вопросам освоения техники и технологии монументальной живописи художниками-реставраторами в рамках стажировок в научно-реставрационных художественных учреждениях (Гусев Н.В., Овчинников А.Н.). Существуют учебные пособия по технике и технологии монументально-декоративной живописи для студентов художественных вузов и средних профессиональных училищ (Калмыков М.Я. Киплик Д.И., Комаров А.А., Суржаненко А.Е., Манин Ю.А.). Однако в целом, за редким исключением (Овчинников А.Н., Сарабьянов В.Д., Царевская Т.Ю., Яковлева А.И. и др.), в специальной литературе взаимосвязь научной, технико-технологической и творческой сторон при изучении произведений монументальной живописи не рассматривается комплексно. Как следствие, не уделяется достаточно внимания требованиям полноты в освещении этих

проблем при подготовке художников-реставраторов, будущих специалистов данной отрасли. В связи с этим, возникла потребность в подробной разработке и описании таких методов изучения, анализа и практического освоения художниками-реставраторами технико-технологических основ монументальных росписей, которые были бы увязаны, как с искусствоведческими методологическими изысканиями в области раскрытия и воплощения художественного образа, так и с качественной подготовкой в области рисунка, живописи и композиции. В процессе подготовки специалистов этого профиля требуется выработать методологию «диалога взаимопонимания» художника-автора и специалиста-исследователя, что делает данную проблему необходимой и актуальной.

Гипотезой, выдвигаемой на защиту, является предположение о том, что синтез искусства, науки и практики служит основой методологии комплексного изучения, анализа и освоения техник и технологий монументальной живописи, направленной на выявление взаимосвязей технической стороны в работе художника-монументалиста с ее творческой компонентой: изобразительным языком соответствующей эпохи и стиля, законами формообразования, колорита и композиции, соотношением стенописи и архитектуры.

Цель исследования: разработать основы методологии изучения, анализа и освоения техники и технологии монументальной живописи, обладающей комплексным междисциплинарным характером; в ее рамках объединить подходы и методы, основанные на синтезе искусства, науки и практики.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач.**

1. Проанализировать состояние изученности и развитие вопроса в источниках по теме исследования.

2. Выявить, проанализировать комплексные подходы и методы изучения техники и технологии монументальной живописи, которые основаны на синтезе искусства, науки и эмпирического опыта, обеспечивающие исследователю-искусствоведу и художнику-реставратору глубокое и всестороннее знание объекта исследования (методологическая задача).

3. Обосновать, что разработанная методология обеспечивает качественную профессиональную подготовку специалистов в части освоения ими техники и технологии стенописи, позволяет им глубоко постигать, раскрывать содержание и чувствовать произведение искусства, учит отличать технико-технологические особенности росписи от изменений, вызванных историческими условиями бытования объекта с которым они работают (методическая задача).

4. Доказать, что предложенное комплексное изучение и освоение технико-технологических аспектов монументальной живописи, выстроено в соответствии с

актуальными целями и задачами, стоящими в сфере сохранения памятников культурного наследия (практическая задача).

5. Продемонстрировать плодотворность методологических разработок и представленного методического опыта в области изучения различных настенных росписей, необходимых для внедрения в практику подготовки и переподготовки профессиональных кадров: искусствоведов, художников-монументалистов, художников-реставраторов монументально-декоративной живописи (комплексная задача).

Методология исследования носит комплексный характер и включает в себя искусствоведческие методы исследования и системного анализа:

- историко-художественный анализ источников по теме;
- технико-технологический и сравнительный анализ монументальной живописи разных исторических периодов и ее изобразительных средств;
- иконографический и сравнительно-типологический методы исследования в разделах о живописном декоре архитектурных памятников средневековья как художественной программе и технико-технологической системе и о живописном декоре архитектурных памятников XVIII – первой половины XX века как рациональной системе технико-технологических и изобразительных приемов;
- экспериментальный метод проверки эффективности предложенной в диссертационном исследовании методологии при ее реализации во время проведения учебных практик.

Научная новизна исследования заключается в том, что:

- введена и обоснована концепция о методологических аспектах изучения техники и технологии монументальной живописи как комплексной триаде: искусство, наука, практика;
- обоснован тезис о необходимости исследования реставратором первоначального замысла художника с целью осмысления идеи и исполнения художественного образа;
- раскрыта зависимость качества подготовки профессиональных кадров от комплексного метода, введенного в практику изучения произведения монументальной живописи как системы изобразительных и технико-технологических приемов;
- доказано, что предложенная методология формирует у современных специалистов потребность постоянно повышать свой профессиональный уровень в сфере прикладных научных знаний, умений и навыков.

Теоретическая значимость исследования. Комплексность и разнообразие систематизированного научного и практического материала позволили выявить и сформулировать общие для искусствоведов и реставраторов подходы и методы в изучении техники и технологии монументальной живописи, основанные на синтезе искусства, науки и практики, обеспечивающие глубокий анализ взаимосвязей технико-технологической и

творческой сторон создания монументальных росписей. Подобные аспекты открывают пути к наиболее полному подлинно научному пониманию произведения этого вида искусства, создают предпосылки для дальнейших специальных научных изысканий и теоретических осмыслений в области изучения памятников культуры.

Практическая значимость исследования. Предложенная методология используется на кафедре «Реставрация монументально-декоративной живописи» РГХПУ им. С.Г. Строганова. Установлено, что комплексный подход помогает обучающимся овладевать на современном уровне знаниями в области искусствоведения и умениями в сфере техники и технологии стенописи, формировать основу развития собственной научно-исследовательской и практической деятельности. В дальнейшем будущие специалисты способны цельно и глубоко осознавать совокупность общих проблем в консервации и реставрации объектов культурного наследия, успешно решать задачи, связанные с сохранением конкретного произведения искусства, смогут в процессе консервации и реставрации не привносить в художественное произведение не свойственных ему изначально элементов или качеств, искажающих его внешний вид.

Научно-практическая значимость исследования. Результаты исследования могут быть использованы при проведении дальнейших общих искусствоведческих, историко-теоретических и научно-реставрационных исследований, в экспертной работе, при создании справочных и методических материалов по монументальной живописи. Результаты изысканий позволят использовать их в педагогической практике при разработке курсов по изобразительному искусству и архитектуре, а также при создании программ и учебных пособий по истории интерьера, декоративно-прикладного искусства, дизайна, включающих и современный этап.

Экспериментальная база исследования: ФГБОУ ВО Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, кафедра «Реставрация монументально-декоративной живописи».

Положения, выносимые на защиту:

1. Методология изучения, анализа и освоения техник и технологий монументальной живописи базируется на комплексном методе с использованием сквозной темы – «Процесс создания мастером художественного произведения – монументальной росписи».

2. Сутью комплексного метода является синтез триады: искусство, наука, практика.

3. Основой комплексного метода служат знания и умения, получаемые при изучении специальных профессиональных дисциплин, и овладение мастерством в технике и технологии монументальной живописи в рамках учебного процесса.

4. Комплексный метод позволяет изучать произведения монументальной живописи с использованием исследовательских методик, основанных на достижениях естественных наук, получать новую научную и технологическую информацию.

5. Комплексный метод дает возможность применять умения в области рисунка, живописи и композиции при изучении работы художника, что приводит к пониманию всех этапов реализации им творческого замысла при создании произведения искусства.

6. Методология, внедренная в практику, позволяет готовить специалистов, обладающих самостоятельностью, широким кругозором, способных реализовывать практические задачи в части консервации, реставрации, при воссоздании памятников монументальной живописи, постоянно повышать свой профессиональный уровень, эстетические и этические качества.

7. Сформулированная методология изучения техники и технологии монументальной живописи при подготовке художников-реставраторов носит межотраслевой характер и актуальна как для специалистов в области реставрации, так и для искусствоведов и художников.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Тема и содержание диссертации соответствует научной специальности 5.10.3 - «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура».

Достоверность результатов исследования подтверждается логикой построения научно-исследовательской деятельности в процессе выявления методических основ разработки основного содержания и методик его реализации при изучении и освоении техники и технологии монументальной живописи. Обеспечивается непротиворечивым описанием в рамках единой методологии; совокупностью теоретических и эмпирических методов исследования, соответствующих его предмету, цели и задачам; анализом полученного опыта; экспериментальной проверкой положений, выносимых на защиту; успешным внедрением полученных результатов в практику современной подготовки специалистов на кафедре «Реставрация монументально-декоративной живописи» РГХПУ им. С.Г. Строганова.

По теме исследования написано 6 научных статей, опубликованных в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, 3 учебных пособия и 2 учебника. Основные положения диссертационного исследования обсуждались и получили положительные отзывы на I Международной научно-практической конференции «Диалоги о защите культурных ценностей» (Екатеринбург, 2021 г.).

Апробация и внедрение результатов исследования. Настоящее диссертационное исследование проводится на основе двадцатисемилетнего опыта работы соискателя в качестве преподавателя техники и технологии монументальной живописи при подготовке художников-

реставраторов на кафедре «Реставрация монументально-декоративной живописи» Российского государственного художественно-промышленного университета имени С.Г. Строганова и собственного практического опыта. Материалы исследования отражены в курсах преподаваемых дисциплин на кафедре.

Основные выводы и результаты исследования докладывались и получили одобрение на заседаниях кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи»; рассматривались на заседаниях учебно-методического объединения вузов России по образованию в области дизайна, монументального и декоративного искусства (Москва, 2013, 2019), на которых работы соискателя были допущены в качестве учебных пособий и учебников для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению «Монументально-декоративное искусство» и по направлению «Живопись».

Внедрение результатов исследования осуществлялось в РГХПУ им. С.Г. Строганова, на кафедре «Реставрация монументально-декоративной живописи».

Личный вклад соискателя. Положения и выводы, сформулированные в диссертации, внедрены соискателем в собственную преподавательскую деятельность в высшей школе в виде лекций и практических занятий.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ФОРМИРОВАНИЕ НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЙ БАЗЫ ИЗУЧЕНИЯ ТЕХНИК И ТЕХНОЛОГИЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

1.1. Историко-художественные свидетельства эволюции техник и технологий монументальной живописи (Историография по теме с I в. до н.э. - по XVIII в. н.э.).

Полезные для настоящего исследования методические подходы в изучении техник и технологий стенописей и историко-художественные свидетельства их эволюции встречаются в трудах авторов разного времени, обладавших практическим опытом работы в области монументальной живописи. Перечислим некоторые из этих сочинений. Прежде всего, это руководство для художников «Записка о разных искусствах» пресвитера Теофила (конец XI – начало XII века) [96]. В этой рукописи описываются приемы европейских (романских) мастеров, восходящие к традициям средневизантийской живописи. Не менее известными являются сочинения: «Книга об искусстве, или Трактат о живописи» итальянского художника школы Джотто Ченнино Ченнини (конец XIV века) и «Ерминия, или Наставление в живописном искусстве» афонского монаха-иконописца Дионисия из Фурны (рубеж XVII-XVIII веков) [110, 54]. В своих текстах они подробно описали приемы и последовательность работы художников над фреской, бытовавшие в Италии в период раннего Возрождения и в Греции с конца XIII века (мастер Мануил Панселин и мастерские в Фессалониках) и в XVI - начале XVIII века (мастера Критской школы). Кроме того, эти авторы дали подробные сведения о материалах штукатурок, красках и инструментах монументальной живописи. Они сообщили также о личном опыте обучения профессии. В немногочисленных отступлениях на эту тему чувствуется живая авторская интонация. Интересные сведения о работе над стенописями выдающихся художников эпохи Возрождения содержатся в трудах Леона Альберти «Три книги о живописи», Джорджо Вазари «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», Джованни Арменини «Об истинных правилах живописи» и в книгах других западноевропейских мастеров и ученых [9, 4]. Нужно отметить, что в обучении молодых художников мастерству решение технико-технологических и творческих задач всегда рассматривалось ими как единый процесс создания произведения искусства. Само понятие «Искусство» понималось как мастерство, искушенность, то есть опытность в определенной области деятельности, профессионализм высокого уровня.

Русские художники XVII века в своих сочинениях также затрагивали вопрос взаимосвязей художественного творчества и художественной практики, соотношения искусства и ремесла [20]. Один из таких авторов художник и теоретик искусства, царский изограф, знаменщик Печатного Двора Иосиф Владимиров в своем «Трактате о живописи» говорит, в том числе, и о

методах освоения живописного мастерства [15]. Призывая лучших живописцев делиться своим опытом, он пишет: «…кто превосходит других своими знаниями и кто одарен свыше искусным живописным художеством, молю поделиться искрой своего учения с тем, кому это требуется, потому что могущие воспринять (*это*) да примут и вместят в себя великое пламя мудрости»[1]. Говоря о специальных училищах, он рекомендует конкретные методики: «Говорят, такое имеется училище живописного искусства. Когда бы тебя кто-нибудь привёл туда, то (*ты*) бы много увидел (*там*) неведомых (*приемов*) изображения предметов и составления красок (*для написания*) их и удивительное и чудесное изображение различных персон. Ученики же там: этот голову начертывает, иной руки пишет, другой же на таблицах (*небольших холстах, покрытых грунтом с обеих сторон*) лица изображает. Всеми же ими руководит «майстер» или выдающийся учитель живописного художества и одному начертанное перезнаменует (*перерисует*), а иному направляет написанное (*красками*). К другому же подойдя, берет острие и только что написанное учеником (*изображение*) до конца счищает и потом лучше изображает. И всему (*учитель*) подробно и искусно учит»[2]. Друг Иосифа Владимирова известный художник-иконописец, возглавлявший мастерскую Оружейной Палаты, Симон Ушаков был всесторонним живописцем, владея мастерством иконного письма и стенописью, рисунком и искусством композиции, был гравёром и иллюстратором книг [91]. В своем «Слове к люботщательному иконного писания», опираясь на авторитет античного автора Плиния Старшего, он дает классификацию видов искусства [72, 91]. Рассматривая коренное различие между высоким мастерством и простым ремеслом, затрагивает вопросы профессиональной этики, в частности, критикует нерадивое отношение к искусству: «Знаем, что проклят всяк человек, который творит дело Божие небрежно; но, увы, из-за нашего нерадения мы совершаем это дело небрежно, думая о земных прибылях больше, чем о славе у Бога небесного. Многие из нас, владеющие искусством живописи, пишут то, что скорее достойно смеха, чем благоговения; этим они вызывают гнев Божий и осуждение чужестранцев, и великое посрамление от честных людей»[3]. До нашего времени дошли его методические пособия и таблицы с изображениями, которые он использовал при подготовке молодых художников.

Помимо трактатов, дающих всеобъемлющее представление о работе художников-монументалистов и рекомендации по освоению мастерства, существовали письменные сборники, содержащие только справочные технико-технологические сведения различной тематики, начиная от строительных технологий, механики и кончая живописью как одной из разновидностей ремёсел. Так, как мастерство обычно передавалось непосредственно из рук в руки – от мастера к ученику, не было особой необходимости все время на бумаге описывать опыт обучения живописному искусству, важнее было фиксировать профессиональные знания. Списки подобных сборников известны. Они включают в себя десятки названий.

К текстам такого типа можно отнести один из древнейших сборников, содержащий среди прочего некоторые сведения о технике и технологии монументальной живописи. Это трактат римского инженера и архитектора Витрувия, жившего во второй половине I века до нашей эры. Трактат «Десять книг об архитектуре» представляет собой энциклопедию технических наук своего времени [14]. Он является практическим руководством и вместе с тем обобщающим теоретическим трудом. Для нас представляется актуальным и сегодня отношение Витрувия к своей книге и вообще к сочинениям справочного характера. Он писал: «…я не выпускаю этого сочинения под своим именем, заметая следы чужой работы,.. но, напротив, я приношу бесконечную благодарность всем писателям за то, что, собрав из прошлого превосходные творения человеческого гения, они, каждый в своем роде, накопили изобильные запасы знаний, благодаря которым мы, как бы черпая воду из источника и проводя ее для собственных нужд, имеем возможность писать красноречивее и свободнее и, опираясь на таких авторов, осмеливаемся давать новые наставления»[4].

1.2. Актуальный отечественный исторический и современный научно-методический опыт технико-технологического анализа монументальной живописи и освоения ее изобразительных средств.

Для определения методов, наиболее подходящих для изучения, анализа и освоения техники и технологии монументальной живописи, необходимо отметить работы известного профессора Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (б. Высшее училище при Императорской Академии художеств) в Санкт-Петербурге Дмитрия Иосифовича Киплика (1865-1942 гг.). В своем труде «Техника живописи» выдающийся ученый-исследователь и художник выделял понятие «техника живописи» как «особую отрасль знания, предметом изучения которой является рациональное построение живописного произведения с точки зрения его материальной сущности» [50]. Она «дает художнику возможность не только создавать долговечные произведения, но и наилучшим образом использовать его живописные материалы и с художественной точки зрения»[5].

Нельзя обойти вниманием фундаментальный труд Алексея Владимировича Виннера «Материалы и техника монументально-декоративной живописи» (1953 г.), где представлено системное изложение истории применения отдельных материалов и различных техник в стенной и плафонной живописи с древнейших времен до середины XX века на территории от Испании до Китая и Индии [12, 13.]. Автор использовал при написании своей книги самый полный на тот момент перечень отечественных и зарубежных письменных источников от древних рукописей и трактатов до публикаций исследований современных ему специалистов. Он также со своими сотрудниками провел масштабные исследования фрагментов древних

стенописей. Теперь, через 70 лет после издания этой книги, несмотря на то, что некоторые утверждения автора опровергнуты позднейшими научными исследованиями, важность представленных в ней материалов (особенно в части привлечения письменных первоисточников) не потеряла своего значения.

Важной составной частью эффективного изучения и глубокого понимания монументальной живописи как вида искусства является практическое освоение изобразительных средств, которыми трактуется форма, создается колорит, строится композиция в монументальной живописи. Здесь следует обратиться к наследию профессора Императорской Академии художеств - Павла Петровича Чистякова (1832-1919 гг.).

П.П. Чистяков создал передовую систему европейского масштаба[6], позволявшую его ученикам овладевать «вечными незыблемыми законами формы»[7], колорита и композиции в изобразительном искусстве. Он сформулировал методические принципы этой системы и блестяще реализовал их в своей многолетней педагогической деятельности, воспитав целую плеяду выдающихся художников. В.А. Серов, В.И. Суриков, В.М. Васнецов, М.А. Врубель, В.Э. Борисов-Мусатов, В.Д. Дервиз, В.В. Матэ, В.Д. Поленов, В.Е. Савинский и др. – его благодарные ученики.

Так И.Э. Грабарь и Д.Н. Кардовский, после обучения у Чистякова уехавшие в Мюнхен в мастерскую Антона Ашбэ (1859-1905 гг.), «сочли правильным прислать именно Чистякову на просмотр свои рисунки с письмом, в котором говорилось, что только теперь, поработав у Ашбэ, они поняли все значение системы Чистякова»[8].

Чистяков «знал и понимал живопись как искусство цвета, в осмыслении ее технических слабостей, ценностей и задач был во многих отношениях глубже, шире и дальновиднее большинства своих современников»[9]. Кроме того, он был непосредственно причастен к монументальной живописи. Двадцать два года (с 1890 по 1912 г.), до восьмидесятилетнего возраста, он занимал должность заведующего «мозаическим отделением» Академии художеств и фактически руководил работами по украшению мозаиками Исаакиевского и Воскресенского соборов в Санкт-Петербурге, храма Христа-Спасителя в Москве, собора в Варшаве и др.

«Он знал все детали мозаичного дела и, как всегда в искусстве, живо интересовался повышением его художественного качества. Благодаря прекрасному знанию техники он сумел и на своем поприще мозаичиста оказаться не только критиком готовых произведений, но учителем и подлинным руководителем в течение всего процесса работы над мозаичной картиной»[10].

Наиболее полные сведения о П.П. Чистякове и его художественно-педагогической деятельности получены соискателем из монографии искусствоведа Изабеллы Владимировны Гинзбург (1900-1975 гг.), изданной в 1940 году [21]. В издании 1953 года художник Э. Белютин

и искусствовед Н. Молева опубликовали письма, записные книжки П.П. Чистякова и воспоминания его учеников [112].

Большой вклад в создание литературы по технике и материалам монументально-декоративной живописи в разные годы внесли преподаватели Российского государственного художественно-промышленного университета имени С.Г. Строганова. Ценным представляется учебное пособие М.Я. Калмыкова «Альфрейно-декоративные работы» (1958 г.) [48]. В нем автором обобщается опыт подготовки мастеров альфрейно-декоративных работ, дается классификация живописных работ по степени их сложности и содержатся ценные сведения о материалах и некоторых живописных приемах декоративных росписей XVIII-XX веков.

В пособии А.А. Комарова профессора кафедры Монументально-декоративной живописи РГХПУ им. С.Г. Строганова «Технология материалов стенописи» (1989 г.) даны характеристики основным техникам и материалам, применяемым как в прошлом, так и в настоящее время [52]. Приведены рецептура составов, способы их приготовления и использования, рассмотрены вопросы модификации и укрепления материалов традиционных техник синтетическими полимерами, а также возможности создания новых материалов стенописи на их основе.

1.3. Современные научно-реставрационные исследования как база для формирования методологии изучения техники и технологии монументальной живописи.

Основатель московского Института истории искусств И.Э. Грабарь в 1944 году писал, что «…научное изучение памятников искусства неразрывно связано с их консервацией и реставрацией…»[11]. Разделяя его убеждение, следует перечислить ученых-технологов и художников-реставраторов – авторов, чьи книги и научные исследования дали богатый материал для включения его в методическую и содержательную часть изучения техники и технологии монументальной живописи. Все они принимали активное участие в формулировании в 70-е и 80-е годы в нашей стране новых научных принципов реставрации и консервации, когда разрабатывались и внедрялись в практику изучения произведений живописи исследовательские методы, основанные на достижениях естественных наук. Помимо своей основной деятельности большинство из них вели и преподавательскую работу в высших учебных заведениях. Это, прежде всего, Ю.И. Гренберг и С.А. Писарева. Без технико-технологических исследований, учебных пособий и монографий этих авторов невозможно представить себе изучение и освоение техники и технологии монументальной живописи на современном научном уровне.

Так Юлий Израилевич Гренберг дописал и издал в 1989 году уникальную по своему значению книгу «Секреты живописи старых мастеров» [100]. Автор книги - художник Леонид

Евгеньевич Фейнберг умер в 1980 году, не успев завершить свой многолетний труд. Один из разделов книги посвящен «путям развития стенной живописи». Совместно со своими сотрудниками Н.А. Киселёвым и И.В. Изопольской Ю.И. Гренберг издал в 1995 году двухтомный «Свод письменных источников по технике древнерусской живописи, книжного дела и художественного ремесла в списках XV-XIX вв.» [26]. В сотрудничестве с С.А. Писаревой он опубликовал ряд технико-технологических исследований памятников средневекового монументального искусства и монографию «От фаюмского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи: две тысячи лет эволюции» (2004 г.) [27, 28, 29, 30]. Сама Светлана Алексеевна Писарева известна помимо прочего своим исследованием совместно с М.М. Наумовой знаменитой стенописи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря начала XVI века (публикации 1989 и 2012 годов) [71].

Отдельно следует упомянуть монографию художника-реставратора высшей категории, кандидата искусствоведения, профессора кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи» РГХПУ им. С.Г. Строганова В.П. Бурого «Реставрация фрагментов стенописей. История методов» (2019 г.), в которой автор, анализируя широкий фактический материал, разрабатывает, как теоретические вопросы методологии в реставрации, так и «корпус требований (критериев), необходимый для создания оптимального реставрационного метода или отдельных методик по реставрации фрагментов стенописей музейного хранения» [8][12]. В книге содержатся технико-технологические характеристики фрагментов настенных росписей разных стран и исторических эпох периода VIII века до н.э. - первой половины XX века. В своем без преувеличения фундаментальном труде, Владимир Прокофьевич рассматривает не только методы и методики как «продукты рациональных познаний и действий», но и «творческую, интуитивную составляющую» профессии, «которая присуща всякой созидательной работе»[13]. В этой связи он цитирует международные документы, определяющие сущность профессии реставратора (консерватора – по европейской терминологии): «Все… формы подготовки консерватора должны способствовать развитию высокой профессиональной *интуиции*»[14].

Книги и научные исследования художников-реставраторов В.П. Бурого, А.П. Грекова, Ю.И. Гренберга, Н.В. Гусева, А.Н. Овчинникова, В.Д. Сарабьянова, С.А. Писаревой, В.В. Филатова, С.В. Филатова, А.И. Яковлевой внесли выдающийся вклад в изучение техники и технологии монументальной живописи. Труды этих специалистов отличает комплексный научный подход в изучении живописных произведений, показ взаимосвязей между исторической, технико-технологической и художественной сторонами изучаемого памятника культурного наследия [76].

Выводы по первой главе.

Содержание главы подтверждает существование историко-художественных свидетельств эволюции техник и технологий монументальной живописи, которые необходимо собрать, описать, анализировать и использовать в рамках единой методологии для формирования научно-методической базы изучения, анализа и освоения техники и технологии стенописи. Это источники по теме с I века до н.э. - по XVIII век н.э. Первая группа источников - трактаты авторов, обладающих практическим опытом работы в области монументальной живописи (Теофил, Ченино Ченнини, Дионисий из Фурны, Джорджо Вазари, и др.). В них изложены полезные для настоящего исследования факты и методические подходы в изучении техники и технологии стенописей, и сообщаются сведения о личном опыте обучения профессии, упоминается, что в разные исторические периоды в обучении мастерству решение технико-технологических и творческих задач рассматривалось как единый процесс создания произведения искусства. Понятие «Искусство» определяется как мастерство, искушенность, то есть опытность в определенной области деятельности, профессионализм высокого уровня. Вторая группа источников – сочинения русских художников XVII века (Иосиф Владимиров, Симон Ушаков), в которых затрагиваются вопросы взаимосвязей художественного творчества, мастерства, эволюции стиля в художественной практике, обучения молодых специалистов в училищах, а также вопросы профессиональной этики. Третья группа – сборники, содержащие технико-технологические сведения справочного характера (Витрувий и др.).

Представлен отечественный исторический и современный научно-методический опыт технико-технологического анализа монументальной живописи, освоения ее изобразительных средств. Отмечено, что принципиальное значение для формирования методологии изучения и освоения техники и технологии монументальной живописи имеет сформулированное профессором Д.И. Кипликом научное понятие «техника живописи» как «особая отрасль знания, предметом изучения которой является рациональное построение живописного произведения с точки зрения его материальной сущности». Оно «дает художнику возможность не только создавать долговечные произведения, но и наилучшим образом использовать его живописные материалы и с художественной точки зрения». В связи с этим указано, что при изучении художником-реставратором техники и технологии монументальных росписей необходимо владеть общехудожественными компетенциями. В качестве методической основы освоения мастерства в рисунке, живописи и композиции «в первом приближении» представлена художественно-педагогическая система профессора Высшего училища при Императорской Академии художеств П.П. Чистякова. Дана характеристика научным трудам и учебным пособиям по рассматриваемой теме (А.В. Виннер, М.Я. Калмыков, А.А. Комаров).

Сделан краткий обзор современных научных работ реставраторов и технологов, которые стали базой для формирования методологии и содержания изучения техники и технологии монументальной живописи (Бурый В.П., Греков А.П., Гренберг Ю.И., Гусев Н.В., Наумова М.М, Овчинников А.Н., Писарева С.А., Сарабьянов В.Д., Филатов В.В., Филатов С.В., Яковлева А.И.). Отмечается, что, научные труды этих специалистов содержат комплексный научный подход в изучении живописных произведений, показывают взаимосвязи между технико-технологической, художественной и духовной сторонами изучаемого памятника. Подчеркнуто, что одной из общепризнанных целей изучения и освоения техники и технологии монументальной живописи является развитие творческой (интуитивной) составляющей профессии реставратора, основанной на глубоком знании и опыте. В частности, на необходимость развития интуиции у художника-реставратора обращает внимание в своей монографии профессор В.П. Бурый, приводя соответствующие цитаты из международных отраслевых документов.

Представленный в главе материал показывает, что имеются все необходимые предпосылки для реализации потребности в создании основ методологии изучения, анализа и освоения современными специалистами техники и технологии монументальной живописи, базирующейся на комплексном методе и обладающей межотраслевым характером. Таким образом, здесь решается первая из поставленных во Введении задач (смотри стр. 8).

Примечания:

1. Цитаты приведены по работе Гейдор Т.И. Эстетическое учение и художественная практика в России в XVII веке. / Т.И. Гейдор // Реферат. Машинописный текст. Смотри также: Иосиф Владимиров. Трактат об искусстве. Отдел рукописей ГИМ, рукопись из собрания графа Уварова № 915, лист 9 об. [15, 20].

2. Там же, листы 61 об. – 62.

3. Овсянников М.Ф. (ответственный редактор) История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. I, Античность, Средние века, Возрождение, М.: Изд. Академии Художеств СССР, 1962, с. 459 [72].

4. Витрувий. Десять книг об архитектуре: Пер. с лат. Ф.А. Петровского. Изд стереотип. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2015, с. 119 [14].

5. Киплик Д.И. Техника живописи, М.: Изд. «В. Шевчук», 2008, с. 5 [50].

6. Эту оценку системе Чистякова дал его ученик блестящий рисовальщик и колорист В.Э. Борисов-Мусатов, учившийся затем в Париже, в ателье известного художника и педагога Кормона.

7. Выражение В.А. Серова из письма к П.П. Чистякову цитируется по: Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания 1832-1919. Подготовка к печати, комментарии Э. Белютин, Н. Молева. – М.: Искусство, 1953, с. 275 [112].

8. Гинзбург И. П.П. Чистяков и его педагогическая система. М. – Л.: Искусство, 1940, с. 96 [21].

9. Там же, с. 175.

10. Там же, с. 91.

11. Игорь Грабарь: К 150-летию со дня рождения / Гос. Третьяковская галерея / Ответственный редактор Карпова Т.Л. – Москва: 2022. – С. 104 [41]. Смотри также: Грабарь И.Э. Научные основы реставрации памятников искусства// Вестник АН СССР, №3. – Москва, 1944. С.103-108 [23].

12. Бурый В.П. Реставрация фрагментов стенописей. История методов. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2019, с. 4 [8].

13. Там же, с. 315.

14. Там же, с. 316.

ГЛАВА ВТОРАЯ

РАЗРАБОТКА МЕТОДОЛОГИИ И СОДЕРЖАНИЯ: ОВЛАДЕНИЕ ЗАКОНАМИ ФОРМЫ, КОЛОРИТА И КОМПОЗИЦИИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ В КОНТЕКСТЕ ИЗУЧЕНИЯ ТЕХНИКИ И ТЕХНОЛОГИИ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

2.1. Разработка методологии и содержания в учебно-методических изданиях и научных публикациях.

Термин ***«Методология»***, то есть «учение о методах», вынесенный в название диссертации, в контексте изучения техники и технологии монументальной живописи нужно понимать, как ***описание системы методов***, помогающих достичь наиболее полного знания и понимания, как предмета изучения, так и в целом того или иного произведения монументальной живописи. В этом смысле методология преследует научную (теоретическую) цель. Практическая сторона методологии заключается в возможности применения сформулированной системы методов и методик для формирования как рациональной, так и творческой (интуитивной) стороны личности реставратора через получение конкретных профессиональных компетенций в области монументальной живописи, с дальнейшим корректным использованием их в его работе.

Методический и содержательный материал собран соискателем в процессе его профессиональной деятельности в одном из ведущих российских центров подготовки специалистов в области реставрации – на кафедре «Реставрация монументально-декоративной живописи» Российского государственного художественно-промышленного университета имени С.Г. Строганова и собственного практического опыта.

Обучение будущих художников-реставраторов монументальной живописи в РГХПУ им. С.Г. Строганова первоначально было организовано профессором Петром Григорьевичем Редечкиным (1919-2004 г.) в рамках одного из отделений кафедры «Монументально-декоративная живопись». С 1983 года подготовка по этой специализации выделена в отдельную кафедру, которую он тогда и возглавил. Тогда же была сформулирована основная задача кафедры – проведение учебных, научно-методических и производственных работ, связанных с подготовкой художников-реставраторов монументально-декоративной живописи.

Изучение и освоение техники и технологии монументальной живописи велось также как при подготовке художников-монументалистов. Курс лекций по этой дисциплине читал профессор кафедры «Монументально-декоративная живопись» Александр Александрович Комаров. Однако методы и содержание занятий постепенно видоизменялись с учетом конечных целей обучения. Начал эту работу преподаватель Вячеслав Павлович Маркин, который

составил программу обучения и создал специальные наглядные материалы – таблицы с уменьшенными живописными изображениями всех заданий программы. Сейчас эти таблицы представляют уже самостоятельную художественно-историческую ценность. Кроме того, он начал собирать методический фонд лучших студенческих работ. Продолжил эту работу художник-реставратор Вячеслав Викторович Помотаев. Программы обучения редактировались в 90-е годы с участием заведующего кафедрой профессора, кандидата искусствоведения, художника-реставратора высшей категории Владимира Прокофьевича Бурого. Автор данной диссертации преподает дисциплину на кафедре с 1996 года. Таким образом, за 40 лет существования кафедры сформировано основное содержание курса, накопился определенный методический опыт. Появилась потребность в его анализе и обобщении.

Содержание, методы и методики изучения и освоения техники и технологии монументальной живописи впервые были собраны автором диссертационного исследования в учебном пособии «Техника монументальной живописи и технология живописных материалов», напечатанном в 2014 году. Пособие допущено учебно-методическим объединением вузов России по образованию в области дизайна, монументального и декоративного искусства для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению (специальности) 070904 монументально-декоративное искусство и по направлению (специальности) 070901 живопись[1].

Учебное пособие составлено на основе рабочей программы, с учетом Федерального государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования (ФГОС ВПО) по направлению подготовки дипломированных специалистов с квалификацией художник-реставратор (монументальная живопись).

В 2015 году вышло второе дополненное издание пособия под названием «Техника и технология монументальной живописи». Это была электронная публикация в рамках гранта Министерства культуры РФ[2].

В 2020 году переиздано исправленное и дополненное пособие 2014 года (АНО ИПЦ педагогической книги «Жизнь и мысль».), кроме того напечатана расширенная ***серия из двух учебников*** [59, 60, 61].

В ***первой из книг серии*** «Техника монументальной живописи и технология живописных материалов (декоративная живопись XVIII – первой половины XX века)» кратко описаны бытовавшие в прошлом приемы подготовки стен под живопись, упомянуты материалы и их роль в создании прочной и долговечной основы декоративных росписей. Кроме того, рассказано о приготовлении живописных материалов, в том числе связующих красок.

В предисловии к учебнику отмечено, что многие материалы штукатурок, укрепляющие составы, антисептики и связующие вещества красок сегодня уже окончательно устарели и заменены в повседневной практике современными, превосходящими их по качеству и

полезным свойствам. Однако общая схема подготовки стен для ведения живописных работ по-прежнему остается неизменной, только функциональные ячейки этой схемы получили новое наполнение. Это важно помнить, чтобы сознательно применять тот или иной доступный в заданных условиях материал.

Особое внимание в учебнике обращено на живописные приемы. В тексте содержится общий их обзор, затем подробно рассказывается о том, как ими овладеть, и о работе с использованием этих приемов над росписями различной сложности. На примерах копирования росписей показана работа с заранее составленными колерами, стадийность, работа прозрачными, полупрозрачными и плотными красочными смесями как по монохромной (гризайлевой) подготовке, так и по цветным подложкам. В завершение представлены примеры декоративных росписей, выполненных студентами в современных интерьерах. Описываются в основном приемы клеевой живописи (приведен лишь один пример масляной живописи по искусственному мрамору и упражнение в технике «фрески»), но во многом эти приемы в клеевой, темперной, фресковой и масляной живописи перекликаются не только между собой, но и с приемами станковой масляной живописи того же времени.

Во ***второй книге*** «Техника монументальной живописи и технология живописных материалов (технико-технологические особенности и приемы средневековой монументальной живописи)» собраны сведения по технике и технологии средневековой монументальной живописи России, Греции и некоторых других стран, входивших некогда в группу государств под названием «Христианский Восток». Сведения извлекались из разных источников. Прежде всего, привлекались тексты опубликованных старинных письменных наставлений и специальной литературы – исследований реставраторов и технологов. Большая часть информации была получена непосредственно в процессе копирования фрагментов росписей и при рассматривании монументальных росписей в интерьерах памятников культуры.

Изложение материала начинается с общего технико-технологического обзора средневековой живописи. После этого идут главы с подробными методическими рекомендациями и описанием учебных заданий. Содержание этих глав рассказывает, как овладеть приемами работы в традиционной фреско-темперной технике при написании орнаментов различной сложности, отдельных фигур и сюжетных композиций. Завершается книга собранием иллюстрированных конспектов публикаций технико-технологических исследований отдельных памятников средневековой монументальной живописи, проведенных лучшими современными реставраторами и технологами.

Текстовые материалы являются частью ***авторского электронного учебно-методического комплекса (УМК)***, куда также входят фонд образцов для копирования и собрание фотографий студенческих работ.

Содержание и методы изучения, анализа и освоения техники и технологии монументальной живописи отражены в ***публикациях автора*** в Вестнике МГХПА им. С.Г. Строганова, рецензируемом ВАК:

1. Описание некоторых приемов золочения (серебрения) в декоративной монументальной живописи. //. Вестник МГХПА №4/2019, часть 1. – С. 219-227 (0,3 п.л.) [62].

2. Роспись концертного зала Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Мерзляковский пер. д. 11 // Вестник МГХПА №1/2020, часть 1. – С 251-257 (0,3 п.л.) [63].

3. Работы на мозаике «Евхаристия апостолов». Опыт применения реставрационных методик и подходов в монументальной живописи // Вестник МГХПА №1/2020, часть 1. - С 258-268 (0,4 п.л.) [64].

4. Некоторые особенности изобразительного языка средневековых монументальных росписей. // Вестник МГХПА №3/2020, часть 1 - С 167-174 (0,3 п.л.) [65].

5. П.П. Чистяков и его система обучения рисунку // Вестник МГХПА №1/2021, часть 1. – С. 234-255 (1 п.л.): ил. [66].

6. П.П. Чистяков и его система обучения живописи // Вестник МГХПА №2/2022, часть 1. – С. 223-235 (0,6 п.л.) [67].

А также:

7. Опыт разработки учебных пособий по технике монументальной живописи и технологии живописных материалов // Диалоги о защите культурных ценностей: материалы I Международной научно-практической конференции, 14 мая 2021 г. – Екатеринбург: УрГАХУ, 2021. – С 194-196 [68].

Примечания:

1. Здесь и в следующем абзаце кодификация и названия специальностей даны на момент выхода пособия, то есть на 2014 год. Объем пособия 24 печ. л.

2. Пособие подготовлено в рамках гранта МК РФ (И42и14и82 Договор № 7 БФ. Во исполнение Государственного контракта № 2550-01-41/06-15 от 05.06.2015 г. заключенного между Некоммерческой организацией Благотворительным фондом Фридриха Липса и Министерством культуры Российской Федерации, в соответствии с перечнем мероприятий, осуществляемых Минкультуры России в 2015 году в централизованном порядке и протоколом открытого конкурса от 21.05.2015 г. № 0173100007715000744/2 (извещение опубликовано на официальном сайте Российской Федерации «www.zakupki.gov.ru» от 29.04.2015 г. № 0173100007715000744). Объем пособия 20 печ. л.

2.2. Изобразительные средства в монументальной живописи и методы их освоения в контексте практического изучения ее техники и технологии.

В настоящем разделе рассматриваются ***методы***, то есть установленные системы способов и приемов для решения общих задач по освоению профессиональных компетенций (формулировка профессора В.П. Бурого [8]).

Среди профессиональных качеств художника-реставратора живописи, необходимых при реставрации и реконструкции стенописей, важное место занимает способность чувствовать форму и цвет, уметь передавать цвето-тональные отношения, как в полихромной живописи, так и в живописи, выполненной в технике «гризайль». Кроме того специалист должен владеть изобразительными языками, методами и приемами, с помощью которых создавалось то или иное художественное произведение, ставшее объектом консервационно-реставрационных мероприятий. Следовательно, методология изучения, анализа и освоения техники и технологии монументальной живописи должна охватывать и традиционные методы освоения «вечных незыблемых законов формы», колорита и композиции в изобразительном искусстве. Чтобы полнее выявить связи всех этих компонентов с предметом диссертационного исследования, следует охарактеризовать цели, методические установки и содержание дисциплин, ответственных, как за общехудожественные компетенции, так и за изучение техники и технологии монументальной живописи, наметить их методические пересечения и общие подходы.

2.2.1. Овладение законами формы. Цель, методические установки и содержание занятий рисунком.

«Известно, что рисунок есть фундамент, на котором зиждется искусство – живопись, скульптура и архитектура»[1]. На занятиях рисунком, во время работы с натуры будущие художники-реставраторы, помимо овладения приемами изображения объемных форм на плоскости, поэтапно овладевают законами создания композиций разной сложности. Начинают с композиций геометрических предметов в натюрмортах и заканчивают многофигурными композициями на заданные темы: по программе дисциплины на пятом году обучения студенты выполняют рабочий картон монументальной росписи на библейский сюжет. Повышенное внимание, которое уделяется «композиционности» рисунков, связности форм в изображениях, не случайно.

Художники-реставраторы монументальной живописи имеют дело с росписями, которые с разной степенью условности, разными изобразительными средствами передают (и организуют) окружающее человека пространство. Можно сказать, что ***основная задача*** студентов на

занятиях рисунком в самом общем виде состоит в том, чтобы ***научиться изображать трехмерное пространство на двухмерной плоскости.***

Пространство можно почувствовать, рассматривая различные формы, расположенные на разном расстоянии от наблюдателя в перспективном сокращении. Глубину пространства можно ощутить сильнее, если воспринимать формы не по отдельности, а взаимосвязанно или в отношении друг к другу. Чем шире мы захватываем в поле зрения окружающие нас формы, тем сильнее мы можем почувствовать пространственную глубину и структурность окружающего нас мира. Итак, мы чувствуем пространство через его ***структуру,*** то есть ***отношения и взаимные связи окружающих нас форм.***

Кроме того, мы с разной степенью остроты видим различия форм между собой, их индивидуальные особенности или ***характер***. Взаимодействуя с окружающим нас миром, мы по опыту знаем ***конструктивные особенности*** тех или иных предметов, форм живой и неживой природы.

Чтобы полноценно изобразить трёхмерное пространство на двухмерной плоскости, нужно нарисовать видимые формы в перспективе, увязав их между собой, передав их характерные и конструктивные особенности. Иными словами, ***изобразить их как они есть и как кажутся нашему глазу.***

Основная задача – изображение пространства – разделяется на ***ряд частных задач***: рисование натюрморта, пейзажа, портрета, отдельной фигуры, композиции двух или нескольких фигур в предметно-пространственном окружении.

Решение этих задач связано с развитием у обучающегося способности правильно смотреть на натуру, цельно воспринимать большую форму, находить пространственные конструктивные связи форм, верно передавать тональные отношения и особенности освещения при работе с натуры, при выполнении копий рисунков старых мастеров, при создании графических эскизов композиций. Для этого необходимо обратиться к традициям русской школы академического рисунка и, в частности, к наследию П.П. Чистякова и его учеников [70].

Система Чистякова получила широкое признание в XX веке, когда по инициативе учеников Павла Петровича стал изучаться его богатый архив. Современная художественная педагогика высоко ценит его заслуги и использует его методику [88].

Принципиальные положения этой системы приводятся ниже.

П.П. Чистяков и его система обучения рисунку.

Организация рабочего места.

Обучение рисованию с натуры Чистяков начинал с правильной организации рабочего места ученика. Он говорил, что надо расположиться на таком расстоянии от изображаемого объекта, чтобы иметь возможность охватывать его общим взглядом. Рисовать надо,

развернувшись всем корпусом к натуре. Планшет с бумагой разместить как можно ближе к оси своего зрения, когда смотришь на натуру, чтобы ***во время работы не крутить головой***, а только перекидывать свой взгляд с натуры на лист и обратно.

Во время работы нужно иметь возможность сохранять в поле зрения весь рисунок. Для этого размещать планшет с рисунком на достаточном расстоянии, особенно если он большого размера. Это правило легко соблюдать, если рисовать, ***держа карандаш в вытянутой руке***. Лист бумаги с рисунком должен быть ***перпендикулярен оси зрения***, когда ученик на него смотрит. Иначе рисунок получится с искажениями.

«Постановка глаза».

«Прежде всего надо научить глядеть на натуру, это почти самое главное и довольно трудное»[2].

Как видно из приведенной цитаты, в рисовании Чистяков большое значение придавал умению ***правильно смотреть на натуру.*** Это принципиально важное понятие необходимо зафиксировать и объяснить.

Умение правильно смотреть обеспечивает рисующему цельное видение натуры, позволяет верно чувствовать и передавать в рисунке пропорции частей и целого, соподчинять и связывать между собой детали большой формы. Благодаря этому умению ученик правильно передает в рисунке перспективное сокращение различных предметов или участков объемной формы.

П.П. Чистяков предлагал до начала работы внимательно разглядеть объект рисования в деталях, предварительно уяснить себе его конструкцию. Затем, во время разметки общей композиции на листе, следовало ***одновременно захватить в поле своего зрения целиком всю натуру***. Больше не разглядывать ее по частям в моменты рисования. Если что-то не ясно, перестать рисовать, рассмотреть неясное место, а начав рисовать, вновь ***охватить всю форму взглядом***. Необходимо выработать в себе «широкий взгляд», то есть приобрести способность расширять поле активного зрительного восприятия во время работы и удерживать в нем всю форму или значительные ее части. Для этого смотреть нужно так, чтобы две воображаемые оси зрения, исходящие из зрачков, были ***параллельны между собой (или даже немного расходились)***, а не сходились в точку на поверхности предмета, как бывает при разглядывании деталей. При этом можно смотреть чуть мимо, немного поверх формы**.**

Умение правильно смотреть на натуру свидетельствует, что у ученика «поставлен глаз» по аналогии с постановкой голоса у вокалиста. У некоторых способность смотреть широко - врожденная, другим ученикам для приобретения такой привычки нужно много и целенаправленно работать с натуры. Умение захватывать взглядом большие участки пространства крайне необходимо при создании картин и монументальных росписей.

Такое профессиональное зрение с расширенной активной зоной восприятия и развитой чувствительностью периферийной зоны встречается у спортсменов, которым во время соревнований приходится контролировать пространство вокруг себя, это – футболисты, хоккеисты, мастера восточных единоборств и другие.

Этот способ работы позволяет также ***видеть и передавать*** в рисунке ***верные тональные отношения***, уметь хорошо, сознательно работать тоном, а не срисовывать механически светлые и темные пятна.

Ученики Чистякова вспоминали, что Павел Петрович часто повторял: «***необходимо правильно видеть,*** следует, прежде всего, научить ученика смотреть на натуру, ***смотреть не в точку, а в предмет***, ***видеть форму, а не часть контура***. Его известные выражения: «гляди в оба», «гляди мимо» говорят об этом.

- Смотри мимо.

- Когда рисуешь глаз, смотри на ухо.

- Рисуя голову, видеть пятку.

- Когда рисуете, надо смотреть не на кончик карандаша, не на часть линии, которую в данный момент рисуете (*а на всю форму*). Всякий, кто не видит форму, и линии верно не нарисует»[3].

Другое необходимое в работе с натуры качество - активность и острота зрительного восприятия. Чистяков говорил ученикам, что надо ощущать лист не плоскостью, а как бы стеклом, сквозь которое видно пространство с предметами или живой натурой. Это ощущение усиливается, если во время рисования ***быстро переносить широкий взгляд*** с натуры на свой рисунок и обратно. Увиденное **«вдруг»** в натуре остается на короткое время в глазах и как бы накладывается на изображенное в рисунке. Сразу становятся видны все неточности, допущенные в работе. Такой активный способ рисования позволяет дольше сохранять свежесть восприятия натуры, глаз дольше не «замыливается». Привычка правильно и энергично смотреть на натуру, развивает находчивость, сообразительность, активность и быстроту восприятия [4].

Чистяков говорил, что «смотрящие на предмет ***вдруг*** - не видят линий, а видят пространство»[3].

«Глаз есть такой орган, который точнее циркуля способен определить расстояние, как скоро он воспитан правильно»[4].

Способы «поверки» рисунка при работе с натуры.

Понятие «Картинная плоскость» в системе Чистякова.

Рисование с натуры «на глаз» Чистяков считал важным, но не достаточным: «Строгое, полное рисование, - писал художник, - требует, чтобы предмет был нарисован, во-первых, так, как он кажется глазу нашему и, во-вторых, как он существует. Следовательно, в первом случае

нужен даровитый глаз, а во втором – знание предмета и законов, по которым он кажется таким (*знание в области перспективы и других прикладных наук*). (*Предмет)* в пространстве не может быть нарисован верно вполне только посредством одного талантливого глаза. Он требует поверки... основанной на самых точных приёмах. Предмет, нарисованный на глаз и поверенный (картинной) плоскостью, как посредником, будет… нарисован, как он кажется глазу и как он существует в данный момент»[5].

Чистяков объяснял, что ***картинная плоскость***, которую мысленно располагают между художником и натурой, представляет собой как бы переднюю прозрачную стенку пространства, изображение которого художник строит на плоскости листа. Картинная плоскость тождественна этому листу. Ближайшая точка изображаемого пространства или формы, заключенной в ее границах, касается этой плоскости. Все остальные формы, ограниченные картинной плоскостью, размещаются на том или ином расстоянии в глубине, все не параллельные картинной плоскости линии направлены от первого плана в глубину под тем или иным углом, в том или ином ракурсе (в перспективе).

Картинную плоскость нужно мысленно располагать на таком расстоянии от глаза художника, чтобы он мог одновременно охватывать взглядом все ограниченное ею пространство.

Кроме того, картинная плоскость всегда сохраняет неизменное положение относительно глаза рисующего, мыслится всегда перпендикулярной оси зрения художника.

На картинной плоскости нужно мысленно провести вертикальную и горизонтальную линии. Чистяков говорил, что эти линии, могут быть применены в рисовании неподвижных предметов с натуры как регуляторы. Соотнося все линии натуры с ними, можно легко увидеть отклонения направлений различных форм и плоскостей относительно картинной плоскости[6]. **«Всякое рисование с неподвижной, или мертвой, натуры основано на горизонтальной и вертикальной линиях.** Хорошо рисующий непременно должен верно чувствовать в пространстве эти два направления. Почему он (*и)* берёт (*их*) теми точками опоры, которые поверяют всё.

(*Мысленная*) сеть, устроенная из вертикалей и горизонталей, есть… вернейшее средство давать каждой форме соответствующее место на картинной плоскости. Потому что эти два положения, как неизменяющиеся, дают самое верное положение другим… формам, смотря по отдалению и по положению точки зрения к (*этим*) формам»[7].

Поверочные линии не обеспечивают сами по себе верности в рисунке, а только помогают увидеть ошибку, развивают пространственное мышление и глазомер.

В качестве вспомогательного инструмента для проверки рисунка можно использовать отвес – нить с грузом на конце. Его применяют, наблюдая отклонения от вертикали

направлений конструктивных рёбер предметов, и сравнивая их со своим рисунком. Также можно проверить свою работу, держа горизонтально карандаш на фоне видимого изображения, затем разместить его, сохраняя горизонталь, перед рисунком, устраняя несоответствия.

Рисовать – значит соображать.

Чистяков писал: «Рисование-черчение, которое до сих пор преподавалось и преподаётся везде, то есть рисование с натуры на плоскости одними глазами, чувствами, талантом, безо всякого рассуждения, конечно, есть не более как набивка руки, как говорится, и пользы образовательной от него мало. Потому что рисующий не думает, а смотрит, видит и переносит, что и как ему кажется. Здесь в преподавании опущена одна половина искусства, а именно – передать предмет следует не только, как он вам кажется, а как он есть, как существует в натуре. Вот тут человек и не свободен. Тут-то ему и мало одного чувства, таланта, тут требуется и соображение… Требуется, чтобы сперва глядеть, думать и рассуждать»[8].

Для получения практических навыков в использовании приемов поверки рисунка Чистяков предлагал ученику выполнить простое упражнение. Необходимо было нарисовать с натуры один или несколько геометрических предметов, составленных в натюрморт. После наброска общей композиции ученик намечал в нижней части листа ближайшую к нему точку первого плана. Чаще всего это был край (или угол) предметной плоскости. Ученик проводил через нее горизонталь и поверял относительно нее направления линий, обозначающих границы уходящих в глубину оснований предметов. Для этого он сравнивал ***угол отклонения*** той или иной линии от горизонтали в натуре и на рисунке. Затем он продолжал рисовать, поверяя при необходимости горизонталью и вертикалью, рёбра других плоскостей формы предметов. Поверка проводилась не механически. Рисовальщик должен был, проводя линии во время построения формы, мысленно ***рассуждать***: какие формы ближе, а какие дальше; линии проводить от ближних точек формы к дальним, при этом говорить себе: «отсюда – сюда». Чистяков говорил: «Никогда не рисуйте молча, а всегда задавайте себе задачу. Велико ли слово: «отсюда – сюда», а как оно держит художника, не позволяет ему рисовать от себя, наобум…»[9]. И еще: «***Нужно рисовать всегда с земных линий*** (*с основания предмета, стоящего на плоскости*) ***и идти от ближайших точек...*** Везде наблюдать порядок (*при этом*) ***всё брать на глаз (и) на сравнение***»[10].

Для дальнейшей проверки правильности пропорций, ракурсов и взаимного расположения предметов в рисунке, а также ***связи частей изображения в единую композиционную структуру*** Чистяков предлагал, глядя на натуру, мысленно продлевать прямые линии конструктивных рёбер формы и смотреть, где и с какими линиями, плоскостями или деталями они пересекаются. Затем легкими касаниями прочерчивать такие же линии в рисунке. Быстро перекидывая взгляд с рисунка на натуру и обратно, постепенно уточнять их направления,

приводя свой рисунок в соответствие с видимой картиной. Снова, глядя на натуру, искать линии и плоскости, параллельные между собой, и передавать это в рисунке, сравнивать пары взаимно сходящихся или расходящихся в натуре плоскостей с соответствующими местами в рисунке. На завершающем этапе работы во время детальной проработки формы вспомогательные прямые линии постепенно встраивались в общую структуру рисунка, заслонялись другими линиями и штрихом.

«Рисуя, развивай чувство формы, проверяй на рисунке, насколько ты её понял и осознал, для этого необходимо смотреть больше на натуру и поменьше на свой рисунок. Всё время сравнивай натуру с рисунком и старайся добиться портретного с ней сходства»[11]. ***«Не заботьтесь о красоте рисунка, смотрите беспрестанно на натуру, а не в карандаш***. Линия, пусть какая выйдет, и выйдет непременно красивая и лёгкая, если срисовать её с натуры»[9].

Система «поверочного рисования».

Свою систему в целом Чистяков назвал «системой поверочного рисования»[6]. О системе «поверочного рисования» с использованием картинной плоскости говорил еще Леонардо да Винчи. Есть сведения, что ее применял в своей практике великолепный рисовальщик Василий Кузьмич Шебуев (1777-1855), который воспитал таких русских художников, как А.А. Иванов, К.П. Брюллов, Ф.А. Бруни, П.В. Басин и многих других.

Чистяков, наконец, ясно сформулировал этот метод рисования с натуры и внедрил его в широкую образовательную и художественную практику.

В воспоминаниях учеников Чистякова и его записных книжках, говорится о двух неразрывных сторонах такого рисования. Это рисование «на глаз», внимательно глядя на натуру «широким взглядом», и поверка нарисованного с применением воображаемой картинной плоскости, вспомогательных прямых линий и других способов, о которых будет сказано ниже, в разделе о рисовании живой натуры.

Чистяков говорил, что на занятиях сперва следует давать волю и последить за тем, чтобы ученик смотрел правильно. Затем следует несколько научить поверять себя правилами. А потом учить, только как исполнять, то есть следить за соблюдением последовательности в работе [12].

Говоря, что в технике искусства чувствуется необыкновенная точность, «всё в момент и в моменте», он предостерегал учеников: «Не туда взглянул сначала и пошло всё не то… Первая не проверенная ошибка отпечаталась в мозгу и дала тон фальшивый, сразу кажется всё верно, в итоге неверно, ***в начале ошибку не исправил и кончил ошибкой***»[13].

Рисование неподвижных предметов.

Всю работу с натуры Чистяков разделил на два вида: рисование неподвижных предметов и рисование живой натуры. Такое разделение обусловлено необходимостью применения различных приемов поверки в том и другом случае.

Чистяков предлагал начинать рисование неподвижных предметов с общих касательных линий, отсекающих формы от пространства; сначала наиболее общие и крупные плоскости, потом постепенно мельча их, - по его выражению, - до точки.

Рисование гипсовой головы.

И.Е. Репин описал в своих воспоминаниях впечатление от учебного рисунка гипсовой головы, который он увидел в мастерской П.П. Чистякова на стадии линейного построения формы. Система построения изображения, как писал Репин, заключалась в перспективе плоскостей. Встречаясь на поверхности головы, границы этих плоскостей, образовывали сеть линий, что и составляло основу рисунка. Особенно интересной получалась система встреч этих плоскостей в перспективе; «дробясь и разбиваясь в разные детали,., эти плоскости совершенно правильно определяли величину этих деталей до меньших плоскостей, и голова получала верный каркас во всех возвышенностях и углублениях... Она получалась стройная, рельефная. При этом торжествовало правило, что рельеф зависит не от тушёвки, во что так верят все начинающие, а от линий этих правильно построенных оснований. Перспектива всякой детали от верного основания необыкновенно математически держит весь ансамбль головы. И даже странно видеть, как голые линии неумолимо лезут вперёд, если они поставлены на месте»[14].

Ученики вспоминали, как Павел Петрович объяснял последовательность рисования гипсовой головы: «Голову начинать так. Первое (*наметить*) положение массы головы и шеи относительно вертикали. Потом сейчас (*же*) положение глаз относительно горизонтали и сейчас же овал лица и шеи. ***Рисовать не линией, а формой, то есть чертить линию а видеть массу, заключающуюся между двумя, тремя и т.д. линиями***. Нарисованное поверять вдруг на всю массу (*то есть быстро перекидывать широкий взгляд с натуры на рисунок и обратно, охватывая им всю голову*). Когда положение общей массы верно относительно горизонтали и вертикали, тогда приступают к разбивке на более мелкие части, потом вырисовывают, как обыкновенно, на глаз. Голова окончена – следует поверить (*проверить*).

Светотень наводить начинают с рисунка пятен или (*границ*) теней (*и*) светов. Берут самую сильную (*темную*) тень и от нее все тени смотрят (*сравнивают силу тона и связность направлений*) и ведут в (*тональной*) гармонии… отделывать как можно внимательнее (разумею не чистоту, а связь формы). Точно так и света, потом полутоны копируют до точности – и готово»[15].

Еще ***об увязывании между собой деталей большой формы*** применительно к рисованию гипсовой головы: «…для головы необходимо точно установить пропорции и взять за исходное положение нос, как выступающую часть лица, и к нему строить все остальное. По носу находится положение глаз, ушей, плоскости лба и щёк. ***Первоначальная схема строится только прямыми линиями, как вспомогательными***. Где, куда, откуда – вот первые три

вопроса, на которые нужно ответить, они держат художника и не позволяют ему рисовать от себя, наобум. ***После того, как найдена связь между частями лица, можно перейти к выявлению его внутренней формы, то есть лепки, следя за отношениями света и тени***, так как они не случайны и связаны с особенностями формы»[16].

В записях учеников Чистякова упоминается интересное упражнение: «Кроме перспективных задач, самое строгое рисование было рисование «от точки». На маске Аполлона, на (*пересечении*) линии бровей (*и переносицы*)… П.П. ставил точку, и от неё строилась вся голова…»[15].

Приведем несколько замечаний Чистякова по работе над рисунком головы: «Не теряй общего, прежде всего, ставь на место, связывая одно с другим, не забывай – отсюда – сюда, направление и форму.

Для начала надо рисовать, как видишь, и более подробно вырабатывать. …рисовать линию через две точки (*то есть, проводя линию, одновременно видеть точки ее начала и конца, вести линию от ближней точки к дальней*) и всё с расчётом… и поверять общей формой… рисуя (*на голове*) линию (*например, границу волос*), нужно смотреть не в карандаш, а в форму (*например, захватывая взглядом всю форму лба с глазницами*).

Не важно эту (*именно*) голову нарисовать, нужно научиться вообще головы рисовать»[15].

О тоне в учебном рисунке.

Чистяков так объяснял значение тона в учебном рисунке: «Рельеф (*в рисунке*) зависит от формы (*верно нарисованной в линиях*), а тушёвка (*тональная проработка*) только дополняет объём-обман (*усиливает иллюзию объёмности*).

Такой взгляд на дело заставляет обращать особенное внимание на (*конструктивный*) рисунок, на форму. ***А в искусстве рисунок – разум, а эффект, светотень – чувство.*** Линия, собственно говоря (*тоже*), играет вспомогательную роль, давая направление: «отсюда-сюда». Рёбра кирпича – это линии; отодвиньте кирпич, взгляните на него быстро, вы увидите кирпич и не увидите линий-рёбер; увидите лишь плоскости, образующие форму в целом»[17].

Чистяков говорил ***о тенях***: «Если тени не рисунок, то это вздор: ***тени могут (и должны) быть (рисунком)***»[17]. Здесь имеется в виду, что тени образуются рельефом, что контуры теней, лежащих на форме, верно перспективно нарисованные, помогают передать рельеф, ракурс плоскостей, на которых они лежат. В этом смысле, они – рисунок, то есть помогают выявить рельеф.

И далее ***о тональной проработке и полутонах***: «Чистота в тушёвке (*аккуратность в тональной проработке без случайных пятен*), если смотреть на нее правильно, совсем не вредит, а напротив – она есть необходимость всякого осмысленного рисования. Если рисующий старается чистить ради чистоты, то он впадает в сухость, в манерность. Если же исполнять всё,

что заключается в модели, всё, начиная рисунок, и если всё это нарисованное пройти и сгармонировать, как кажется глазу, то чистота явится сама и именно та чистота, которая должна быть, а не натянутая (*искусственная*), выдуманная, потому что в натуре нет пятен, а есть формы – плоскости до бесконечности, следовательно, исполнение всех этих плоскостей и требует бесчисленного множества полутонов. ***Каждый полутон есть плоскость уходящая***. ***Если полутоны в гармонии между собой и, следовательно, отвечают рисунку плоскостей, то работа выходит вполне удовлетворительная и пятен быть не может, потому что всё осмысленно, всё законно и потому натурально, чисто***»[17].

Примером подобного построения изображения могут служить учебные рисунки В.А. Серова, М.А. Врубеля и В.Е. Савинского.

Общие принципы рисования неподвижных предметов.

П.П. Чистяков сформулировал в сжатой форме свой метод рисования неподвижных предметов так: «Всякое дело имеет начало, середину и конец. Рисование с неподвижных предметов подлежит этому же закону, который можно выразить так: постановка, пропорции, сходство. Итак, первое: постановка головы или фигуры в пространстве относительно вертикального и горизонтального положения, второе – места или пропорции крупных частей и третье – самые малейшие изгибы, выступы и уклонения форм. При этом (*прорисовка теней*) от (*остального линейного*) рисунка не отделяется, потому что тени или полутени не суть бессмысленные пятна, а формы, следовательно, имеют перспективу, рисунок. (*В работе соблюдать последовательность*), и всё через две точки (*одновременно видеть ближнюю точку первого плана и дальнюю точку в глубине, между которыми расположена форма или её часть, вести линии от ближних точек к дальним, мыслить форму)* плоскостями и так до мелочей. ***Так рисовал Брюллов, Веласкес, Ван Дейк и пр.*** (*Тональная проработка*), есть конец дела.

Подобный приём в рисовании непременным следствием имеет такое заключение: всякое неподвижное тело, будучи срисовываемо относительно горизонтального и вертикального положения в пространстве и через две точки плоскостями, заставляет рисующего ***смотреть в оба глаза, как говорится, энергично и, рисуя, быстро, живо, поверять всё формами, а не смотреть в часть линии, которую в данный момент рисуют, то есть не соединять глаза в одну точку***. Линия и верная сама по себе, но проведённая не в соответствии с другими, служит только ошибкой.

Предлагаемый приём, научая рисовать самым тончайшим образом, не притупляет в ученике способности к колориту, потому что соединяет оба взгляда – и рисовальщика и колориста»[18].

Стремление срисовывать каждую линию в отдельности заставляет обоими глазами смотреть в одну точку, сужает зону активного зрительного восприятия и тем уничтожает

совокупное действие цветов одновременно на оба глаза, притупляет способность видеть цветовые отношения и «заставляет писать мутно и серо. Это исстари замечено во всех школах и у всех рисующих силуэтно (*по контурам*). Известно, что способный к колориту смотрит на предметы иначе, чем любящий рисование, и особенно линий, а не форм»[18].

«При этом нужно заметить, что ***эта система вполне применима только при рисовании предметов неподвижных. С предметов одушевлённых, подвижных, она заключает в себе еще другие правила, основанные на науке*** *(навыке)****, находчивости и сноровке, что достигается практикой***. С живой натуры нельзя рисовать голову от точки, так как голова всё же шевелится, как бы неподвижна ни была модель, и отвес не пригоден. ***Здесь связь предмета самого в себе***»[19].

Рисование живой натуры.

Для рисования живой натуры Чистяков считал важным наличие у ученика основательных знаний по ***пластической анатомии***. На основе этих знаний, а также приобретенных ранее навыков «перспективного рисования», он предлагал использовать в работе, наряду с описанными способами поверки, другие дополнительные приемы.

По воспоминаниям учеников Чистякова и его записям можно описать, например, процесс рисования торса и фигуры с живой модели.

Рисование торса.

Вначале определялась композиция в листе и общее ***движение*** полуфигуры в пространстве. Все это надо было проделать быстро и как можно точнее, так как натурщик мог незаметно немного менять позу.

Далее нужно было ***быстро согласовать основные части***, иначе в процессе рисования одних частей модель могла немного повернуться, и при переходе к другим частям, те уже были бы видны в другом ракурсе, согласование частей не получилось бы.

При этом ученики применяли разные приемы: один мог сначала долго смотреть и затем врисовывать формы или места форм на рисунке, другой – живо, и в то же время легко водил карандашом или углем по бумаге, намечая, соображая одновременно и общее движение и места форм. Главное было при этом не чернить рисунок, потому что черные линии и пятна мешали видеть и исправлять ошибки. По всей полуфигуре находили переломы формы, которые делили ее на плоскости, уходящие в глубину в разных ракурсах или были развернуты на рисующего. Проверяли их взаимное расположение прямыми линиями.

Когда основа или начало рисунка была заложена, следовало снова охватить всю полуфигуру общим взглядом и начать не спеша, не впадая в мелочи, ***увязывать все части*** и уточнять ее ***пропорциональные особенности и характер.*** Самое ценное в рисунке по Чистякову – это связь форм. Это была самая трудная часть работы, она требовала талантливого

и чрезвычайно внимательного рисования с натуры, одушевления, неторопливости, больших знаний анатомии и в то же время сноровки и сверх всего этого чутья, таланта.

Для этого вначале находили ***места основных узловых точек*** конструкции и общие осевые линии: яремную ямку, лобковое сращение, суставы рук, уровни плеч, воображаемую ось, проходящую через большие вертелы тазобедренных суставов, точки костных выходов конструкции таза, взаимное положение лопаток, кости крестца, если рисовали со спины, наклон шеи и положение головы. Прослеживали среднюю линию и изгибы позвоночника и в соответствии с ними положение грудной клетки. Требовалось нигде не фантазировать, не набавлять мускулы или кости. Нужно было, чтобы, находясь в определенном ракурсе, каждая часть являлась пропорциональной всей полуфигуре и в то же время совпадала бы при данном положении с соответствующей симметричной частью. «Нет такого знания анатомии, чтобы на волосок проверять мускулы… тут чутьё природное, созданное и изощрённое постоянной практикой, только выручает, тут меры нет, и не может быть.»[20]. В этих случаях чутье ученика подсказывало, намекало на ошибку, указывая место, где исправить.

Увязывая части торса, соблюдали определенный порядок. Сначала прослеживали положение ***средней линии*** в заданном ракурсе, проходящей от яремной ямки до лобка. Затем, глядя одновременно на лобок и плечи, устанавливали относительно средней линии узловые точки плеч, проверяя тем самым ***общий поворот*** торса.

Далее, определяя нижнюю границу грудной клетки и увязывая ее с общей формой торса, старались видеть ***одновременно взаимное расположение нижних точек левой и правой половины грудной клетки, узловых точек плечевых суставов, яремной ямки и лобка как единую пространственную фигуру и тут же все точно фиксировали на рисунке.***

Увязывая голову с торсом, рисовали от яремной ямки, прикрепляя сначала шею, а к шее голову, тогда она была на месте. Яремная ямка как одна из ***неподвижных точек*** фигуры являлась в данном случае центром построения, использовалась для увязывания плеч, головы и груди.

Продолжали увязывать детали торса (грудные мышцы, конструкцию грудной клетки), соотнося их со средней линией и с точками на ней, например, с пупком или нижней точкой грудины. Одновременно рисовали формы слева и соотносили их с парными им формами справа, замечая, как они взаимно расположены в перспективе (пространстве).

При разработке подробностей держали в поле зрения участок больше того места, которое рисовали. Не теряли общего, прежде все ставили на место, связывая одно с другим, не забывая, когда рисовали, мысленно говорить: «отсюда – сюда» искать направление и место формы, рисовать от ближних точек к дальним. Иными словами, начинали как можно шире и потом через сравнение форм доходили до подробностей. Разрабатывая мелочи, видели общее.

Рисовали руки. Определять их длину следовало от верно нарисованных плеч, как от точек опоры, соблюдая пропорции в отношении к торсу. Рука вместе с плечом могла немного менять свое положение относительно других частей торса (быть выше или ниже), поэтому при рисовании не стоило привязывать ее формы к тем или иным точкам касания с торсом. В противном случае могла быть нарушена ее длина. Нужно было передавать расположение костей и конструкцию суставов.

Разрабатывая форму, необходимо было также ***верно определять границы теней***. Тени лежат на форме и подчиняются ей, поэтому верное (перспективное) нахождение светотеневых границ лепит рельеф. ***Работая тоном***, начинали с контрастных тонов (свет – тень) и постепенно переходили к тонким тональным градациям. Не забывали, что каждый тон лежит на своей плоскости, то есть имеет границы, обусловленные формой, состоящей из множества плоскостей, по-разному развернутых, во-первых, к свету (отсюда разные тона) и, во-вторых, к глазу рисующего (то есть в перспективе). Тона связывали с фоном. Если была падающая тень от торса на фоне, ее могли включить в общую композицию и в общее тональное решение.

Рисование фигуры

(Постановка или движение фигуры, связь и пропорции. Перспектива линий и характер фигуры).

Начало работы.

Первый этап – это ***постановка фигуры на плоскости.*** Намечая фигуру на листе, особенно строго, в правильном ракурсе, перспективно изображали стопы, а точнее «следки» на подиуме, определяли взаимное расположение яремной ямки и стоп у стоящей фигуры. Каким бы набросочным ни был рисунок стоящей фигуры, человек, изображенный на нем, должен был прочно стоять на плоскости подиума.

Одновременно с постановкой ***определялось общее движение фигуры*** в пространстве. Для того чтобы уловить движение фигуры, перед началом работы следовало вглядеться и понять общие направления этого движения, «разучить» их заранее. Затем начинать рисовать, не думая ни о характере, ни о красоте форм, только искать направления и места форм в пространстве; остальное после.

В построении исходили из больших величин, то есть торса и ног, далее находили малые величины головы с шеей до яремной ямки, от нее устанавливали расстояния до сосков, определяли место пупка, коленной чашки.

Отвесная линия от яремной ямки к лобку давала положение торса, от лобка также прямой линией, идущей к лодыжке опорной ноги (или лодыжкам обеих ног), устанавливали положение ног.

Чистяков говорил, что в рисунке дорога связь форм. Увязывая формы, нужно ориентироваться на точки неподвижные или серединные [21].

Для построения фигуры в первую очередь нужно было найти места, постоянно не изменяющие своих пропорций и положений, какими являются яремная ямка, лобковое сращение, величина костей. Здесь необходимо было вспомнить все приемы и последовательность работы над рисунком торса. От яремной ямки легко определяли направление, величину ключиц, величину шеи и плеч. Средняя линия, ее найденная длина указывала ширину левой и правой сторон торса.

В рисовании ног тоже учитывали основные точки: прежде всего стопы (следки касаний с плоскостью подиума и характер подъема стопы), лодыжки, коленные суставы, взаимное расположение тазобедренных суставов, и направления костей скелета. Расположение и ракурсы мышц подчинялись этой конструкции.

Для этой первой стадии рисунка требовалось очень небольшое количество линий, только чтобы они были на месте, не допускалось случайных не помогающих в работе линий, а наоборот – вносящих путаницу и «пачкотню» бумаги, которую надо было «хранить как глаз». Хорошо выполненный первый этап работы сохранял время, энергию, которая направлялась на завершение работы, а не на переделки. Прежде чем перейти к деталям, нужно было проверить, всё ли на месте.

Середина работы.

Передавая форму, сначала надо было понять ее и выявлять по теням, подчеркивая ее характерность, а потом переходить к полутонам, не рисовать отдельно тень, полутон, а так, как они лежат по форме. Необходимо было научиться смотреть на форму широко, а выполнять ее по частям, тончайшими переходами от света к тени. Работать над деталью долго не следовало, так как пропадала острота восприятия, лучше было перейти к другой, рядом находящейся части. Снова вернувшись к проделанной вначале работе, можно было легко увидеть недоделки. И так в процессе всей работы, переходя с одного места на другое, держали в поле зрения всю фигуру, не стремясь сразу к общему, а вникая в детали, не боясь первоначальной пестроты, обобщить ее - было не так трудно, было бы что обобщать. Стремление передать форму, ее объем делало линию, штрих живым и выразительным.

Окончание работы.

Рисунок делали тонально выдержанным, брали верные отношения от самого темного до самого светлого, связав их с фоном.

Следили за правилами и последовательностью в работе, в итоге появлялось знание, как начать, как продолжить и как кончить, работа выглядела интересной в любой момент, что вызывало у учеников веру в себя и эмоциональный подъем.

Рисунок как искусство.

Приведем несколько цитат из записей П.П. Чистякова. Словесная форма этих высказываний может показаться уже несколько архаичной, но смысл не устарел и сегодня.

«Мы заключены в форму и потому нам и сродно понимать всё в форме – не иначе, и пространство мы чувствуем каким-то куполом; знаем, что оно бесконечно, но представить не можем. (*Передаём пространство посредством форм, структур.)*

Три необходимости рисунка. 1-е движение линий и есть жизнь рисунка, второе – перспектива и внушает чувство мощи, но не той, которую внушают тяжеловатые формы, и третье, последнее, это сходство или жизненность, теплота, прелесть рисунка. Все три, соединяясь вместе, составляют идеал, полноту рисунка»[22].

«Высочайшая сторона искусства заключается в рисунке. ***Но нельзя только строго рисовать, доводить до крайности. Нужно уметь остановиться вовремя***, (а *то можно*) легко перешагнуть предел и попасть на дорогу фотографиста или засушить, если не умеешь схватить общее. ***Лучше не досказать, чем пересказать***. Неприятно когда портрет лезет из рамы, лучше, когда он как бы уходит в глубину. Искусство не должно пугать»[23].

* * *

В соответствии с описанными выше методическими установками и основной целью дисциплины «Рисунок» при подготовке реставраторов выстроено тематическое содержание занятий. Они рассчитаны на десять семестров.

Занятия в ***первом семестре*** выстроены таким образом, чтобы вначале определить индивидуальный уровень рисовальной подготовки каждого обучающегося (короткий рисунок гипсовой головы). В зависимости от этого, познакомить или напомнить студентам основные условия, принципы и методы работы с натуры (натюрморт из геометрических предметов). Затем начать работу над рисунками по основной теме семестра «Рисунок головы человека». Студенты выполняют рисунки с черепа, гипсовых слепков экорше головы, античных и ренессансных скульптурных образцов и с живой модели. В качестве домашних заданий выполняется копия рисунка головы с классического образца русской или мировой академической школы и короткие натурные зарисовки по теме семестра. ***Второй семестр*** посвящен рисованию головы человека с плечевым поясом. Вначале выполняют рисунки со скелета (череп с плечевым поясом), затем с экорше и живой модели. Домашнее задание - копия рисунка с классического образца: голова человека с плечевым поясом. Тема ***третьего семестра*** «Рисунок верхних и нижних конечностей и торса человека». Делаются снова рисунки экорше, гипсовых слепков и живой модели. Домашнее задание - копия рисунка с классического образца: торс человека и короткие зарисовки с натуры. ***Четвертый семестр*** посвящен рисованию стоящей фигуры человека в положении «контрапост». Дома выполняется

соответствующая копия с рисунка старых мастеров, зарисовки и наброски с натуры. Тема ***пятого и шестого семестров*** «Рисунок человека в движении», а в ***седьмом семестре*** рисуют фигуру человека в ракурсе выше и ниже линии горизонта. Выполняют домашние задания по теме: копии и зарисовки с натуры. ***Восьмой семестр*** посвящен дальнейшему совершенствованию в рисовании фигуры человека в пространстве. Выполняют, в том числе, двойные постановки с пространственным композиционным решением. ***Девятый и десятый семестры*** посвящены рисованию рабочих картонов композиций монументальных росписей с параллельным освоением изображения человеческой фигуры под покрывающими ее драпировками и выполнением копий с академических рисунков двойных постановок.

Таким образом, ***тематическое и методическое наполнение*** занятий соответствует общим программным целям обучения, является традиционным для высшего художественного образования и в то же время обладает определенной спецификой, необходимой при подготовке художников-реставраторов монументальной живописи. Это - особое внимание к композиции изображений, структурности изображаемого пространства, то есть связи форм между собой (будь то плоскостная композиция или пространственная), на завершающей стадии изучение соотношения монументального изображения с архитектурой, постоянное и внимательное изучение образцов классического искусства.

2.2.2. Приобретение мастерства в создании колорита. Цель, методические установки и содержание занятий живописью.

Не меньшее значение, наряду с освоением рисовального мастерства, для будущих художников–реставраторов имеют занятия по дисциплине «Живопись». Тематически они тесно связаны с занятиями рисунком. Как и там вся деятельность разделена на два вида: работа с натуры (задания различной длительности и сложности) и копирование произведений искусства из музейных коллекций.

Цель этих занятий – развить у будущих специалистов чувство цвета, цветовых отношений, помочь им на практике овладеть традиционной методикой работы с натуры, освоить приемы построения живописной композиции, создания колорита. На этой основе уметь работать по представлению над сюжетной картиной или монументально-декоративной росписью, создавать живописные произведения высокого художественного уровня. Для этого при работе с натуры и в копировании уделять особое внимание классическим традициям, изучению особенностей живописных техник с применением красок на основе разных связующих, освоению изобразительного языка в живописи различных эпох и школ. Научиться разбираться в стилистических особенностях произведений искусства, чувствовать и понимать художественный замысел их авторов. Уметь пользоваться полученными знаниями и умениями

при изучении произведений монументальной живописи, в реставрации и реконструкции памятников культуры.

Здесь следует снова обратиться к методическому наследию профессора П.П. Чистякова. Необходимые для этого материалы содержатся в упомянутой ранее монографии И.В. Гинзбург «П.П. Чистяков и его педагогическая система», в разделах «Живопись» и «Сочинение» [21]. Автор диссертационного исследования переработал текст этих разделов: что-то сократил, а что-то дополнил в соответствии со своим опытом занятий по системе Чистякова, который он приобрел в мастерской художника-педагога Михаила Николаевича Гребенкова. Получившийся в результате краткий очерк системы П.П. Чистякова в части, касающейся живописи и композиции приводится далее.

П.П. Чистяков и его система обучения живописи[24].

О цвете в живописи.

И.В. Гинзбург утверждала, что для Чистякова цвет предмета был такой же «сутью» предмета, какой была его формовая структура. В цвете для него были те же два аспекта, что и в форме: «предмет, как он существует» и «предмет, как он кажется глазу». И здесь, как и в рисунке, надо было умело их сочетать.

Павел Петрович придерживался мнения, основанного на ренессансной практике, о том, что в природе почти не бывает так называемых «чистых» цветов, цвет каждого предмета в пространстве «никогда не воспринимается как простой» (утверждение Леонардо да Винчи)[25], но в основе всего цветового многообразия лежит три цвета. «Существуют в основе три цвета, - писал Чистяков, - желтый, красный и синий, зеленого отдельно нет». (Здесь надо отметить, что в монументально-декоративных росписях есть живописные приемы, когда по монохромной подготовке с помощью лессировок создают изображения, богатые всевозможными цветовыми оттенками, используя только три названных цвета в чистом виде или смешивая их между собой.)

Он считал необходимым улавливать при работе с натуры цвет света и цвет тени, то есть основной оттенок того и другого, принципиально влияющий на подбор красок во время работы над освещенными и затененными частями натуры. Эти светотеневые отношения в живописи он связывал с теорией дополнительных цветов, хотя эта связь не была прямолинейной.

В теории он трактовал понятие о «холодных» и «теплых» тонах в живописи, вкладывая в эти термины эмоционально-смысловое звучание, ведь чувство цвета связано у человека с эмоциональным восприятием мира: «… в искусстве серый тон бывает теплее оранжевого. Не колорист и закат летний напишет, и будет холодно, серебряно-белый полдень летний бывает теплее зимнего оранжевого заката». И далее: «В искусстве всё, что прочувствовано, доведено до окончательности (*то есть наиболее полно выражено в идее, моменте, форме и цвете*), всё

можно называть: «тепло», «душевно»; все недоконченные (*недопонятые, невыразительные*) тона в искусстве мертвы, холодны. (*Поэтому о колорите картин*) вернее выразиться так: эта картина (*не в «теплом» или «холодном» тоне, а*) в сероватом тоне, эта в рыжеватом.., эта в лиловатом и т.д.»[26].

На практике Чистяков учил сначала разбираться в контрасте зеленоватых и розоватых оттенков и развивал в учениках чувство цвета вообще. «Мудрость для живописца состоит в том, чтобы уметь отличать цвета зеленоватые от розоватых: особенно это трудно в тонких переливах тонов». «Зелёный оттенок отвечает холодному, неподвижному, смертному; красное отвечает тёплому, теплящемуся, живому. Как зелёное представляет что-то суживающееся, так красное – расширяющееся». Чтобы научиться отличать цвета зеленоватые от красноватых: «Нужно смотреть (*например*) на сероватый… цвет и наблюдать – тупо(*е*), холодно(*е*) (*или*) тёплое, живое впечатление цвет этот производит на взгляд наш. Если тупое, - то зеленоватый, если весёлое, - то красноватый». Чтобы проверить правильность впечатления, «нужно поста(*вить*) рядом красный яркий или зелёный яркий»[27].

Упражнения на развитие чувства цвета.

Вначале обучения живописи Чистяков советовал разделять изучение формы и цвета: «Достигайте всегда одной цели: цвет – так цвет, рисунок – так рисунок». «Есть (*у некоторых учеников*) сильные способности смело и просто, уверенно рисовать; но эти люди цветá.., краски видят не сразу, робко и часто неверно. В этом случае надо, взглянув, сразу не решать – какой цвет, а взглянуть хорошенько ещё, да посравнить и потом уже определять… Вся мудрость, увидев цвет, определить, из каких он красок состоит». Верно взять цвет при работе с натуры значит «угадать краски, из которых состоит данный цвет». Всякая неопределенность в живописи – «мазня и тем и этим.., не определив цвета» - неприятна[25].

Научить чувствовать цвет труднее, чем научить рассуждать. Для этого требовалось выработать в ученике умение просто, непосредственно, «наивно» смотреть на натуру и одновременно составлять цвет, искать его на палитре. «Рисовальщик имеет материал в руке, карандаш, не думая о нём, достигает цели. Колорист должен сперва найти материал, то есть составить краски»[27].

Ряд натурных упражнений, например, этюд освещенного солнцем зеленого куста, на который наброшены желтая и красная ленты, были направлены как раз на ***развитие чувства цвета***. В упомянутом упражнении контрастные цвета усиливают друг друга, от ученика требовалась исключительная точность в определении каждого из них. При этом контрасты цветов понимались не только, как контрасты между желтым, красным и зеленым, но и как цветовые контрасты света и тени. Нужно было найти общий объединяющий оттенок всех освещенных участков и общий оттенок теней. Это определяло выбор красок для смесей,

которыми писали освещенные места, и других - для затененных участков листвы, а также желтой и красной лент. Например, зеленоватый «холодный» свет требовал для освещенного участка желтой ленты использовать в качестве основной стронциановую желтую, а для розоватой «теплой» тени на этой же ленте подходила желтая охра или кадмий желтый средний. Для освещенных участков листвы требовалась, к примеру, изумрудная, а для затененных мест - ультрамарин с золотистой охрой и т.д. Часто во время поиска нужных красок для написания света и тени сравнивали «тепло-холодность» или точнее близость к ярко-красному или зеленому родственных по цвету красок. Выбирали между красными, например, - кадмием красным и английской красной, зелеными - изумрудной и окисью хрома, синими - берлинской лазурью и ультрамарином, между охрами - желтой и золотистой и т.д. Таким образом, найдя основные краски, другие добавляли к ним в качестве примеси для получения оттенков.

Другое упражнение состояло в копировании цветных смесей-пятен и требовало от ученика уметь подобрать краски для получения сложных оттенков цвета. Чистяков составлял на палитре или холсте несколько различных оттенков серого цвета и предлагал скопировать цвет в точности рядом с пятном-оригиналом. (Надо сказать, что и при жизни Чистякова, и сейчас реставраторам и студентам, работающим в технике «гризайль», приходится каждый раз заниматься этим «упражнением», чтобы подобрать необходимые краски при составлении колеров для очередной росписи.)

Приемы работы с натуры для развития чувства цвета и способности верно передавать цветовые отношения.

П.П. Чистяков не любил академических цветовых рецептов и высмеивал обязательные «синие дали» - задний план академических пейзажей. Сохранились его советы ученикам, у которых он обнаруживал искаженное ранее заученными красочными рецептами восприятие цвета: «Не видите цвет – глядите глупо, пачкайте, не заботясь о строгости рисунка. Пусть испортится, после поправите» или «…бросая краски шибко и забывая о рисунке, вы цвет найдёте… Не рассужденьем и умом искать цвета, а красками, которые на палитре, одним словом, ***не писать, а «списывать***». Во время работы он советовал вглядываться в натуру: «Если хочешь скопировать верно колера, то смотри более на натуру и как можно менее занимайся палитрою; выбирай, составляй колера просто, что… покажется нужным, то и мешай и бросай на холст». И еще подробнее: «Разложите на палитре все цвета, какие у вас имеются, и, глядя на натуру, начинайте соображать, даже пробовать на палитре, соединяя те краски, которые вам подсказывает натура. Дело не простое. Пробуйте и ту и эту краску, соединяйте вместе – и всё в соображении с натурой. Не мудрствуя лукаво… Когда найдёте состав красок, подходящий к натуре, на них и пишите, их будет три или четыре, - но это еще не всё. Первый взгляд на натуру, второй на палитру, третий на натуру, четвёртый на палитру, а когда составите

цвет, по вашему мнению, точный, не кладите на холст, а поверьте ещё раз с натурой и добавьте к основным… ещё (*новую краску*), если он(*а*) (*п*)окажется нужн(*ой*). Это последнее – почти самое важное в живописи. Затем кладите на холст составленный таким образом цвет. Первый и последний взгляд на натуру – это необходимо… (*Не умничайте.*) Как будете брать умом-рассудком, птица улетит, и вы дадите промах». В живописи с натуры Чистяков ценил свободное «певучее» чувство: «Когда… (*пишешь*) с натуры, положив заранее намерение сделать так-то и так, сделать очень хорошо, и начинаешь осторожно, дорожишь каждым мазком кисти, тогда, рассмотрев хорошенько, видишь, что художник… слепо скопировал себя, был эгоистом. Напротив, когда просто видишь вещь и, не отдавая себе отчёта, стараешься схватить, забывая и себя и условленную заранее аккуратность, - тогда, предаваясь весь натуре, делаешься господином над нею, потому… выходит похоже…»[28].

Чтобы облегчить рассмотрение цвета и уменьшить утомляемость глаз, Чистяков советовал рассматривать цвет, который в данный момент пишешь, не изолированно от соседних, а «быстро перебегать глазами с цвета на цвет»[28]. Это позволяло лучше его почувствовать по контрастности с другими цветами. Также утомляемость глаз уменьшалась, и цвета воспринимались ярче, если смотреть, немного наклонив голову набок или опустив глаза немного ниже натуры. Это был уже подход к колориту.

Если в теневой зоне учебной постановки, например, у натурщика в разноцветной одежде с золотым шитьем, какие-то детали сильно рефлексировали, то некоторые ученики в своей работе невольно усиливали этот эффект. В результате терялась общая живописная цельность. Чистяков предлагал в этом случае написать тень без рефлексов, затем смотреть на освещенную часть формы и писать при этом рефлексирующие детали в тени, глядя на них вскользь одним глазом. Так можно было увидеть их истинную тональность и передать ее в работе, не нарушая общего колорита. Для «правильности световых цветов», он предлагал ученикам, наоборот, смотреть на тень, а свет видеть вскользь, как бы «отражённым в глазу»[29].

Работа над длительными этюдами.

Для учеников, уже прошедших начальную стадию, задания усложнялись. «Один реализм, основанный на уменье глядеть и мазать, что видишь, (*как в начале обучения*), ведёт к упадку», - утверждал Чистяков. Если предмет рисунка – это форма в пространстве, то предметом живописи является ***цветная форма***, увиденная ***в цветном пространстве***. Отсюда вытекает требование не «мазать пластами или кругами, ничего не выражающими», а каждым мазком «рисовать и лепить». При этом Чистяков не терпел преувеличенного рельефа, который «не тонет в воздухе»[30].

Наблюдая за предметами, окруженными воздухом, который не может не влиять на их очертания, он считал необходимым уметь передавать в живописном изображении почти

незаметную для неопытного глаза, но известную художникам, постоянную вибрацию форм в пространстве, без которого изображение мертво. «Я пишу портрет, отделываю до мелочей, все распределяю, заковываю в форму и так на этом кончаю. – Не живописно, не интересно... Чтобы живое изображение было интересно, надо сперва его исполнить, заковать в форму и потом растрепать (*смягчить переходы полутонов, списать контур*) – и будет верно»[30]. Умение мягко вписывать форму в пространство фона, передавая этим едва заметное ее колебание, можно увидеть в картинах венецианцев, Рембрандта, Веласкеса, Ватто, Шардена и многих других.

У Чистякова учебная этюдная работа начиналась обычно с натюрморта, затем писали голову натурщика и портрет с руками. Здесь требовалось изучение цвета с постоянным вниманием к форме и материалу. «Не нарисовав, писать не следует…». Чистяков советовал выполнять под живопись ***моделированный тоном рисунок***. Для этого надо было, приглядевшись к модели и определив основной характерный для нее оттенок, рисовать «родственной краской», не обязательно темной. Хорошей живописной техникой он считал технику тонкую, разнообразную, живую, но «не густую»[31]. Густая живопись допускалась им только в подмалевке.

Живописный процесс делился на три этапа: «1. Это общее, смотреть широко и быстро. 2. Подробности, смотрите энергично, внимательно, подробно и пишите как можно окончательнее, но не зализывайте, то есть оставляйте местами резко планы (*плоскости*). 3. Оканчивайте с одной точки (*зрения*), начиная тихо, осмотрительно и кончая, как Бог на душу приведёт»[32].

Первый этап давал общее, или «один облик-свет», то есть каким предмет кажется глазу при первом светоцветовом впечатлении. При этом надо было «прокладывать… тихо, не торопясь, мазок сразу и большой, идет более по форме. Колорит широкий», «…написать вообще, обложив сперва все места или все главные пункты…»[33]. Брать четыре, пять кистей и света писать одними, серые тона – другими, зеленые – третьими и т.д.

Вторым этапом работы над этюдом было подробное изучение цвета с тем, чтобы передать его как можно точнее и правдивее. «Если вглядеться в пятно цвета, то для колориста оно будет казаться ярче, нежели сразу», сила цвета «зависит от внимательного рассматривания», помогающего определить все компоненты цвета, придающие ему в совокупности реальную звучность. Чистяков приводил такой пример: «Возьмите и напишите волосы несколько кудрявые и (*в начале работы*) посмотрите на них быстро и потом рассматривайте тихо. Особенно рыжеватые. Вы увидите, что блики, то есть света, при быстром взгляде покажутся Вам синеватыми. Положите их синими – мертво. Рассматривайте свет этот подробно и долго, внимательно вглядываясь, - Вы увидите, что полутоны света этого синеватые, а самый свет желтоватый, следовательно, два оттенка; от (*того*), что Вы смотрели быстро и не увидели этих подробностей, у Вас не вышло и игры цветов натуральной»[33].

Чистяков называл подобную работу «этюдом с рассматриванием», но главным в этюде считал все же «поверку» его быстрым взглядом на натуру, чтобы никогда не терять из виду общее. «Делая этюды с натуры, останавливайтесь и смотрите вдруг на всю натуру и на Вашу работу; разницу наблюдайте и доводите до полнейшего сходства не одной силой, а гармонией. Не поверенная работа всегда не вполне точна». «Никогда нельзя окончить что-либо не увидев всего куска или не сравнив всего его с натурой сознательно». Этап внимательного вглядывания в подробности цвета он считал важными именно для учащихся. «В середине процесса живописи» не следует смотреть (*переносить взгляд с натуры на холст и обратно*) чересчур быстро, а следует вглядываться «капитальным образом» в предметы, понятно, «часто поверяя пятно в общем»[34].

И вначале и в середине живописного процесса Чистяков учил, не отдергивая кисти от холста, класть цвет и форму «мощно, от точки до точки», повторяя в живописи свой прием рисования, и «каждым мазком стараться рисовать мускулы или форму». В отличие от первого этапа, здесь требовалось делать «мазок меньше, короче и уже более» руководствоваться «указаниями натуры, делая мелочи. (*Однако, тоже*) смотреть общее пятно… Краски должны выходить сами. При этом глаз видит, смотрит, рука повинуется, и везде по форме, по рисунку. Никогда не писать вторым разом кряду и там, где послабее, поправлять… удара кисти не уменьшать, а уменьшать только мазок»[34].

Окончание работы над этюдом называлось «лессированием», под которым подразумевалось «совершенно слепое копирование натуры», то есть непосредственное подчинение натуре, живому ее ощущению. Надо было, чтобы «натура вела» при окончании этюда. Для этого следовало останавливать взгляд на холсте или натуре не более, чем на две секунды. «В это время художник сидит далеко от холста, голову чуть закинет назад, не шевелит её, и только глаза перебегают с натуры на этюд, с этюда на натуру и т.д.; одним словом, весь этюд и натура часто становятся на одну точку (*то есть почти на одной оси зрения*), и потому могут быть видимы или сравниваемы удобно вообще»[35].

Последний этап работы вновь возвращал живописи свежесть и правдоподобие общего впечатления, которые могли быть нарушены чрезмерным «вглядыванием» в цветовые детали. При этом Чистяков считал, что «лессировать можно всячески», «хоть пальцем», так как здесь важнее всего передать живое ощущение цвета в пространстве, и чем горячее и непосредственнее это получается, тем лучше. «Во время лессировки нужно работать во всю мочь, но начинать тихо, осмотрительно»[35].

Работа над картиной.

Создание картины начиналось с разработки ее композиции. Чистяков высоко ценил композиционное разнообразие, которое определялось замыслом и сюжетом живописного

произведения, и не терпел шаблона, схемы и скуки в композиции. Работу над композицией он называл ***«сочинением»***[36]**.** Она не должна была сводиться к формальной компоновке, включала в себя еще разработку сюжета, действия, определение характера образов, расположение фигур и предметов на холсте – все это в соответствии с идеей картины. При этом нельзя было забывать о разнообразии и гармонии цветовых и тональных отношений, ритма, правильного учета равновесия масс, умелой контрастности движений и поз. Постоянный анализ творчества старых мастеров привел Чистякова к убеждению, что не стоит следовать их композиционным рецептам и схемам, а изучать их ***методы претворения реального мира в произведении искусства***.

Прежде всего, здесь ценилась «способность прирастать к задуманному сюжету, им жить, о нём только и думать, всюду и везде, и постепенно, шаг за шагом, достигать осуществления его законно и на верных данных… (*то*) есть способность создавать, творить, творчество». И еще: «сочинять энергично, но долго, и всегда и везде», не впадая в рутину, беречь первое впечатление от темы или сюжета задуманного произведения[37].

Живописный процесс в работе над картиной также состоял из трех этапов. Это: во-первых, широкая намётка основных цветовых и световых масс (часто это делалось в ограниченной цветовой гамме); во-вторых, детальная разработка цвета; в-третьих, работа над общей тональностью картины, при наибольшем сохранении свежести и непосредственности цветовых и световых ощущений. Художник мог сознательно менять качество цвета и тональные градации в картине в зависимости от того, что он хочет выразить.

Предварительная работа заключалась в выполнении большого числа натурных этюдов, чтобы потом все хорошее перенести в картину, а все дурное оставить в этюдах (по выражению А. А. Иванова)[35]. Однако этюдные находки не могли быть перенесены в картину механически. Картина в соответствии со своим размером, бóльшим, чем размер этюда, имела свою «точку отдаления», с которой ее можно было увидеть в целом. Это требовало от нее хорошей «читаемости» с расстояния[35].

Чистяков объяснял это так: «В картинах, хорошо написанных, полутон, свет и тень разделяются на всю картину…». Фигура, написанная в этюде, имеет свои особенности распределения света, полутонов, теней и рефлексов на каждой своей части. «Эта же фигура в картине пишется шире, то есть в тенях рефлексы более или менее сглаживаются.., полутоны тоже – (*в*) свету… теряются», некоторые места пишутся «одним пятном» без подробной передачи нюансов. Например, «если в этюде… много серых полутонов и переливов, то в картине эти полутона серые и проч(*ие*) стушёвываются общим преобладающим тоном тела. Следовательно, глядеть (*на картину во время работы, чтобы найти меру обобщения написанного*) нужно шире, и именно настолько шире, насколько размер картины более размера этюда». Иначе «выйдет пестрота и неоконченность». Под термином «оконченность» Чистяков

понимал мастерское соответствие приема обобщения цвета поставленной задаче. Однако он учил, что это правило действует не всегда с равной степенью обязательности. Так в картинах и монументальных росписях с так называемым «нейтральным» рассеянным освещением – например, в «Афинской школе» Рафаэля – это правило живописного обобщения цвета «действует менее, и каждая фигура говорит более сама по себе отдельно», а не сливается в общую цветосветовую массу[38].

Кроме того, при работе над подготовительными этюдами необходимо было искать в натуре конкретное и в то же время типичное (в частности, типы и характеры будущих персонажей) и образное в формах и их движениях, а в работе над картиной избегать слепого копирования случайно увиденного. Чистяков высоко ставил ***умение подниматься над натурой*** и способность ее образного постижения, чем только и можно добиться у зрителя ответного эстетического волнения. Художник, «пишущий всё с натуры целиком, поёт по нотам. Пишущий пополам с натуры и разучивший всё – поёт без нот, следовательно, души более, он свободен»[39].

Важной составляющей композиционного единства любого изображения является ***структурная связь форм***, которая достигается в основном средствами рисунка. Важным результатом живописной работы в композиции является создание в картине ***цветовой гармонии***. Отношения предметов между собой: отношения их форм, светотени и цветов острее чувствуются, если посмотреть на всю картину в целом. Представить ее как бы ограниченной рамой от окружающего пространства или спроецированной на воображаемом плоском стекле в рамке видоискателя (по выражению Р.Р. Фалька)[40].

Важным этапом работы над картиной является создание ***тонального единства*** цветовой композиции картины. Необходимо определить, колорит, то есть преобладающий цветовой оттенок картины, чтобы не сделать ее слишком «цветной», то есть пёстрой. «Колорит в композиции есть то, когда смотришь на отдельную фигуру и видишь, что она отвечает другой, то есть когда всё поёт вместе – гармония, красота»[40].

Чувство формовых и цветовых отношений, их гармонии и контрастов, ритмическое расположение форм на картинной плоскости – есть ***чувство общего, единства картины***. Ни одна самая удачная в отдельности «мелочь» не может быть оставлена в картине вне постоянного соотношения с общим впечатлением, без учета общего взаимодействия[41].

Техника живописи.

Задача, поставленная в работе, определяла требования к технике и живописные приемы. Так принципы и техника этюдной живописи отличались от живописи картины. В этюде было «изучение», в картине – «творчество»[32].

Чистяков не был поклонником пастозной живописи, не признавал импрессионистический принцип раздельного мазка, уничтожающего объемность предметов. Не любил он и так называемую «широкую» живопись, где предметы писались плоскими пятнами и выглядели трафаретно. Результатом изучения техники старых мастеров – венецианцев, Рембрандта и Веласкеса было убеждение Чистякова, что цвет в живописи «должен быть и прозрачен и силен, как в натуре»[42].

Для нас личные предпочтения Чистякова-художника в работе теми или иными живописными техниками интересны, но не так существенны, как его призыв **к сознательному выбору определенной техники в зависимости от ее целесообразности при решении конкретных живописных задач**.

* * *

В соответствии с описанными целями и методом освоения живописного мастерства на занятиях ставятся определенные ***задачи***[43]. Так в первых семи заданиях студенты работают с натуры над изображением головы и полуфигуры человека. На этом этапе они учатся верно передавать цветовые и тональные отношения, в которых большое практическое значение имеет закон о дополнительных цветах, определять общий колорит живописной работы, изучают особенности касаний формы и фона, изображения формы в глубоком пространстве или в виде уплощенного силуэта. Работают как масляными красками, так и темперой, полным набором красок или в ограниченной палитре цветов. Последнее будет важно в дальнейшем для решения задач в монументально-декоративной живописи.

Затем следует работа над натюрмортом, в которой допускаются как пространственные, так и плоскостные решения. Это задание стимулирует композиционные поиски и умение видеть живописные качества постановки.

Следующий этап посвящен получению навыков в живописи человеческого тела (торса). Изучаются приемы «лепки» формы. Обращается внимание на взаимодействие формы и фона (темного, светлого, орнаментально-декоративного). На этом этапе в одной из работ ставится задача изображения одетой фигуры с особым вниманием к построению складок, облегающих тело и к завершенности в изображении головы и рук. В конце этого этапа снова работают над натюрмортом, теперь с более сложными формами (гипсовый барельеф торса или капитель). Особое внимание здесь уделяют сложным структурным связям в композиции, цветовым контрастам и гармонии в колорите. Последние два из названных заданий выполняют темперой.

Третий этап посвящен живописи обнаженной фигуры человека. В учебных работах обращают внимание как на касание формы и фона в ситуации бокового освещения и на отношения освещенных и теневых участков фигуры, так и на точную передачу формы тела, цветовые и тональные отношения тела и фона, а также на цельность в колористической

организации холста. Задачи по изображению обнаженного тела сменяются работой над постановкой одетой модели в декоративном окружении. Задание выполняется темперой. Акцент делается на цельное решение в декоративной трактовке фигуры и окружения.

Далее выполняют портретный этюд, в котором ставится задача передать не только портретное сходство, но и характер модели. Затем следует задание написать обнаженную фигуру человека в прямом («лобовом») освещении почти без теней, добиваясь при этом передачи объема с помощью тонких цветовых и тональных переходов. Последним на этом этапе заданием является написание двух пейзажных этюдов. В одном из них требуется передать глубокое пространство и воздушную среду. Второй пейзаж должен быть решен в декоративном ключе, иметь композиционную и цветовую цельность холста.

На завершающем этапе обучения нарастает сложность заданий. Студенты должны продемонстрировать: насколько основательно они освоили профессиональные компетенции живописца. В работе по написанию постановки из двух обнаженных фигур вначале делают подготовительный композиционный этюд. Затем уже на большом формате добиваются пластической и колористической связи фигур. Анатомическую точность в живописи человеческих тел сочетают с верной передачей свето-тоновых отношений, выявляют главное в композиции, не нарушая цельности всего изображения. Работу ведут в академическом ключе.

Следующее задание, изображение одетой фигуры, выполняется темперой и по контрасту с предыдущей работой имеет декоративное, плоскостное решение с использованием приемов монументально-декоративной живописи.

Задание, которым завершают работу с натуры, представляет собой длительную двухфигурную натурную постановку. Работа ведется поэтапно. Вначале выполняются цветные композиционные этюды. Затем делают картон – рисунок в натуральную величину будущей работы, который затем переводится на холст. Композиция может быть усложнена дополнительными предметами. Обращают внимание на композиционную связь фигур и колористическую цельность изображения.

В процессе обучения студенты изучают классические живописные техники, периодически выполняя копии произведений из музейных коллекций.

Содержание дисциплины «Живопись» для будущих художников-реставраторов показывает, что в процессе освоения живописного мастерства поэтапно достигаются все методические цели обучения. Задания направлены на развитие у обучающихся чувства цвета, живописной формы, способностей к созданию колорита в сложной живописной композиции. Будущие художники-реставраторы учатся писать изображения, как с глубоким пространством, так и условные, плоскостно-декоративные композиции. В процессе копирования произведений старых мастеров изучают разработанные живописные техники. Это способствует как

приобретению навыков работы с различными живописными материалами, так и к формированию творческого художественного мышления. Во многих заданиях прослеживаются параллели с работой в области монументально-декоративной живописи.

2.2.3. Задачи, решаемые на занятиях по освоению техники и технологии монументальной живописи.

О целях и методических установках занятий по изучению и освоению техники и технологии монументальной живописи было уже сказано во введении. Здесь, пока в общих чертах, представлены задачи и содержание образовательного модуля [59].

Задания группируются по сложности на три временных отрезка или ступени и чередуются внутри этих периодов так, чтобы освоение технико-технологических и художественных аспектов стенописей разных исторических эпох шло параллельно. Это способствует проведению сравнительного анализа характерных особенностей такой живописи.

Первый этап включает в себя выполнение шести учебных заданий, цель которых ***ознакомить*** студентов с основными видами и техниками монументально-декоративной живописи: клеевой и темперной стенописью, фреской, росписью в технике «гризайль», полихромной декоративной росписью. В объем заданий этого этапа включается выполнение четырех упражнений и двух копий с произведений настенной декоративной живописи прошлых эпох. Первые два задания – плоскостные изображения: набор древнегреческих орнаментов и изображение фигуры человека (фрагменты древнегреческой вазописи или древнеегипетской росписи). Третье задание – копия фрагмента итальянской фрески с изображением человеческой головы. Следующие два задания – изображения рельефов, выполненные в технике «гризайль». Шестое задание – изображение, имитирующее глянцевый металлический рельеф.

Помимо первого знакомства с приемами различных техник при выполнении заданий идет работа над рисунком и композицией. Это перенесение рисунка с образца на рабочий картон «на глаз» и с помощью масштабной сетки, выполнение плоских силуэтных изображений и создание объемных изображений линией и тоном, работа над плоскостными композициями и композициями с неглубоким пространством. В каждой работе этого этапа решаются и определенные несложные колористические задачи.

Между первым и вторым этапами обучения проводится ***учебная практика*** для закрепления пройденного материала.

Второй этап предполагает выполнение двух упражнений по ***углубленному*** освоению приемов техники «гризайль» и навыков передачи объема металлического рельефа на плоскости средствами полихромной декоративной живописи, затем написание двух копий фрагментов средневековой фреско-темперной живописи: орнамента и полуфигуры человека.

На этом этапе усложняются задачи как в области техники и технологии живописи, так в рисунке и композиции. Требуется не только точно и убедительно передавать формы сложных рельефов, но и уметь выявлять и связывать большие формы и мелкие детали, лежащие на этих основных формах. В композиции требуется умение сочетать сложные плоскостные и пространственные структуры, кроме того уметь создавать декоративные цвето-тональные композиции. Усложняются чисто живописные задачи. Необходимо «точно брать цвет», копировать или создавать гармоничные цветовые отношения, используя традиционные живописные приемы того или иного периода развития монументально-декоративной живописи.

Третий этап включает в себя выполнение трех заданий: копии фрагмента средневековой стенописи с изображением фигуры человека или многофигурной сцены, копии фрагмента полихромной декоративной росписи XVIII – первой половины XX века и копии фрагмента храмовой росписи этого же периода, выполненной в технике масляной живописи.

Здесь уже подразумевается уверенное владение техническими и живописными приемами, изобразительным языком монументально-декоративной живописи определенного исторического периода и школы. Решаются задачи организации сложной по структуре и колориту композиции в копии на планшете большого размера. При этом условия копирования приближены к условиям работы на стене.

2.2.4. Овладение законами композиции в монументальной живописи. Цель, методические установки и содержание занятий композицией[44].

Как видно из кратких описаний занятий рисунком, живописью и техникой и технологией монументальной живописи, освоение искусства композиции происходит буквально с первых дней обучения. Собственно дисциплина «Общий курс композиции в монументально-декоративном искусстве» преследует ***цель*** подвести итог в освоении технико-технологической и художественной сторон монументальной живописи. Здесь наглядно проявляется методология подготовки художников-реставраторов: наличие комплексного метода с использованием сквозной темы - «Процесс создания мастером художественного произведения - монументальной росписи». Этот метод позволяет соединить все освоенные компетенции в творческом процессе по созданию монументальной росписи на библейский сюжет в традиционном материале (фреска, темпера или масло).

Работа начинается с подбора графического аналога и выбора материала и техники исполнения будущей композиции. В качестве аналога обычно используют сборники гравюр Гюстава Доре, Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда, реже другие в соответствии с выбранным стилем изображения.

Следующий этап – выполнение предварительных эскизов. Так в эскизе общего композиционного решения разрабатывают линейную структуру изображения, пропорции и масштаб, состав и расположение элементов. На следующих эскизах ищут тональное решение. Затем переходят к цветовому решению, где, помимо чисто живописной разработки, подходят к выбору материала и техники исполнения будущей композиции. Форэскиз отражает в окончательном варианте все решения по формату композиции, компоновке, цветовым и тональным отношениям, характеру моделировки форм, материалу и технике исполнения, но в обобщенном виде без тщательной детализации. Он является основой рабочего эскиза, который выполняется в материале итоговой композиции, в масштабе 1:4 - 1:5. Рабочий эскиз становится уже полным, исчерпывающим источником информации о компоновке, рисунке, цвете, манере, стилистике и технике исполнения работы.

Далее изображение с рабочего эскиза увеличивают до «натуральной величины» на рабочем картоне, который выполняется в «классическом стиле» мягким материалом с тщательной тональной проработкой форм. На этом этапе дорабатывают композицию с учетом масштаба. Линейный рисунок с картона переводится с помощью кальки на подготовленную основу.

На завершающем этапе выполняют живописную часть работы – значительный по размеру фрагмент в натуральном масштабе задуманной композиции в материале. Работы ведут в строгом соответствии с техникой и технологией, характерной для выбранных материалов. Результатом работы является живописное изображение – фрагмент монументальной росписи,- на котором демонстрируется мастерство, приобретенное на занятиях рисунком, живописью, техникой и технологией монументальной живописи.

На просмотре работа сопровождается пояснительной запиской с экспертной справкой о творческом методе художника принятого в качестве художественного ориентира. Записка в сжатой форме описывает его творчество, живописную технику, приемы… Она входит в состав оформленного планшета с эскизными поисками и включает в себя фотоматериалы по творчеству выбранного художника. В пояснительной записке также отражается весь спектр работ по данной дисциплине от описания и атрибутики аналога до описания всех выполненных работ на каждом этапе.

Материалы курса (пояснительная записка, предварительные эскизы, форэскизы, рабочий эскиз, проба-фрагмент, картон) выставляются на заключительном просмотре. Оформление собранного материала в экспозицию является дополнительным обучающим фактором, способствующим получению студентами навыков композиционного мышления. Умение грамотно представить ход своей творческой работы и эстетически привлекательно

скомпоновать и оформить его в экспозиции - важный элемент профессиональной деятельности художника-реставратора.

Таким образом, будущие специалисты проявляют себя и как искусствоведы-исследователи, изучающие иконографический материал по выбранной теме, и как художники-реставраторы, способные выполнить реконструкцию утраченной части росписи в авторской стилистике. Проходят все этапы создания монументальной композиции: от выполнения первых эскизов, до реализации замысла в материале и презентации его перед экзаменационной комиссией.

Выводы по второй главе.

В настоящей главе уточняется понятие «Методология» как описание системы методов, помогающих достичь наиболее полного знания и понимания, как техники и технологии монументальной живописи, так и в целом того или иного произведения этого вида искусства. Подчеркивается ее практическая направленность.

Указывается, что основное содержание и богатый методический опыт, отражающие специфику изучения, анализа и освоения художниками-реставраторами техники и технологии монументальной живописи, зафиксированы автором данного диссертационного исследования в учебных пособиях, учебниках, электронном учебно-методическом комплексе и ряде научных публикаций.

В соответствии с определением техники живописи как особой отрасли знания, рассматривающей в комплексе технико-технологические и художественные аспекты создания живописного произведения, подробно представлены эффективные методы овладения изобразительными средствами в монументальной живописи в контексте изучения ее техники и технологии.

Сообщается о системе «поверочного рисования» профессора П.П. Чистякова, которая воспитывает у обучающихся точность глаза, цельное видение форм в пространстве и верное их изображение на плоскости листа, холста или на стене. Эта система позволяет во время работы с натуры научиться находить и передавать в рисунке структурные связи форм и верные тональные отношения, дает надежные приемы поверки нарисованного (овладение законами формы). Перечисленные достоинства системы позволяют пользоваться ею за пределами академического рисунка, изучая и копируя фрагменты стенописей средневековья и более древних эпох.

В части освоения живописного мастерства представлены разработанные П.П. Чистяковым методы развития у молодых специалистов чувства цвета, цветовых и тональных отношений, способности к созданию колорита в живописной композиции. Описаны приемы работы с

натуры над коротким этюдом и длительной постановкой, с целью научиться передавать «цветные формы в цветном пространстве» и затем на основе натурных наблюдений успешно работать над композицией картины или монументальной росписи (овладение законами колорита).

В краткой характеристике занятий по освоению техники и технологии монументальной живописи указано, на каких этапах какие общехудожественные компетенции наиболее востребованы.

В описании занятий студентов по овладению законами композиции в монументальной живописи приведен пример применения комплексного метода с использованием сквозной темы «Процесс создания мастером художественного произведения – монументальной росписи». Показано, как этот метод позволяет соединять все освоенные компетенции в творческом процессе по созданию учебной монументальной росписи на библейский сюжет в традиционном материале (фреска, темпера или масло). Раскрыты этапы работы: подбор графического аналога и художественного ориентира, выбор стиля, материала и техники исполнения, выполнение эскизов, рабочего картона и значительного по размеру фрагмента в натуральном масштабе задуманной композиции, подготовка пояснительной записки и баннера. Доказано, что использование комплексного метода позволяет объединять методики освоения общехудожественных и специальных компетенций, сочетать их с элементами искусствоведческого исследования и включать в общую методологию изучения, анализа и освоения художниками-реставраторами техники и технологии монументальной живописи. Так здесь решается поставленная во Введении методологическая задача.

Примечания:

Следует указать на одну особенность в подаче материала. В тексте жирным курсивом выделены слова, на которые надо обратить внимание, тонким курсивом в скобках выделены пояснения составителей внутри цитат.

1. Цит. по кн.: Гинзбург И. П.П. Чистяков и его педагогическая система. М. – Л.: Искусство, 1940, с. 70 [21].

2. Цит. по кн.: Гинзбург И. П.П. Чистяков и его педагогическая система, с. 134, 135.

3. Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания 1832-1919. Подготовка к печати, комментарии Э. Белютин, Н. Молева. М.: Искусство, 1953, с. 333 [112].

4. Там же, с. 330.

5. Там же, с. 425.

6. Там же, с. 328.

7. Там же, с. 329-330.

8. Там же, с. 333-334.

9. Там же, с. 359.

10. Там же, с. 352.

11. Там же, с. 365-366.

12. Там же, с. 335.

13. Там же, с. 337.

14. Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию. Русская и советская школы рисунка. М.: Просвещение, 1982, с. 116 [88].

15. Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания, с. 354-355.

16. Там же, с. 358.

17. Там же, с. 346-349.

18. Там же, с. 356-357.

19. Там же, с. 360.

20. Там же, с. 362.

21. Там же, с. 364-366. Раздел - изложение текста М.Г. Платунова.

22. Там же, с 344.

23. Там же, с. 360.

24. Очерк является изложением и в значительной части цитированием (с сокращениями, дополнениями и поправками автора диссертационного исследования) разделов книги И. Гинзбург П.П. Чистяков и его педагогическая система, разделы: V. Живопись, VI. Сочинение, с. 158-183 [21, 67].

25. Цит. по: *Гинзбург И.В*. П.П. Чистяков и его педагогическая система, - с. 159.

26. Там же, с. 161.

27. Там же, с. 162.

28. Там же, с. 164.

29. Там же, с. 165.

30. Там же, с. 169.

31. Там же, с. 168.

32. Там же, с. 171.

33. Там же, с. 172.

34. Там же, с. 173.

35. Там же, с. 174.

36. Там же, с. 176.

37. Там же, с. 177.

38. Там же, с. 175.

39. Там же, с. 178.

40. Там же, с. 170.

41. Там же, с. 181.

42. Там же, с. 167.

43. Изложение по: Орловский П.А. Рабочая программа дисциплины «Живопись», Кафедра РМДЖ МГХПА им. С.Г. Строганова, 2019, печатный текст и электронная версия.

44. Изложение по: Слепухин В.В. Рабочая программа дисциплины «Общий курс композиции в МДИ», Кафедра РМДЖ МГХПА им. С.Г. Строганова, 2019, печатный текст и электронная версия.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ЭМПИРИЧЕСКИЙ ОПЫТ КОМПЛЕКСНОГО МЕТОДА ИЗУЧЕНИЯ, АНАЛИЗА И ОСВОЕНИЯ ТЕХНИКИ И ТЕХНОЛОГИИ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Знакомство будущего специалиста с монументальной живописью начинается с изучения ее изобразительного языка и стиля. Современный художник-реставратор, также как и искусствовед, в своей работе сталкивается с живописными произведениями, выполненными в разных стилях, «говорящими» со зрителем на разных изобразительных языках. Если стили росписей во многом зависели от ***художественного вкуса*** их авторов и заказчиков, то изобразительный язык формировался на основе определенного ***мировоззрения*** человека или группы лиц, связанных между собой общими социальными, национальными или религиозными идеалами. В неизменном виде он мог существовать длительное время независимо от сменяющих друг друга стилей живописи.

Как показано в предыдущей главе, представленная в диссертационном исследовании методология позволяет при выполнении практических заданий изучать не только технико-технологические аспекты, но и вопросы соотношения стиля и изобразительного языка произведения искусства [60, 61]. Последовательность учебно-методического материала построена таким образом, чтобы вооружить будущих художников-реставраторов практическими навыками и умением, методами научного исследования монументальных росписей, а также заложить в них основу профессиональной интуиции.

Так, следуя комплексному методу, вначале проводится общий искусствоведческий и технико-технологический анализ монументальной живописи определенной эпохи, дается информация о внешних особенностях росписи: изобразительном языке, стиле. Затем более подробно изучаются ее технико-технологические аспекты вплоть до химических реакций, протекающих во время создания стенописи. На завершающем этапе особое внимание уделяется живописным приемам, изобразительным средствам, которыми трактуется форма, создается колорит, строится композиция. В результате этого монументальная роспись вновь воспринимается как единое целое, но благодаря полученным знаниям и практическому опыту это восприятие становится гораздо более глубоким и профессиональным.

Далее в настоящей главе представлены материалы по изучению средневекового живописного декора, а затем – стенописи XVIII - середины XX веков, как «наследницы» более ранней европейской, в частности, итальянской монументальной живописи эпохи Возрождения. Прослеживаются связи изобразительного искусства этих временных периодов с искусством Древнего Египта, Древней Греции и Рима [118, 120, 121, 123].

3.1. Живописный декор архитектурных памятников средневековья как художественная программа и технико-технологическая система.

3.1.1. Особенности изобразительного языка и художественных программ средневековых росписей.

Богатый опыт настенных живописных работ был накоплен уже в эпоху Древнего Египта и античной Греции, были созданы свои системы изобразительных приемов. Египетские мастера сочетали плоскостно-декоративный стиль росписи с реализмом в передаче характера и пластики изображаемых персонажей. Они умели передавать разнообразие природного мира и предметов, окружающих человека, избегая при этом иллюзорности [118, 120]. Греческие художники, изучая пропорции природных объектов, в том числе человеческого тела как «меры всех вещей», создали гармоничное пространство интерьера, мастерски сочетая в нем архитектурную конструкцию, скульптурный и живописный декор [121, 123].

В начальный период распространения христианства религиозная и светская живопись сохраняли античные традиции и обладали общим изобразительным языком, набором техник и приемов. В средние века в храмовой живописи на «античном фундаменте» возник свой особый язык [18, 55, 81, 84]. Со временем, вследствие изменения общественного сознания в христианских странах, изобразительный язык средневекового искусства был вытеснен на периферию художественной жизни, но не исчез. В XX веке в России и на Балканах вновь возник интерес к этому искусству, появились художники, воспринявшие его особенности и приемы как свои. Это стало возможным, во многом, благодаря труду реставраторов, раскрывших древнюю живопись из-под копоти и позднейших записей. Сейчас храмовые росписи, выполненные в традициях средних веков, стали частью современной монументальной живописи.

Прежде, чем приступить к изучению технико-технологических особенностей стенописи рассматриваемого периода, следует разобраться, как религиозная основа этого искусства повлияла на его характер. Воспользуемся для этого работами трех знатоков средневековой живописи. Это - очерки о русской иконе Евгения Николаевича Трубецкого, русского философа, который дал первое целостное, одновременно художественное, историческое и богословское истолкование древней русской живописи [98]; работа «Пространственные построения в живописи» академика Бориса Викторовича Раушенбаха, крупного математика и одновременно глубокого исследователя изобразительного искусства и средневековой живописи в частности [85], и книга «Церковь Святого Георгия в Старой Ладоге» Владимира Дмитриевича Сарабьянова, выдающегося реставратора и исследователя древнерусского искусства [90].

Б.В. Раушенбах писал, что подавляющее большинство росписей, интересующих нас, находится в христианских храмах и изображает Христа, Деву Марию, силы небесные, святых, ветхозаветные и евангельские сцены и события церковной истории. Однако эта живопись не может рассматриваться как простая иллюстрация к тексту Библии или описываемых церковным преданием событий, как своего рода пособие для неграмотных. Ее ритуальное назначение – способствовать молящемуся войти в общение с Богом, изображенными святыми и в целом с небесной церковью[1]. Эта особенность не могла не сказаться на ее цветовом, композиционном и пространственном построении. Например, желая привлечь внимание зрителя к главному персонажу или сюжету росписи, художник в изображении второго плана часто направлял рёбра архитектурных сооружений к смысловому центру композиции, при этом появлялись черты обратной перспективы в изображенном пространстве, что приводило к изменению восприятия этого пространства в целом. Такое построение рождало ощущение «наплывания» изображения на зрителя, он как бы становился соучастником происходящего или лицом к лицу с изображенными персонажами[2].

Похожие впечатления от стенописи XII века приводит в своей книге В.Д. Сарабьянов, когда говорит об изображениях, написанных по абстрактному гладкому фону. «Фигуры не связаны с этой почти нейтральной изобразительной средой пространственно, они не имеют в ней точки опоры, а как будто наложены поверх неё, благодаря чему создают новый пространственный план и оказываются выдвинутыми к зрителю... Фигуры… как будто выходят из стены и иллюзорно существуют в трехмерном пространстве храма, сохраняя при этом свою бесплотность,.. Образы не просто существуют в этом новом сакральном пространстве; они находятся в активном взаимодействии друг с другом и со зрителем, что выражается через постановку фигур, повороты голов, взгляды, жесты». Упоминая роспись в барабане Георгиевской церкви, он пишет: «построение фресок… создает законченную пространственную композицию, где со всей определенностью расставлены смысловые акценты, раскрывающие программное содержание данной росписи»[3].

Таким образом, оба исследователя отмечают характерные свойства средневековой религиозной живописи – ее повышенную обращенность к зрителю и способность насыщать пространство интерьера новыми качествами. Вторая из перечисленных характеристик вообще свойственна монументальной живописи, но средневековая живопись обладала в этом смысле особой силой благодаря своему активному взаимодействию с архитектурой. Внутреннее храмовое пространство художественно организовывалось с помощью единой структуры связей, направлений форм, линий и цветовых пятен живописной композиции, и эта система в свою очередь органично входила в архитектонику[3] храма. Человек, попадая под своды церкви, как бы погружался в особый целостный мир, пронизанный незримыми духовными «силовыми

линиями», «мир, собранный воедино божественной благодатью, таинственно преображенный в соборное тело Христово»[4].

Художественные средства для создания архитектурно-живописных композиций, способных вмещать в себя такой грандиозный образ, средневековые мастера унаследовали от античного искусства. В этом убеждаешься, рассматривая скульптурные группы и рельефы, выполненные прославленными древнегреческими мастерами, а также древнегреческую вазопись, где живопись многофигурных сцен и орнаментов с быстрым и живым рисунком, как правило, подчинена форме сосуда, который является архитектурной основой росписи.

Особенности средневековой живописи складывались в течение нескольких столетий. Вначале художники пользовались широчайшим набором изобразительных средств и приемов античной живописи. Постепенно отошли в прошлое повышенная натуралистичность и интерес к изображению глубокого пространства (как писал в своей книге Б.В. Раушенбах). Возник новый изобразительный язык, более лаконичный и выразительный, безразличный к строгому соблюдению какой-либо перспективной системы. Появилось дополнительное «чувство свободы», которое позволяло средневековому мастеру в целях повышения выразительности образа, а также в тех случаях, когда этого требовала композиция, изменять пространственные построения и видимые формы предметов. Стремление к увеличению информативности привело к изображению отдельных частей предметов повернутыми таким образом, чтобы их можно было лучше «разглядеть». Предмет (например, стол, чаша) мог изображаться одновременно с нескольких точек зрения. Вошли в употребление почти забытые приемы, возникшие еще в искусстве Древнего Египта. Так, иерархические соображения часто приводили к увеличенному изображению главных персонажей. В изображениях какой-либо местности или архитектуры стали употреблять приемы, которые используют и сейчас, но не в живописи, а при черчении топографических планов.

Подробнее стоит остановиться на одном любопытном приеме. Академик Б. В. Раушенбах назвал его методом сечений и описал следующим образом[6]. «Сюжеты, связанные с религиозными преданиями, поставили перед средневековыми мастерами задачу одновременного показа в одной композиции событий, происходящих в реальном трехмерном мире и в мире мистическом, который мыслился тоже трехмерным, но ирреальным, невидимым. Более того, нередко оба эти трехмерных мира, «видимый» и «невидимый», предполагались существующими не только одновременно, но и в одном и том же пространстве, причем не независимо друг от друга, а тесно взаимодействующими. Для показа этих двух миров одновременно художники использовали прием, сводящийся к методу сечений (широко применяется в черчении). Сутью этого метода является прерывание изображения одного

пространственного слоя, когда надо переходить к изображению другого. Примером использования такого приема могут служить композиции на тему Успения Богородицы (рис. 1).

Согласно церковному преданию, Богоматерь скончалась, окруженная скорбящими апостолами, а ее душа (изображаемая в виде младенца) была взята на небо явившимся для этого Христом. Эти два события – кончина Марии в окружении апостолов и взятие ее души Христом – происходили одновременно, в одном пространстве, но первое – в реальном плане, а второе – в мистическом. Пользуясь методом сечений для изображения этих двух областей, художники разделяли четкой линией пространство фона (на котором часто изображалась архитектура) и мистическое пространство, выделяя последнее еще и особым цветом. Мистическое пространство остается невидимым для окружающих ложе Марии. Никто не смотрит на Христа, хотя совершенно очевидно, что его появление среди учеников потрясло бы их.

Желание как можно более четко обозначить видимую границу сечения, позволяющую одновременно показать две сосуществующие области пространства, привело к тому, что с начала XIV века эта граница особенно часто выделялась не только цветом, но и изображением непрерывного ряда ангелов, расположенных вокруг фигуры Спасителя. С одной стороны, это как бы сопровождающие Христа небесные силы, а с другой – подчеркивалось коренное различие между обоими слоями пространства. Эти ангелы писались монохромно, при этом цвет выделенного сегмента являлся основным тоном их изображений, что символизировало неразрывную связь между ними и одновременно делало ангелов как бы «невидимыми», соответственно природе ограниченной ими области».

Не углубляясь далее в анализ изобразительного языка средневековой живописи, скажем только, что его особенности позволяли наиболее полно и верно передавать представления христиан о Боге, о мире и о человеке. Заветной мыслью этого искусства, по словам Е.Н. Трубецкого, была надежда на восстановление нарушенного строя и лада во всем «тварном мире», в падшем «зверообразном» человечестве, находящимся под властью «стражей бесовских»[7]. «Чтобы этот разделенный ненавистью мир преисполнился той любовью, которая царствует в предвечном совете живоначальной Троицы». Основная тема этого искусства – гимн любви как «той силе, которая побеждает мировую рознь и претворяет хаос в космос»[8].

На смену средневековому искусству пришло искусство Нового времени, «которое поставило своей главной целью показать окружающий человека мир в его естественном виде так, чтобы изображение было как бы «окном в материальный мир». Оно должно было отказаться от свойственных средневековому искусству приемов. Мастера Ренессанса прокладывали новые пути искусству, делая его все более и более осязаемым, где даже глубоко символическое «нуждалось в достоверности, телесности, объемности изображения»[9]. «Это

накладывало свои ограничения в изобразительном языке и сужало область изображаемого в живописи [49].

В XVI-XVII вв. процесс перехода от изображения сущности явления к стремлению писать все так, чтобы написанное по возможности приближалось к видимой картине реального мира, развился и в восточнохристианском искусстве…»[6]. Расцвет этого искусства в нашей стране пришелся на вторую половину XVIII – начало XX столетия.

Кроме вопросов: что изображать, как и зачем, художники-монументалисты решали в своей работе множество технико-технологических задач, которые также влияли на выбор тех или иных живописных приемов. Многие из этих приемов, не смотря на изменения в изобразительных языках и стилях, сохранялись и обогащались на протяжении тысячелетий.

Примечания:

1. Понятие «Небесная церковь» охватывает главу церкви - Христа, силы небесные (архангелов, ангелов и т.д.), верующих, перешагнувших смертный порог в вечную жизнь, многие из которых признаны святыми. Это понятие раздвигает видимый повседневный мир человека, дает возможность поддерживать молитвенную связь с членами небесной церкви и тем укреплять свои духовные силы, получать помощь. Христианское изобразительное искусство помогает представить адресата молитвы живой, слышащей и действующей личностью.

2. Раушенбах Б.В. «Пространственные построения в живописи». – «Наука», М., 1980 [48].

3. Сарабьянов В.Д. «Церковь Святого Георгия в Старой Ладоге Фрески. История. Архитектура», - «БЛИЦ», С-Пб., 2016, стр. 165 [90].

4. Архитектоника (греч. ἀρχι – главный и τεκτον – строить, возводить) – в прямом переводе означает «главное устроение» (или основное строение). Обозначает главный (основной) принцип построения и общую систему связей между отдельными частями композиции художественного целого. Архитектоничность – основное качество композиции. Гармоническое внутреннее строение произведения.

5. Здесь традиционное представление христиан о Церкви как о Теле Христовом и о Христе как о его Главе. Смотри об этом: Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. – М.: ИнфоАрт, 1991 [98].

6. Раушенбах Б.В. Указанное сочинение с. 148-162.

7. Трубецкой Е.Н. Указанное сочинение с. 93.

8. Трубецкой Е.Н. Указанное сочинение с. 95, 99.

9. Баткин Л.М. Диалогичность итальянского Возрождения. – «Советское искусствознание», вып. 2. М., 1977, с. 87.

3.1.2. Общий обзор технико-технологических особенностей и живописных приемов средневековой (древнерусской и греческой) монументальной живописи.

Древнерусское монументальное искусство являлось частью и преемником византийского искусства, которое, в свою очередь, несло в себе традиции античности и, вместе с тем, творчески перерабатывало технические и художественные достижения других стран христианского Востока [113, 114].

Росписи наиболее древних русских храмов выполнены греческими мастерами. Они принесли на Русь свою систему работы ***в технике фрески***. Суть этой системы такова.

В качестве основного вяжущего материала, образующего грунт фрески, применяли ***известь***. Ее получали путем обжига камня-известняка (карбонат кальция – $CaCO_3$). При обжиге известняк выделяет углекислый газ и превращается в оксид кальция (CaO). Это вещество (негашёную известь) средневековые мастера называли «новой известью». В работе использовали тонко измельченную и просеянную известь чистого белого цвета, высшего сорта. Ее заливали (гасили) водой (с избытком воды). Негашёная известь, соединенная с водой, берет от нее молекулу (H_2O) и становится гидроксидом кальция: $CaO+H_2O=Ca(OH)_2$ - гашёной известью. Гашёная известь выдерживалась в творилах в виде ***известкового теста***, залитого водой, определенное время: от нескольких месяцев до нескольких лет. Дело в том, что при обжиге часть извести могла оставаться слабо обожженной. Такая известь гасилась очень медленно. Опасность употребления в дело не вполне погасившейся извести заключалась в том, что не погасившиеся части ее гасились позднее, уже на стене, причем, поглотив воду из воздуха и увеличиваясь в объеме, нарушали целостность слоя штукатурки, приводили к ее растрескиванию. Кроме того, непосредственно перед употреблением известковое тесто (независимо от срока выдерживания в твориле) промывали, «перелопачивали» и «убивали дубовыми пестами» (6-7 недель). Известковое тесто очищалось от нежелательных водорастворимых солей, снова присоединяло из атмосферы некоторое количество CO_2, становилось эластичным и вязким.

Штукатурный раствор ***(стенной левкас)*** готовился добавлением в полученное известковое тесто ***наполнителей***: цемянки (толченого кирпича или черепицы), толченого известняка, рубленой соломы (для нижних слоев) или, что делалось чаще, рубленого льняного волокна (особенно для верхних слоев), просеянного и промытого песка, толченого древесного угля.

Все эти компоненты, взятые в том или ином составе и пропорциях, придавали стенному левкасу дополнительные качества, которых не было у известкового теста. Прежде всего наполнители уменьшали усадку левкаса (уменьшение в объеме при высыхании), предотвращая его растрескивание на стене (песок и цемянка), увеличивали его прочность (цемянка, солома и

льняное волокно), пористость и продолжительный постепенный и равномерный процесс высыхания (известняк, солома и льняное волокно), обеспечивали атмосферо- и влагостойкость (цемянка и древесный уголь).

Такой левкас наносился на стену, содержащаяся в нем вода, разъединявшая его отдельные частицы и мешавшая им склеиваться в одну массу, начинала постепенно впитываться в кладку стены и одновременно испаряться с поверхности левкаса. Известковое тесто грунта под действием углекислого газа воздуха начинало твердеть. Проходил процесс его ***карбонизации,*** протекающий по формуле: $Ca(OH)_2+CO_2=CaCO_3+H_2O$; полное испарение воды давало в результате $CaCO_3$. Таким образом, известь, пройдя ряд технологических превращений (обжиг, гашение, твердение), вновь становилась куском плотного известняка.

На поверхности стенного левкаса процесс карбонизации проходил сложнее. На влажный слой известкового грунта наносили минеральные краски, состоящие из воды и пигментов. При этом частицы пигмента оказывались окруженными уже не чистой водой, а насыщенным раствором гидроксида кальция. В процессе испарения воды, а также поглощения углекислого газа из воздуха, из насыщенного раствора происходило выпадение образовавшегося карбоната кальция. В результате этого процесса перемешанные с зернами кристаллической извести частицы пигмента оказывались прочно закрепленными на грунте и прикрытыми сверху прозрачной пленкой сросшихся кристаллов карбоната кальция. В составе большинства натуральных, в особенности земляных, пигментов содержится значительное количество ***силикатов и окислов металлов***. Они обладают способностью вступать во взаимодействие с выделяемой верхним слоем фрескового грунта влагой, насыщенной ***гидроксидом кальция*** $Ca(OH)_2$. В процессе образования поверхностного слоя фрески участвует и оксид кремния SiO_2, содержащийся в составе грунта (механические примеси к извести, наполнители грунта: песок, кирпич, дроблёный известняк и др.) [101].

Со временем, в результате сложного взаимодействия всех этих веществ образовывался верхний покровный слой фрески, представляющий собой ***тонкую корку*** крепкого цементирующего вещества, кристаллического по своему строению и нерастворимого в воде.

Образование первоначальной покровной пленки (карбоната кальция) происходило достаточно быстро (за несколько часов). Процесс закрепления красок, положенных поверх нее, уже не проходил. Для того чтобы задержать образование этой пленки, средневековые мастера ***заглаживали и полировали*** грунт железной лопаткой после нанесения основных колеров росписи, давая им предварительно слегка подвять. Благодаря заглаживанию, образовавшаяся уже пленка разрушалась, давая возможность насыщенной известью влаге вновь подниматься на поверхность и, встречаясь с углекислым газом воздуха, закреплять новые слои краски. Процесс образования пленки шел уже в замедленном темпе, в течение 20-28 часов.

Мастер успевал завершить роспись, оставалось только нанести краски, в состав которых входили не щелочестойкие пигменты, изменявшие свой цвет или разрушавшиеся при контакте с $Ca(OH)_2$. Их наносили на хорошо просушенную поверхность на темперном или клеевом связующем [101, 103].

Обучившись у греков, русские художники долгое время придерживались их методов в подготовке стен под роспись, в работе с красочными составами и связующими веществами в них. В дальнейшем были выработаны свои модификации грунтов, стилистические приемы в живописи, колорит.

Так традиционные для греков двухслойные известково-цемяночные (с толченым кирпичом или черепицей) грунты с добавками песка, соломы или льняного волокна и толченого древесного угля (XI-XII вв.) вытеснялись известковыми грунтами с наполнителем из толченого известняка с добавкой песка, льняного волокна и угля (XI-XII вв.) и чисто известковыми с теми же добавками (XII-XVI вв.). Параллельно использовались сложные двухслойные грунты, где каждый слой отличался по составу. На таких грунтах работали артели иностранных живописцев и их ученики в XIV веке (Феофан Грек и др.).

Следуя византийским традициям, русские мастера наносили штукатурку (левкас) на всю площадь предполагаемой к написанию композиции (до 6-9 $м^2$) и работали щелочестойкими пигментами, замешанными на воде, в технике фрески до двух дней и дольше, так как штукатурка, благодаря своему составу и особым приемам обработки ее во время росписи, сохраняла свою свежесть и способность закреплять живопись на своей поверхности. Заканчивали работу красками, состоящими из не щелочестойких пигментов на темперном и клеевом связующем, работая по просохшей поверхности росписи [12, 13].

Позднее наблюдается отступление от этого метода. Штукатурить (левкасить) стали из расчета на день и даже на пол дня работы в технике фрески. Это было вызвано изменениями и отступлениями от византийской системы при составлении и нанесении левкаса, связанными, по-видимому, с утратой традиций в получении высококачественных строительных растворов[1].

Характерная особенность позднейшей русской стенописи заключается в особой обработке извести для стенной штукатурки. Чрезмерно долгое промывание и перелопачивание известкового теста в творилах уменьшало ее вяжущую силу и ослабляло ее способность закреплять краски, наносимые на нее только с водой, вместе с тем укорачивалось и время живописи по сырой штукатурке. Штукатурка, имеющая в своем составе такую известь, уже не могла хорошо держаться на стенах без вбитых в швы кирпичной кладки особых (левкасных) гвоздей и клея, добавляемого в нее перед нанесением на стену.

Такая обработка извести была целиком заимствована у итальянских мастеров, активно работавших в России в XVI-XVII вв. Чисто известковые грунты такого типа характерны для

XVII - первой половины XVIII вв. Теперь по сырой штукатурке успевали лишь раскрыть композицию в цвете. Основная работа затем выполнялась уже в техниках яичной темперы и клеевой [25].

Здесь надо сразу оговориться, что техника фрески не была строго обязательной для всех художников того времени. Обычно мастер сам определял, какую именно часть работы выполнять по сырой штукатурке, писать по ней пигментами на воде или сразу добавлять в них клей или иное связующее (росписи Андрея Рублёва в Спасо-Андрониковом монастыре). Многие выдающиеся росписи с самого начала выполнялись по сухой известковой штукатурке (росписи Дионисия в Ферапонтове), а в северных княжествах Древней Руси существовали росписи клеевыми красками, выполненные по клеевому грунту, состоявшему из толченого известняка и гипса [28, 29, 30, 33].

Описание всех этапов работы на стене.

К росписи храма обычно приступали через год-два после завершения его строительства (некоторые храмы стояли без росписи по несколько лет). Это делалось для того, чтобы дать хорошо просохнуть стенам, так как влага, находящаяся в них, в дальнейшем приводила к появлению высолов на поверхности живописи. Известны случаи, когда артели живописцев вопреки требованиям нетерпеливых заказчиков не начинали работу пока стены храма не просохнут.

После того как мастера договаривались с заказчиком об иконографическом составе росписи, они приступали к разработке общей композиции, исходя из архитектурных членений здания. Требовалось определить масштаб изображений, количество регистров, размещенных друг над другом на стенах, и число композиций в них, учитывая наличие оконных и дверных проемов. В отдельных случаях размещение окон могло согласовываться архитектором со старейшиной дружины живописцев.

Общая композиция могла по требованию заказчика повторять в основных чертах уже известные росписи какого-либо храма. Для этого проводились обмеры этих росписей, и выполнялась зарисовка, уточнявшая местоположение отдельных композиций (см. об этом в книге В.Н. Лазарева «Русская средневековая живопись» [56]).

Подготовка стены перед оштукатуриванием.

1. Нанесение водонепроницаемой прослойки.

Участки стен, подвергавшиеся действию влаги из-за плохой гидроизоляции, обрабатывали смесью черной смолы (асфальта) и небольшого количества конопляного или льняного масла разогретой на огне. Для заделки трещин в сводах, через которые также могла просачиваться вода, применяли разогретую смесь древесной смолы с песком. Так делали, например, в

Успенском соборе Московского кремля в XVII веке. Тем самым предотвращали отставание штукатурки и порчу росписей.

2. Удаление старой штукатурки (если она была) и зачистку кладочных швов проводили кирками и зубилами. Иногда, если старая штукатурка крепко держалась на стене, на ней просто делали насечку и этим ограничивались.

3.На кладке сводов иногда делали ступенчатую насечку для более прочного сцепления штукатурки со стеной. Так поступили, например, в церкви св. Георгия в Старой Ладоге в XII веке. По швам кладки вбивали левкасные гвозди с широкими шляпками с диаметром до 5см. Это стало особенно характерно в XVII веке [89].

4. Перед нанесением левкаса (штукатурки) поверхность стены несколько раз поливали водой. Это делали для того, чтобы стена не всасывала слишком быстро воду из штукатурного раствора, срок просыхания нанесенного левкаса увеличивался, давая возможность вести живопись в технике фрески более продолжительное время.

Техника нанесения левкаса.

Нанесение левкаса и роспись храма обычно начинали с верхних его частей – с купола, после чего переходили на барабан, паруса, арки, своды, затем на стены и заканчивали нижними частями стен.

На хорошо смоченную и очищенную от старой извести поверхность стены с силой намётывали первый слой грунта. Его выравнивали, давали «подвять» и немного «усесться», после этого наносили второй более тонкий слой (около 5 мм) – «облицовку». Его обычно заглаживали штукатурной тёркой, а нередко железной лопаткой.

Иногда между нанесением слоев штукатурки делали длительный перерыв. В этом случае нижний слой наносили на площадь целого компартимента (барабан с куполом, алтарное пространство, целые стены в интерьере), на нем выполняли первоначальную разметку будущей росписи, затем на участки в границах разметки постепенно, в процессе выполнения фресковой росписи наносили слой «облицовки».

В отдельных случаях левкасную массу наносили в один прием.

Толщина штукатурки варьировалась от 8 мм до 50 мм и более в зависимости от качества поверхности основания, места на сводах или стенах и материала кладки.

Заглаживание и полировка левкаса.

Заглаживание сырой левкасной массы проводили железной лопаткой. Поверхность становилась совершенно гладкой, но без сильного блеска, который дает лишь полировка.

Нередко заглаживание проводили после того, как была закончена живопись красками по сырому грунту. В этих случаях живописная поверхность имела вид полированной.

В XVI-XVII вв. царские иконописцы практиковали полировку левкасной поверхности (после заглаживания железной лопаткой) куском кожи.

Поверхность отполированного таким образом левкаса была совершенно ровной, гладкой и блестящей.

В некоторых случаях вместо кусков кожи употребляли тампоны из старого мягкого льняного холста, набитые паклей.

Нанесение рисунка.

Как уже упоминалось, общая разметка, определение масштаба композиций и отдельных фигур часто осуществляли на первом (нижнем) слое штукатурки с помощью ***синопии*** (т.е. жидкой краской) и ***графьи*** (процарапывания или продавливания острым предметом). Прежде всего, размечали горизонтальные регистры и их вертикальное членение, отбивая их окрашенной бечёвкой (как в Древнем Египте) [69]. Затем кистью очень быстро делали рисунок основных элементов композиции. Когда общая композиция стены была определена, наносили тонкий слой грунта («облицовки») непосредственно на рабочий участок и повторяли там необходимый рисунок (рис. 4, 5).

Иногда, чтобы уяснить для себя повороты отдельных фигур, здесь же на небольшом участке стены делали наброски, которые в дальнейшем закрашивались (рис. 2-4, 7-11).

Нанесение рисунка посредством обозначения всех его контуров тонкой линией проводили щетинной кистью жидкой темно-желтой охрой, красно-коричневой землей или темно-серой рефтью, разведенной водой, циркулем выверяли размеры и пропорции, обводили венцы (нимбы). Это называлось – «назнаменить» рисунок.

«Назнаменованый» контур при необходимости «прографливали», т.е. прочерчивали по левкасу каким-либо острым инструментом. Получавшаяся в результате этого рельефная графья оставалась видна под всеми слоями красок, помогая художнику не сбиться [25].

В росписях до XV в. графья встречается в очень ограниченном виде, обычно при прочерчивании циркулем нимбов и в прямых линиях, проводимых по линейке, например, в изображении черно-белых крестов (шашечек) на одеждах святых, пик святых воинов (рис. 14).

В живописи XVI в. она встречается значительно чаще, а в следующем столетии постоянно, причем в очень развитом виде. Степень подробности такого прочерчивания зависела от привычки художника к тем или иным профессиональным приемам в разметке, во всяком случае, окончательные контуры изображений часто не совпадали с графьёй (рис. 12, 13).

В процессе работы над рисунком и над всей росписью в целом древнерусские мастера (как и их коллеги в Византии и средневековой Европе) использовали образцы. Это могли быть лицевые рукописи, миниатюры которых служили образцами, сборники циклов цветных миниатюр без текста, предназначенные специально для художников, либо сшитые в тетради

рисунки или отдельные листы и свитки, фиксирующие композиционные схемы, мотивы движения фигур и какие-либо примечательные детали. Существовали подробные текстовые описания внешнего вида изображаемых святых, архитектурных объектов, композиций с указанием цветовых сочетаний. Образцы служили в первую очередь ориентиром для иконографии изображаемого сюжета, помогали строить композицию и уточняли местоположение отдельных фигур [36]. Что же касается детальной разработки сюжета и его художественного воплощения, то здесь у мастера был большой выбор. Кроме того, крупные и опытные мастера (например, Феофан Грек в XIV веке), не нуждаясь во вспомогательных материалах такого рода, сами по просьбе учеников и почитателей своего таланта создавали на бумаге или пергамене изображения, которые в дальнейшем служили образцами.

Палитра древнерусских стенописей.

Древнерусские живописцы пользовались красками, приготовленными на основе пигментов минерального происхождения или полученных искусственным путем [25].

В настенных росписях использовали только известковые белила.

Черным пигментом был древесный уголь, жжёная кость, сажа.

Среди красных, прежде всего – киноварь (минеральная и искусственного приготовления), свинцовый сурик, красные и красно-бурые земли (черлени и болюсы), красные охры, красные органические пигменты растительного происхождения (баканы).

Из желтых – охры разных оттенков, аурипигмент, желтая окись свинца (блягиль).

Зеленые краски, объединяемые общим понятием «празелень», были разнообразны по составу. Медная ярь в зависимости от способа получения (окисления меди) была разных оттенков и кроющей способности. При окислении молочными продуктами, медом и солью получали кроющую краску зеленовато-голубого или грязновато-зеленого цвета, пользовались привозными «ярями» ярко-зеленого и темного зелено-голубого цвета. Наиболее распространенным зеленым пигментом была зеленая земля или глауконит, значительно реже – малахит.

Одной из часто употребляемых красок была лазурь. Однако это название употреблялось как обозначение «синего» вообще. Русские мастера уже в XI-XII вв. знали натуральный ультрамарин из ляпис-лазури и азурит, позднее растительную синюю – крутик, привозную – индиго. В более позднее время стали применять смальту – толченое синее кобальтовое стекло.

Цветовое разнообразие достигалось умелым смешением основных красок и наложением их как плотными слоями, так и тонкими лессировками.

Подробный перечень пигментов с описанием их свойств можно найти в следующих книгах:

Виннер А.В. Фресковая и темперная живопись; в разделе «Краски, применявшиеся русскими художниками XI-XVIII вв. в стенной живописи, и их приготовление» [12];

Гренберг Ю.И. От фаюмского портрета до постимпрессионизма; в приложении «Химический состав и хронология применения пигментов в станковой живописи», составленном Писаревой С.А. [27];

Икона. Сборник статей. Приложение II: «Классификация пигментов и красок» [54].

Живописные приемы.

После окончания рисунка фон композиции обычно покрывали ***рефтью*** – серой краской, иногда почти черной, а иногда очень светлой, состоящей из толченого угля в смеси с известковыми белилами. (Впрочем, фон росписи мог быть белым, красным, охристым и т.д.) Рефть служила подкладкой под синие, зеленые, иногда красно-коричневые и лиловые цвета разных оттенков (позём, одежды, архитектура) и задавала общий тон росписи. Оставшуюся поверхность изображения часто прокрывали жидкой охрой, затем раскрывали все в цвете.

Во время составления колеров получаемые красочные смеси проверяли, делая пробные выкраски на стене или специально загрунтованных «левкасных кирпичах».

На этом этапе пользовались большими «грунтовальными» кистями, изготовленными из длинной свиной щетины. Далее работа шла «рисовальными» кистями из мягкого волоса (белки, барсука, ушного волоса, у греков – из гривы осла, прямых козьих волос, из бороды мула и др.) разных размеров [6. 13].

Для характеристики работы средневекового мастера определенного региона или школы основополагающее значение имеет принцип исполнения ликов и других открытых участков тела.

В ранний период (до XV в.) была широко распространена ***живопись ликов*** по светлому охряному подмалёвку. Этот прием, наряду с живописью ликов по темному подмалёвку, знали Андрей Рублев и Феофан Грек [10, 11, 115]. Он иногда встречается и в росписях XVII века. Суть этого приема в следующем. Места изображения нимбов и личного (обнаженных участков тела) покрывались вначале слоем желтой или желто-золотистой охры. Затем выполняли рисунок, писали тени, в местах высветлений прокладывали ту же охру, но с добавлением белил, наносили румяна, чистыми белилами прописывали самые светлые места. Часто движки белил наносили непосредственно на первый слой охры без промежуточных охрений (рис. 15).

Параллельно существовал другой прием с использованием темных тонов (санкирей) в качестве нижнего слоя живописи личного по принципу постепенного перехода ***от темных тонов к светлым.*** Цвет санкиря мог варьироваться от темно-серого (рефть), зеленого, оливкового, до - красноватого и вишневого [24]. В дальнейшем (после XIV в.) этот «контрастный» прием получил широкое распространение. В живописи ликов и обнаженного

тела, одежды и пейзажа мастер сперва наносил более темные тона (***санкирь*** на лики, средний тон на одежды и архитектуру), прорабатывал рисунок, затем постепенно переходил к наложению светлых тонов (***охрение*** на ликах, ***пробела*** на одеждах и т.д.), прокладывал цветные ***притенения*** *и* ***подрумянку*** (на личном) и заканчивал живопись, усиливая, где было необходимо, темной краской рисунок и нанося белилами световые блики (***движки, оживки*** и пр.). Кроме этого могли наноситься дополнительные лессировочные слои и штриховка. При общих схемах последовательности написания формы приемы нанесения красок были чрезвычайно разнообразны [5, 89, 106, 107, 116] (рис. 16, 17).

Для разных временных периодов и художественных школ системы живописных приемов при написании одежд имели свои характерные особенности. Вот как описывает типичные приемы византийской и древнерусской монументальной живописи XII века, так называемого трехтонового письма, В.Д. Сарабьянов: «Первым и обязательным этапом является подготовительный рисунок, который выполнен предельно обобщенно, без какой-либо детализации, и по существу представляет собой простую разметку основных элементов изображения, в процессе письма неоднократно исправлявшуюся. Далее основным, часто разбеленным тоном выполняется расколеровка, после чего той же, но чистой краской делается рисунок и ею же более жидкой консистенции накладываются тени. Завершающим этапом являются моделирующие объем высветления, наносящиеся иногда в два, редко в три слоя, но чаще представляющие собой, положенную в один прием пробелку, написанную чистыми известковыми белилами... практически отсутствовали промежуточные лессировочные проработки, призванные смягчать пластику или придавать ей большую объемность» [89][7].

Во время раскрытия живописной композиции в цвете, часто оставляли ***цветные подложки*** (рефть, охры, красные и зеленые земли), чтобы потом нанести на них ***краски на темперном и клеевом связующем*** (лазурь, киноварь, различные органические краски). Могли вести живопись чистыми цветами, примешивая к ним только белила и черную краску, а затем, по необходимости, наносить сверху лессировки другими цветами. Оставляли не закрашенную поверхность грунта в качестве белого цвета, например, на фоне или в изображении одежд (различных тканей). На таких одеждах затем наносили цветные контуры складок, орнаменты и тени, придавая им нужный оттенок. По белому грунту использовали цветные лессировки.

Часто в росписи того или иного храма участвовали несколько мастеров с помощниками и учениками. При этом стенопись могла сильно отличаться как по качеству, так и живописными приемами в разных своих частях. Если работал один мастер с помощниками, то и в этом случае он мог использовать разные наборы приемов для выделения того или иного персонажа в многофигурной сцене или всей сцены в общей композиции стены. Например, композиция с Богородицей и Младенцем Христом в окружении ангелов могла быть решена в «теплом»

колорите, а изображения столпников, расположенные на нижнем ярусе, решались в «холодных» тонах, более соответствующих их суровому облику. Так художник поступил в стенописи начала XIII в. церкви Рождества Богородицы в Ахтале [29]. Один и тот же мастер мог применять в росписи прием письма ликов по темному основному слою (санкирный) и рядом – по светлому (бессанкирный) - с тенями разного цвета на разных ликах. В пределах санкирного приема он мог использовать основные темные тона (санкири) также разного цвета. В бессанкирном письме личного мастер мог применять такие приемы, как виртуозные линии темного рисунка и белильных высветлений-движков, более контрастные тона высветлений и теней или более мягкие тональные переходы, которые внешне имитировали санкирное письмо. Характер проработки ликов во многом зависел от их размеров [3, 115, 117, 119].

В работе учитывалась освещенность того или иного участка стены и отдаленность его от молящихся [97, 99, 108]. Чем меньше света падало на роспись, и чем выше было изображение - тем оно писалось контрастнее. Изображения на стене, особенно на искривленных поверхностях (на парусах, в конхах и т.д.) неизбежно воспринимались приходящими в храм в том или ином ракурсе. Это учитывалось опытным мастером, который изменял пропорции фигур и в целом изображение таким образом, чтобы не возникало нежелательных эффектов, и композиция воспринималась бы, не смущая зрителя. Примером может служить роспись центрального купола и барабана Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире 1648 года, которая выполнена артелью под руководством «государева иконописца» Марка Матвеева. Если смотреть снизу на роспись барабана, в простенках окон, то пропорции фигур не вызывают никаких сомнений. Если же смотреть на роспись с уровня, на котором находился художник во время работы, станет заметно, как неестественно сильно вытянуты фигуры. Вероятно, Марк Матвеев, учитывая сильное сокращение фигур по вертикали в результате их ракурсного восприятия снизу, специально изменил пропорции во время разметки композиции. Надо заметить, что вытянутой стала не вся фигура, а только ее нижняя часть. Изображение головы, рук, торса в целом и свитка с надписью выглядят «нормально» [92] (рис. 18, 19).

Лики и обнаженные участки тела стремились закончить в первую очередь, чтобы краски лучше закрепились в покровном слое фрески. Если же решали вести работы по сухой поверхности, то добавляли в верхний слой грунта клей для уменьшения тянущей способности стены и для создания более прочного живописного слоя (об этом подробнее смотри в очерке, посвященном технике декоративной живописи XVIII – первой половины XX века»).

Кроме желтковой темперы и растительного клея на завершающей стадии могли использовать в качестве связующих ***осетровый клей*** (в наружной росписи), ***нефть*** (легкий дистиллят сырой нефти) и ***скипидар.*** Подбор связующего осуществляли в зависимости от того, насколько тот или иной состав изменяет тон колера после высыхания, и насколько прочен и

долговечен будет в итоге красочный слой в условиях конкретного интерьера или на фасаде. Иногда участки росписей (фоны, венцы, детали одежд) ***золотили на олифу*** [12, 13].

В отдельные эпохи живописные приемы древнерусской стенописи имели свои, типичные лишь для этого периода особенности. Постепенное изменение некоторых живописных приемов и, наоборот, сохранение из века в век отдельных приемов, ставших традиционными, можно проследить, сравнивая дошедшие до нас росписи в различных памятниках монументального искусства [42-46].

Примечания:

1. Гренберг Ю.И. (ред.), коллектив авторов «Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи», М.: Изобразительное искусство, 1987, стр. 32. Далее приводятся сведения о пигментах, взятые из этой же книги, стр. 47-48 [25].

2. Иллюстрации 2 и 3 взяты из книги М.А. Орловой «Орнамент в монументальной живописи Древней Руси. Конец XIII – начало XVI в.», М.: Северный паломник, 2004 [75].

3. Иллюстрации 5 и 6 взяты из альбома Попова Г.В. «Тверская икона XIII - XVII веков», С.Пб., «Аврора», 1993 [82].

4. Иллюстрация 7 из статьи И.А. Кочеткова «Автограф Феодосия?» в сборнике материалов международной научно-методической конференции «Сохранение росписей Дионисия 1502 года в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря», М.: Индрик, 2012 [53].

5. Иллюстрации 8-11 из альбома «Iera moni agioy Oi Toixografies tou Kafolikou. Agion Oros, 2003.

6. Иллюстрации 12-14 из альбома Ю. Холдина «Сквозь пелену пяти веков», «Ифа» и Brepols Graphic Industries, Belgium, 2002 [105].

7. Сарабьянов В.Д. «Церковь святого Георгия в Старой Ладоге. Фрески. История, Архитектура», Санкт-Петербург, 2016, стр. 159-160 [89].

8. Иллюстрации 18-19 из альбома А.И. Скворцова «Наследие земли владимирской. Монументальная живопись», М.: Памятники отечества, 2004 [92].

3.1.3. Освоение техники и технологии фреско-темперной живописи средневековья.

а) Изучение, анализ и освоение живописных приёмов орнаментальных росписей.

Если мы рассмотрим подряд несколько альбомов репродукций или зайдем в Интернете на сайты, где представлены как целые ансамбли, так и отдельные фрагменты стенописей памятников Византии, Древней Руси и других стран Христианского Востока, то мы начнем понимать роль орнамента в общей композиции той или иной стенописи. При этом можно проследить закономерности между изобразительным, символическим содержанием орнамента и его местоположением в системе росписи, изучить различные виды орнаментов: орнаменты, имитирующие с той или иной степенью обобщения отделку стен мрамором, украшения стен тканями; орнаменты, выявляющие архитектурные особенности интерьера и имитирующие элементы античного рельефного архитектурного декора; наконец богатый набор растительных и зооморфных мотивов, помогающий своим масштабом, цветом и ритмом выделить отдельные сюжетные композиции или наоборот объединить их в единое живописное пространство. Кроме этого на хороших фотографиях, особенно на изображениях фрагментов росписей, видны многие живописные приемы, а часто даже последовательность исполнения. Конечно, рассмотреть эти изображения и правильно их интерпретировать может художник-реставратор, во-первых, обладающий опытом копирования подобной живописи, во-вторых, знакомый со специальной литературой по этой теме – технико-технологическими исследованиями реставраторов и, в-третьих, научившийся «считывать» информацию находясь непосредственно «лицом к лицу» со стенописью.

Далее рассказывается об изучении приёмов средневековой орнаментальной живописи. Изложение идёт в форме описания работы над копиями различных фрагментов орнаментальных росписей. Копии выполняются в смешанной фреско-темперной технике. ***Отрабатываются приемы и навыки копирования с максимальным приближением к технике соответствующего исторического периода*** (рис. 20, 21)**.**

Вначале выполняется ***предварительный рисунок***, так называемый рабочий ***картон***, с тональной проработкой в заданном размере. С него на ***кальку*** кистью переводятся контуры орнамента, характер линий должен быть максимально приближен к авторским (рис. 22-24).

На специальном планшете выполняется двухслойное известково-песчаное основание. Особое внимание надо уделить подготовке планшета (короба). Он должен быть фанерным с крестовиной и бортиками по краям. Вместо планшета можно использовать плиту из гипсокартона (рис. 25, 26).

Нельзя использовать при изготовлении планшета оргалит. Он сильно набухает от влаги и деформируется, особенно при некачественной водоизоляции. Между планшетом и штукатуркой образуются пустоты, что приводит к отслоению и обрушению готовой работы.

Рабочая поверхность планшета покрывается водонепроницаемым составом (акриловым полимером или эпоксидной смолой). В этот состав в качестве наполнителя добавляют крупный песок (зерно 0,2-0,5см). Он создаст фактуру, на которой прочнее будет держаться следующий слой. Через сутки наносится известково-песчанный раствор в пропорции 1: 2(2,5) слоем толщиной 0,5-0,8см (рис. 27, 28).

Чтобы рассчитать необходимый для работы объём раствора, нужно площадь планшета умножить на предполагаемую толщину слоя. Все подсчёты удобнее вести в дециметрах.

Пример такого подсчёта:

планшет -- 10х10 дм (1 $м^2$), толщина штукатурного слоя – 0,1 дм (1 см);

площадь (10 х 10 = 100 $дм^2$) умножаем на толщину (0,1 дм),

получаем объём раствора – 10 $дм^3$ или 10 литров, т. е. одно ведро.

Песок можно использовать просеянный сквозь решето с ячейкой 0,5см. Можно добавить льняную или пеньковую сечку (волокна в 1-2см) в количестве примерно 0,5% от веса извести (по А. Виннеру) [12, 13]. Ее следует растрясать, покрывая равномерным слоем раствор, затем все перемешать. Эта добавка повышает прочность штукатурного слоя, обладая армирующими свойствами, предохраняет от растрескивания, вследствие своего трубчатого строения увеличивает время высыхания.

В растворную смесь допустима добавка воды 5-10% (по весу к извести) в случае пониженной влажности извести, но лучше добавить вместо воды 10-15% водный раствор казеинового клея. Свойства его таковы, что по объёму его понадобится меньше, чем воды. Добавление воды ухудшает качество раствора. Казеин образует с известью нерастворимое водой соединение и повышает прочность штукатурки.

После нанесения штукатурного раствора поверхность выровнять тёркой, смоченной водой круговыми движениями, но ***не заглаживать***. Когда поверхность «подвянет» и даст некоторую усадку, наносят еще слой (0,3-0,5см) состава: известь с песком - в пропорции 1 : 1(2), песок используется уже мелкий (величина зерна – 0,2 и менее), с добавлением льняной сечки. Этот слой следует ***загладить шпателем*** (рис. 29-31).

Если во время заглаживания выясняется, что в поверхностном слое штукатурки слишком много воды, на него настилается слой газет. Газетная бумага быстро впитывает лишнюю воду. Готовность поверхности проверяется легким нажатием пальца, которое не должно оставлять следа. Избыток воды гарантированно приводит к растрескиванию штукатурного слоя.

Сразу после подготовки планшета на оштукатуренную поверхность прикладывается калька. Заточенным черенком кисти или карандашом через нее передавливается рисунок, на поверхности остается графья (рис. 32).

Основная работа ведется в технике фрески заранее составленными колерами, пигментными пастами, разведенными водой до рабочей консистенции. Перечень пигментов, пригодных для фресковой живописи приведен в предыдущем разделе (3.1.2.) и в разделе, рассказывающем о копировании фрагмента итальянской стенописи эпохи Возрождения (смотри далее раздел диссертации 3.2.2.в). Для разведения колеров можно использовать известковую воду, отстоявшуюся в баке поверх известкового теста. В такой воде имеется определенное количество растворенной извести, которая будет способствовать лучшему закреплению красок на поверхности штукатурки. Для проверки колеров выполняются выкраски и эскиз – фрагмент изображения на небольшом заштукатуренном планшете.

На этапе выполнения эскиза выясняют, не только из каких пигментов нужно составить колеры, но и какие ***цветные подложки*** (если они есть) наносятся под основные колеры. Это могут быть – «рефть» (серый цвет разных тонов, получаемый смешением хорошо перетертых древесного угля и извести), светлая и красная охра и др.

Работа над цветным эскизом очень важна. Пока не выяснен состав всех колеров и последовательность их наложения, приступать к оштукатуриванию основного планшета (короба) нельзя (рис. 33-35).

После успешного окончания подготовительного этапа работа может быть закончена в течение одного дня. Орнамент раскрывается в цвете, прорабатывается графически (делается «опись»), вносятся уточнения. Окончательные поправки делаются после высыхания желтковой темперой (рис. 36-39).

Для этого готовится ***желтковая эмульсия***. Берется свежее куриное яйцо, разбивается с тупого конца настолько, чтобы в отверстие скорлупы мог пройти желток в неповрежденном виде. Сначала выливается белок – он не нужен. Затем желток осторожно берут на ладонь, прорывают его пленку и, придерживая ее пальцем, выпускают желток в баночку. Пустая скорлупа промывается и используется в качестве мерки для разбавителя. Ее заполняют на две трети остуженной кипячёной водой, которую затем выливают в баночку с желтком и не спеша размешивают, не доводя до пены. Если эмульсия предназначена для постепенного использования в течение нескольких дней, то в нее вместо воды следует добавлять пиво или кислый квас. Это предотвратит ее быструю порчу. Сохранять желтковую эмульсию нужно в прохладном месте (в холодильнике) [2].

Таким образом, в процессе выполнения этого задания воссоздается не только внешний вид орнамента, но и воспроизводятся приемы работы колерами, изучается послойная структура

средневековой декоративной живописи, позволявшая создавать живописное богатство при помощи небольшого исходного количества колеров (рис. 40-42).

Прежде, чем привести примеры копирования орнаментов, нужно сказать несколько слов о ***живописных приемах*** орнаментальных росписей. Простейшие из таких приемов можно увидеть в ***плоскостных орнаментах***, написанных одним или несколькими цветами с использованием в композиции не закрашенных участков штукатурки. Большое значение здесь имеют характер линий и соотношение толщины линии и просветов фона. При желании художник мог добиваться, чтобы зритель воспринимал сетку цветных линий как переплетение неких ветвей на светлом фоне, или как цветной фон, ограничивающий белые ветви и различные завитки, образованные цветом не закрашенной штукатурки (рис. 43, 44). Количественное соотношение светлых и темных пятен в орнаменте определяло общий тон орнаментальной композиции. Орнамент, в соответствии с замыслом художника, мог выглядеть светлее или темнее окружающей его живописи [7].

Немного усложненный вариант, когда перед нанесением темного цветного орнамента фон частично или полностью закрашивался какими-либо оттенками. Это делали для того, чтобы получить необходимое в общей композиции цветовое пятно. Кроме того, иногда таким способом на стенах имитировали тени на написанных, но не существующих на самом деле объемных деталях архитектурного декора, например, на воображаемых карнизах или элементах убранства интерьера - тканях. При этом орнамент переставал быть плоскостным в строгом смысле этого слова (рис. 45-48).

Часто белые ветви и листья, цвет которых определял оттенок не закрашенной в этих местах известковой штукатурки, были ограничены фоном, на котором чередовались разные цвета. Для участков различных цветов составлялись колеры, которыми заполняли пространство фона вокруг орнамента в один прием, либо вначале делали цветную подкладку, например, рефтью или охрой, затем лессировали эту подготовку составленными ранее колерами. Синие, зеленые, лиловые цвета, киноварь, положенные на слой рефти, красной, светлой охры или умбры приобретают глубокие, благородные оттенки, которые невозможно получить, смешивая пигменты между собой, и, выкрашивая их по белой штукатурке. Контуры таких орнаментов иногда дополнительно выделяли обводкой коричневого, черного или других цветов (рис. 49).

Остальные приемы, применяемые при написании плоскостных орнаментов, не требуют специальных разъяснений, так как видны и сразу понятны при взгляде на образец (рис. 50).

Орнаментальные мотивы, состоящие из «***объемных форм»***, написанных с разной степенью условности, - гирлянды цветов, переплетения объемных ветвей, лент, поребриков и др. – писали, используя, как уже перечисленные, так и дополнительные приемы. Простейший из них, когда по темному силуэту орнамента наносили белильные движки на выпуклых участках

формы, создавая эффект бликующей поверхности. В других случаях по краям формы более темной краской делали тени (рис. 51, 52).

Обычно полихромный объемный орнамент сначала раскрывали в цвете, наносили тени, в основные тона орнамента добавляли белила и этими смесями прописывали высветления, в самых светлых местах чистыми белилами наносили пробела. Так писали по светлому тону не закрашенной штукатурки, но часто фон орнамента вначале покрывали каким-либо цветом и затем по нему писали орнамент (рис. 53, 58, 59).

Еще один интересный прием заключался в том, что высветления на орнаменте делали рефтью в два-три довольно контрастных тона с последующими их лессировками различными оттенками, нанесением еще более темных теней и белильных мазков в местах бликов. Подробно об этом рассказано в описании примеров копирования орнаментов далее (рис. 54-57).

Объемные орнаменты и изображения рельефов, часто писали приемами, близкими к приемам техники «гризайль» (рис. 60).

Перечисленные здесь приемы использовали также при написании пейзажных фонов и архитектуры, животных и человеческих фигур (рис. 61).

В качестве конкретных примеров изучения приемов орнаментальной живописи приведем работы студентов О. Колпаковой, Т. Гречихиной и Л. Кузнецова, выполненные по фотографиям с фрагментов росписи первой половины XIV века из церкви Вознесения в сербском монастыре Дечаны, и работу Т. Кромовой по копированию орнамента из Спасо-Андроникова монастыря в Москве [59, 61].

Первый пример. На образце, выбранном О. Колпаковой, изображена пышная цветочная гирлянда, разделяющая поверхность сомкнутого свода на треугольные сегменты, в которых помещены сюжетные композиции. На сером фоне написаны фантастические цветы синего, зеленого, лилового, оранжевого и желтого оттенков. По обе стороны от них вьются золотистые ветви с небольшими бутонами на концах. Лента орнамента написана сразу на двух плоскостях свода, поэтому некоторые детали видны в ракурсе (рис. 62, 63).

На первом этапе на крафте выполнен рабочий картон, на котором изображение развернуто в одной плоскости. Контуры и тени сделаны черным соусом, блики – белилами. По понятным причинам здесь не требовалась документальная точность, достаточно было создать пластичный и внутренне не противоречивый рисунок (рис. 64).

Далее выполнялась работа по определению возможного пигментного состава и последовательности нанесения колеров. Все выкраски и эскизы делались по свежей штукатурке в технике фрески (рис. 65).

После этого приступили к выполнению копии на рабочем планшете. На свежую штукатурку нанесли графью, продавливая ее сквозь кальку заточенным черенком кисти.

Затем середину рабочей поверхности закрасили серой рефтью, а по краям провели красно-коричневые полосы-филёнки (рис. 66).

Поверх серого фона нанесли основные колеры каждого бутона, написали ветви. Добавили в основные колеры белил и сделали высветления. Кое-где подчеркнули рисунок коричневой краской, самые темные места лессировали черной (рис. 67).

На завершающем этапе на всех цветах и ветвях написали пробела, а филёнки подчеркнули тонкими белыми линиями (рис. 68).

На филенках поверх красно-коричневой покраски предположительно был слой киновари в смеси с белилами. Его остатки можно рассмотреть на фотографии. На копии этот слой решено было не делать.

Все красочные смеси получены на основе пяти пигментов и извести:

черный – угольная черная;

серая рефть – смесь угольной черной и известковых белил;

коричневый – смесь угольной черной и красной охры;

красно-коричневый – красная охра;

темно-лиловый – смесь рефти и красной охры с дополнительной добавкой черной;

сиреневый разного тона – смесь красной охры и титановых белил;

синий разного тона – ультрамарин в смеси с титановыми белилами;

зеленый – ультрамарин с небольшим количеством желтой охры;

золотистый – желтая охра с примесью красной охры;

белый – известковые и титановые белила;

Второй пример – работа Т. Гречихиной. Она выбрала для копирования изображение креста в медальоне. Оно находится в верхней части одной из арок, где на него замыкаются композиции, расположенные на арочных скатах.

Крест цвета желтой охры украшен белым жемчугом и драгоценными камнями в оправах, имеет красно-коричневый контур, подчеркнутый тонкими белыми полосами. Полосы пересекаются в центре креста, образуя квадрат. Крест изображен в медальоне, на фоне четырех концентрических окружностей серого цвета, высветляющихся к краям медальона. Из центра медальона расходятся четыре широких луча бледно-зеленого цвета, образуя косой крест. Кроме этого в центре медальона видны ещё двенадцать коротких лучей серого цвета с белыми контурами (рис. 69).

Как и в предыдущей работе, все колеры составлены после тщательной их проверки на выкрасках и эскизах (рис. 70).

Затем на поверхность свежей штукатурки с заранее прочерченной графьёй нанесены пять тональных градаций серой рефти. Самая тёмная – на фоне вокруг медальона, остальные внутри (рис. 71, 72). Далее написан основной желтый цвет креста, проведены красно-коричневые контуры и нанесен основной цвет драгоценных камней. Лессировками нанесены широкие бледно-зеленые лучи. Рефтью сделаны короткие серые лучики и бликующие грани на камнях.

После этого написан жемчуг, оправы камней и все белые контуры. В завершение выполнена голубая лессировка фона вокруг медальона (рис. 73).

Колеры в этой работе составлены на основе шести пигментов и извести:

серая рефть пяти тонов – угольная черная в смеси с известковыми белилами;

красно-коричневый разных оттенков – красная охра в чистом виде и с добавками темной или светлой рефти, смотря по необходимости;

бледно-зелёный – глауконит с добавками белил и желтой охры;

голубой – ультрамарин в смеси с титановыми белилами;

жёлтый – желтая охра;

белый – известковые и титановые белила.

Третий пример изучения приемов росписи церкви Вознесения в Дечанах - работа студента Л. Кузнецова. Копируемый фрагмент росписи, изображает инкрустацию нижней части стены мрамором трех сортов. Основную площадь занимает квадрат с энергично написанными контрастными прожилками разных оттенков серого, красно-коричневого и желтого цвета. В центре квадрата помещен ромб, роспись в котором выполнена сильно разбеленными колерами по желтому фону с коричневыми прожилками, напоминающими тени. Роспись в ромбе по своим приемам очень похожа на гризайль и воспринимается как объемный рельеф. С внешних сторон квадрат окружен розовым мрамором со светло-розовыми пятнами и красно-коричневыми прожилками. Все три сорта изображенного мрамора разделены белыми рамками с черной окантовкой. Над росписью «под мрамор» имеется черная полоса с изображением элемента античного архитектурного декора «бусы». В изображении теней на «бусах» заметны сильно упрощенные приёмы техники гризайль (рис. 74).

После тщательного изучения образца определено количество колеров и последовательность их нанесения. При этом особое внимание обращалось на характер нанесения краски на поверхность: форма мазков и характер линий, толщина красочного слоя – все это подсказывало очередность работы колерами. Все мазки и линии повторены на рабочем картоне, выполненном соусом и белилами в несколько тонов. На выкрасках по сырой штукатурке и фрагментарных эскизах определен возможный состав каждого колера и проверено его место в многослойной структуре живописи.

Рабочий планшет покрыт известково-песчаной штукатуркой. С помощью кальки на поверхность штукатурки нанесена графья. Затем проложены основные цвета росписи.

Первый слой красок ***состоял из коричневого***, нанесённого внутри квадрата и сверху в качестве филёнки; **розового -** вокруг квадрата; ***желтого*** - внутри ромба и ***черного*** в качестве фона «бус». Полоса сверху, относящаяся к соседнему изображению, закрашена ***светло-серой рефтью***. В местах белых рамок и «бус» оставлена ***не закрашенная штукатурка*** (рис. 75, 76).

На ***втором этапе*** по коричневому фону квадрата нанесены прожилки ***светло-серой рефтью***. Ею же проложены тени на «бусах». ***Жёлтой охрой*** по коричневому фону квадрата нанесены желтые прожилки. Затем они прозрачно ***пролессированы*** фоновым ***коричневым*** колером и вновь кое-где высветлены ***желтой охрой***. По желтому фону ромба проложены тени. Они написаны в два приема: сначала разбавленным фоновым ***коричневым*** колером проведены широкие полосы, затем густым коричневым прописаны более темные участки теней (рис. 77-79). На серых прожилках сделаны высветления ***розовым.*** После этого ***светло-розовым колером*** написаны пятна на розовом фоне, высветления на желтом ромбе и самые светлые места на серых прожилках (рис. 80). Затем ***красно-коричневой*** прописаны коричневые участки на квадрате и прожилки на изображении розового мрамора. В последнем случае прожилки сделаны в два приема: сначала жидким полупрозрачным колером, затем тем же колером, но уже густой консистенции для прописи темных мест.

В заключение белым прописаны самые светлые места на желтом ромбе. ***Черным*** колером обведены белые рамки и выполнены самые темные места на коричневых прожилках квадрата (рис. 81).

Таким образом, вся роспись написана колерами, состоящими из пяти пигментов:

черный – сажа газовая (в этой работе мы нашли возможным, для удобства исполнения копии, заменить сажей традиционную угольную черную);

светло-серая рефть – сажа газовая и известковые белила;

коричневый – гематит;

красно-коричневый – красная охра;

желтый – желтая охра;

розовый – красная охра в разбеле;

светло-розовый – красная охра в сильном разбеле с добавлением светло-серой рефти;

белый – не закрашенная поверхность штукатурки или белила с добавлением светло-розовой.

При выполнении копии внимательно следили, как на образце нанесены колеры: жидко (полупрозрачно) или густо (плотно), так как от этого зависел не только тон, но и оттенки цвета.

В электронном приложении «Фонд образцов» подробно представлена стенопись церкви Вознесения в Дечанах, в том числе и росписи «под мрамор». Любопытно сравнить их с настоящей мраморной облицовкой фасадов здания этой церкви (рис. 82) [111].

Четвертый пример. Ещё одним объектом для изучения живописных приемов с последующей попыткой их реконструкции послужил фрагмент орнаментальной росписи первой трети XV века из центральной апсиды Спасского собора Спасо-Андроникова монастыря в Москве. Работу провела студентка второго курса Татьяна Кромова в 2014 году.

Роспись Спасского собора считается последней работой Андрея Рублёва[1]. От нее сохранилось несколько небольших фрагментов, поднятых реставраторами из-под завалов в подполье храма и два фрагмента орнаментальной росписи на откосах окон в алтаре. Росписи в алтаре открыты из-под поздней каменной кладки в 1952 году и к настоящему времени утратили яркость и интенсивность красок, сохранив авторский рисунок и отчасти колорит (рис. 83).

Композиция обоих фрагментов представляет собой вертикальную тёмную полосу со вписанным в неё рядом из пяти медальонов. Все они выполнены с помощью кружала (циркуля) следы от которого сохранились на белом, идеально заглаженном грунте[2]. Каждый медальон имеет свой индивидуальный геометрически выверенный и тщательно выполненный твердой и уверенной рукой рисунок. Это элементы стилизованного растительного орнамента. Между медальонами, помещены еще несколько симметрично повторяющихся орнаментальных мотивов, играющих как бы объединяющую роль, несколько иначе трактованных не только стилистически, но и технологически. В их написании, в частности, использованы белила, роль которых в самих медальонах исполняет не закрашенный цвет грунта. Мотивы эти представляют собой окрашенные охрой[3] небольшие круглые диски с исходящими из них пучками тонких белых изгибающихся усиков разной длины. Крайние из них с двух сторон завершаются парами перекрещивающихся лепестково-лиственных элементов с мягкими волнистыми краями, остальные усики, закручиваясь на концах, оканчиваются точечными утолщениями. Цвет орнаментов, как уже говорилось, поблек; это выбеленный коричневато-охристый рисунок медальонов на фоне голубовато-серой рефти. Однако, реконструируемая цветовая гамма должна состоять из насыщенных красок – глубокого синего цвета фона, киноварного в разгранке, ярко-белого, золотисто-жёлтого, зелёного и коричневого цветов в окраске элементов орнамента в медальонах.

По мнению А.Г. Жолондзя (ЦМиАР) и К.И. Маслова (Гос.НИИР), изучавших состав штукатурного и красочного слоя этих росписей, они обладают достаточным сходством с материалами и техникой исполнения росписей церкви Успения на Городке под Звенигородом (около 1400 года),[4] где также работал Андрей Рублев [37, 38, 83].

Для росписей Спасского собора характерно использование небольшого набора пигментов. Это известковые белила, древесный уголь (в составе рефти), глауконит, лазурит, два вида желтой и два вида красной охры, киноварь (с широким использованием в смесях) и темно-красный железосодержащий пигмент, очень похожий на классический гематит. Особенностью красочного состава является наличие в нем слюды, которая специально добавлялась для придания живописи особых оптических свойств. Структура живописи слоистая, с подкладками и лессировками. При небольшом количестве пигментов набор смесей обладал существенной широтой. Выявлено, что уже на начальном этапе непосредственно на грунт красочный слой наносился с применением связующих клеев. Можно предположить, что роспись, вероятнее всего, не являлась чистой фреской даже на начальном этапе работы.

В качестве образца были выбраны два медальона, находящиеся на северном откосе юго-восточного окна центральной апсиды, так как они имеют почти полную сохранность красочного слоя.

В качестве дополнительного материала были привлечены цветные изображения орнаментальных медальонов из церкви Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря первой четверти XV века и аналогичные фрагменты росписи церкви Рождества Богородицы Пафнутьево-Боровского монастыря 1468 -1476 гг. [41] (рис. 84-86).

В учебно-методических целях живопись велась в технике фрески, завершающие лессировки делались позднее, колерами с добавлением желтковой эмульсии.

Работа традиционно началась с выполнения картона. После тщательного изучения цветных фотографий были составлены колеры (пигменты, замешанные на воде) и определена последовательность их наложения. Всё это проверялось на небольшой свежеоштукатуренной известняковой плите. Там же был написан небольшой эскиз орнамента. Для того чтобы грунт не высыхал, и краски хорошо закреплялись в течение всего дня, плита была помещена в специальный кювет с небольшим количеством воды (рис. 87, 88).

При помощи кальки рисунок был перенесен (продавлен) на рабочий планшет. На поверхности свежей штукатурки образовалась графья. Она позволила не сбиться при написании сложно составленных элементов орнамента и особенно тонких усиков (рис. 89).

В результате предварительной работы с колерами была создана непротиворечивая версия написания орнамента с помощью ограниченного набора традиционных живописных приемов. Это, прежде всего, использование двух тонов серой рефти: темной для фона и светлой в качестве подкладки под охру, киноварь и глауконит. Интересные цветовые эффекты удалось получить при использовании светлой рефти. При нанесении на неё лессировок киноварью и глауконитом получались более холодные тона, нежели те, которые получаются по белому грунту. При повторном наложении этих же красок более плотным слоем в необходимых местах

получались особенно яркие мазки, которые, вместе с тем, выглядели нежными и живописными на темном фоне серо-синей рефти. Желтая охра, нанесенная на слой светлой рефти, выглядела особенно яркой. Белые элементы медальонов представляли собой не закрашенную поверхность штукатурки. Усики, выходящие из охристых дисков, написаны белилами. Поверх темной рефти фона нанесена неравномерная лессировка ультрамарином в смеси с белилами. На зеленых элементах орнамента тонким слоем темной рефти написаны тени. На охристых лепестках и листьях красной охрой сделаны притенения (рис. 90-93).

Выполнена работа очень просто: семью пигментами при минимальном количестве их смесей, по цветным подкладкам с использованием лессировок.

В итоге проведенного «исследования с кистью в руках» получилась сложная орнаментальная композиция, с тонким рисунком, выверенная по тонам, с гармоничными цветовыми отношениями.

Выполнение этого задания напрямую связано с аналогичной темой по дисциплинам истории монументально-декоративной живописи, истории орнамента и синтеза искусств.

Примечания.

1. Андрей Рублёв. Подвиг иконописания. Каталог-альбом; составители Попов Г.В., Дудочкин Б.Н., Шередега Н.Н. Красная площадь, М., 2010, с. 558-559 [83].
2. Орлова М.А. Орнамент в монументальной живописи Древней Руси. Конец XIII – начало XVI века, с. 248-250, Северный паломник, М.; 2004 [75].

3. В описании у М.А. Орловой и Г.В. Попова эти диски ошибочно характеризованы как написанные белилами.

4. Жолондзь А.Г., Маслов К.И. Технико-технологические особенности первоначальных росписей Спасского собора Андрониева монастыря и собора Успения на Городке. – (Макарьевские чтения) Вып.II. Памятники древнерусской культуры. (Материалы 2-й Российской научной конференции 8-10 июня1994 года, посвящённой памяти святителя Макария). Ч. 2. Можайск, 1994, с. 176-182 [37].

Жолондзь А.Г., Маслов К.И Проблемы реконструкции технологии древнерусских стенописей конца XIV- первой трети XVIII веков – В кн.: Проблемы современной церковной живописи, ее изучения и преподавания в Русской православной церкви. Материалы конференции 6-8 июня 1996 г. Московская духовная академия. Православный Свято-Тихоновский богословский институт. М., 1997, с. 160-163, 166-167 [38].

б) Изучение, анализ и освоение живописных приемов в росписях с изображением фигур и многофигурных композиций.

Изучение технико-технологических особенностей средневековой живописи немыслимо без выполнения практических заданий. Навык в подготовке известково-песчанных штукатурных растворов, красочных смесей, грамотное использование различных связующих и укрепляющих веществ, умение работать широким набором профессиональных инструментов, способность «на глаз» и «на ощупь» определять качество применяемых материалов и выполненных работ – весь этот профессиональный «багаж» штукатуров и маляров необходим художнику-реставратору монументальной живописи. Не менее ценным результатом практической работы является освоение живописных приемов, как средств реализации творческого замысла - создания монументальной росписи. При вдумчивом подходе к заданиям приходит понимание того, почему мастер выбрал именно эти приемы для своей росписи, как этими приемами он создал линейное, тональное и цветовое единство, называемое нами произведением изобразительного искусства. Приведенное выше описание показывает, что работа над копией фрагмента орнаментальной росписи способна дать первые результаты в таком понимании и в умении разбираться в орнаментальной композиции как гармоничной совокупности линий, направлений, связей форм и цветных пятен (рис. 94-98).

Предлагаемые далее задания закрепляют перечисленные выше навыки и заставляют обратить особое внимание на графические и живописные средства, которыми трактуются формы ликов, рук, человеческого тела под складками одежды, и создается цельное в восприятии зрителя изображение.

Выполнение копии многофигурной росписи выводит на еще более высокий уровень понимания связей живописных приемов, изобразительных средств и законов композиции в монументальной живописи [17].

Выполнение свободной копии фрагмента полихромной росписи с изображением полуфигуры человека.

Отрабатываются и ***закрепляются навыки работы с известково-песчаным раствором и красочными материалами при создании сложного по рисунку полихромного изображения*** (рис. 99). Изобразительный материал для задания находится в приложении «Фонд образцов», в десятом и одиннадцатом разделах, где на фотографиях представлены стенописи различных школ Греции, Древней Руси и Сербии [22, 34, 39, 58, 74].

Можно использовать известково-песчанный раствор, оставшийся после выполнения предыдущего задания. Для этого он должен сохраняться в герметичной таре и оставаться сырым, но не дольше недели. Дело в том, что вещества, из которых состоят песчинки,

постепенно реагируют с гидратом кальция в растворе, связывая его. Из-за этого закрепление пигментов на поверхности такого раствора будет хуже. Непосредственно перед работой раствор следует перетереть шпателем. Это повышает его пластичность: проявляется свойство извести – ***тексотропия***. Внешне это выглядит так: раствор, только что разламывавшийся на куски, в процессе перетирания становится тестообразным, и на его поверхности начинает поблескивать вода.

Последовательность работы аналогична предыдущему заданию. Изображение переносится на тонированную бумагу (крафт) при помощи масштабной сетки, начерченной на фотографии и на бумаге. Рисунок в размер будущей копии (картон) выполняется с тональной проработкой, с «пробелами» и «движками» (всё кистью), которые наносят в два-три приема. Сначала делают густыми белилами блики, потом поверх них наносят разбавленными белилами полупрозрачные слои в местах первого и второго (если оно есть) высветлений (рис. 100, 101).

Особое внимание уделяется изучению последовательности и характера нанесения красочных слоев авторской живописи копируемого образца. Для этого сначала изучается литература по памятнику, фрагмент росписи которого предполагается копировать (смотри «Библиографию»).

Прежде всего, следует ***определить цвет и тон основных колеров***, которыми раскрывается изображение. Далее определить, как писать личное: по светлому ***охряному подмалёвку*** или по ***темному санкирю***. Затем определяется количество и цвет ***пробелов*** на одежде, в архитектуре и пейзаже (например, одежда может быть прописана в два или три пробела); количество и цвет ***охрений***. Следует обратить внимание на приемы, которыми все эти колеры нанесены: тонко или плотно, штрихом, мазком или пятном с растушёвкой по краям и т.д. Определить цвет ***притенений*** (красноватый, зеленоватый или выполненный жидкой чёрной краской), ***подрумянки*** (если есть). Затем определить, как написать ***самые светлые места***: движками чистых белил или в смеси с охрой, в один или два приёма, каким колером выполнен ***рисунок*** (опись), где на нём усиления.

Особое внимание надо уделить тому, как написаны ***волосы*** (седины с использованием серой рефти, темные волосы по коричневому тону часто моделировали санкирным колером и охрой) и ***глаза***.

Если на выбранном фрагменте есть надписи, определить, что написано; при необходимости реконструировать ***текст***.

Следующий этап работы – составить все колеры, затерев необходимые пигменты на воде. Проверять их ***на выкрасках и эскизе***, выполняемых на небольшой плите по сырой штукатурке (рис. 102-104).

После этого начать работу на планшете: покрыть его штукатуркой в два слоя, передавить с кальки рисунок, по полученной графье выполнить рисунок кистью темной охрой (рис. 105).

Работа ведется в технике фрески: прокладываются основные колеры, пишется личное. На определенном этапе работы на поверхности фрески образуется кристаллическая корка карбоната кальция - это чувствуется по тому, что вода из колеров перестает активно впитываться в поверхность грунта. В этом случае надо, осторожно надавливая гибким стальным шпателем, прогладить рабочий участок, разрушив тем самым эту корку, иначе колеры, положенные сверху, не будут закрепляться на поверхности. В образовавшиеся микротрещины вновь активно начнет выступать вода с растворенной известью. Процесс образования закрепляющей корки повторится, но протекать он будет медленнее, что позволит закончить копию в основном в технике фрески[1]. Завершающие лессировки, а также необходимые поправки, выполняются в технике желтковой темперы по просохшей поверхности (рис. 106, 107).

В качестве примера в приложении приведена работа над копией фрагмента росписи «Тайная Вечеря» греческого мастера рубежа XIII-XIV в. Мануила Панселина (рис. 108-113).

В процессе работы над этой копией были освоены приемы письма, бытовавшие в художественных мастерских северо-восточной Греции с центром в Фессалониках с XIII века и позднее. Они подробно были описаны греческим художником рубежа XVII-XVIII вв. Дионисием из Фурны в его труде под названием «Ерминия или наставление в живописном искусстве» [54]. Отрывки из этого текста с пояснениями преподавателя помещены в соответствующем методическом материале для внеаудиторных и самостоятельных занятий.

Помимо технических приёмов особое внимание обращается на изучение изобразительного языка, присущего искусству этого периода.

Примечания.

1. Об этом в книге А.В. Винера «Фресковая и темперная живопись» [12].

2. Иллюстрация 108 из книги «Manuel Panselinos from the holy church of the Protaton»; Hagioritiki Estia, Thessaloniki, 2003 [119].

Копирование фрагмента полихромной росписи с изображением фигуры и многофигурной композиции[1].

Закрепляются навыки в копировании фигуративной стенной росписи. Источником изобразительного материала для задания могут послужить *десятый и одиннадцатый разделы «Фонда образцов»,* представленные в электронном виде. Они содержат фотографии высокого качества и дают не только общее представление о стенных росписях Греции, Сербии и Древней

Руси, но и позволяют изучить живописные приёмы разных стилей и школ в процессе копирования (рис. 108).

Больший, по сравнению с другими заданиями, размер планшета позволяет приблизиться к условиям работы на объекте по воссозданию утраченного участка росписи интерьера (рис. 114, 115). В частности, это касается нанесения штукатурки на планшет. Большой планшет легче покрывать известково-песчанным раствором, когда он находится в вертикальном положении. Работу начинают с левого верхнего угла (если работают правой рукой), двигаются направо, дойдя до правого угла, переходят снова налево, но уже ниже и снова двигаются вправо. Берут шпателем необходимое количество раствора и с усилием наносят его на рабочую поверхность, двигая шпатель снизу – вверх (рис. 116, 117).

Удобно работать сразу двумя шпателями большим и малым, время от времени очищая один о другой или набирая малым шпателем необходимое количество раствора и перекладывая его на широкий шпатель для нанесения на поверхность планшета (рис. 118).

Последовательность работы такая же, как в предыдущем разделе.

Когда копирование ведется непосредственно с росписи в интерьере, то общий картон делать необязательно. Вместо него изучение копируемого фрагмента ведут на промасленной и хорошо высушенной кальке (смотри о подготовке кальки в описании работы над копией росписи эпохи Возрождения). Работу на ней выполняют темперой ПВА или акриловыми красками в несколько цветов (рис. 119).

Чтобы краска, разбавленная водой, до рабочей консистенции не скатывалась с кальки, ее поверхность следует протереть мылом, шампунем или спиртом. Затем наложить кальку на изображение и осторожно закрепить ее на стене. Если состояние красочного слоя копируемой росписи не позволяет сделать этого, то нужно натянуть кальку на реечную рамку и просто прислонить вплотную к стене, стараясь не сдвигать ее во время работы. Вначале нужно перенести на кальку все темные линии изображения (графический каркас), наносить краску плотным слоем, повторяя обводку по необходимости. После этого, разбавив ту же краску водой, прозрачно прописать притенения.

Затем густыми белилами прописать блики на личном и одеждах. Поверх них, когда они просохнут, жидкими, полупрозрачными белилами нанести охрения на лике, руках и высветления на одеждах, в один или два приема, каждый раз захватывая более широкие площади (в зависимости от того, как это сделано на образце). Ассист и орнаменты, выполненные золотом или желтой краской (которая играет здесь роль золота), прописать любой желтой краской, смешанной с белилами.

Все это нужно делать, соблюдая предельную точность в характере линий и штрихов, изучая тем самым индивидуальный «почерк» автора росписи [73][2].

Если копия выполняется во фреско-темперной технике, и ее большие размеры не позволяют завершить фресковый этап работы за один день, то нужно воспользоваться следующими приемами, замедляющими образование корки карбоната кальция.

После того, как работа раскрыта в цвете, поверхность ее осторожно проглаживается металлическим шпателем (об этом уже говорилось при описании работы над предыдущим заданием). Благодаря этому разрушается начавшая уже образовываться корка карбоната кальция.

После этого поверхность копии увлажняется при помощи пульверизатора, и работа ведется далее. Увлажнение периодически повторяют, каждые полтора часа или чаще. Это зависит от температуры и влажности в помещении, где ведется работа. Цель увлажнения в том, чтобы максимально замедлить движение воды из толщи штукатурки на поверхность красочного слоя и ее последующее испарение с образованием закрепляющей корки.

В конце дня рабочую поверхность копии необходимо еще раз увлажнить и закрыть полиэтиленовой пленкой на ночь. Некоторые специалисты советуют накрыть эту пленку влажной тканью и еще одним слоем полиэтилена.

Таким образом, нарастание закрепляющей кристаллической корки практически останавливается.

Утром следующего дня работа раскрывается от полиэтилена и ведется снова в технике фрески. При этом надо не забывать периодически увлажнять живописную поверхность.

Таким способом работа может вестись два дня, и пигменты в итоге будут хорошо закреплены на поверхности штукатурки.

Когда этап работы по сырой штукатурке завершен, следует хорошо просушить копию и заканчивать ее уже колерами, замешанными на желтковой эмульсии [2]. Пигменты, которые изменяют цвет в кислой среде, замешивают на эмульсии (желток + вода) без добавления уксуса, кваса и т.д.

От количества эмульсии в колере и от ее концентрации (соотношения желтка и разбавителя – воды, кваса и др.) зависит окончательный тон получаемого цветового пятна. Чем больше желтка в краске, тем она будет темнее. Избыток желтка приводит к неприятным темным пятнам с жирной глянцевой поверхностью. Этого не следует допускать. При достаточном навыке можно утемнять или освежать (делать ярче, сочнее) тон отдельных участков живописи, прокрывая их разбавленной эмульсией.

Ход работы, в частности, по изучению живописных приемов греческого мастера Мануила Панселина отражен на иллюстрациях. Подробное описание этих приемов содержится в методическом материале «Особенности приемов стенного письма греческих мастеров области

Халкидики конца XIII - начала XIV и XVI-XVIII ввеков». В нем приводятся отрывки из «Ерминии или наставления в живописном искусстве» Дионисия из Фурны [54] (рис. 120-123).

В целях приобретения навыков коллективной работы выполняют копию многофигурной композиции в составе группы студентов (рис. 124, 125).

Здесь очень важно правильно распределить обязанности на всех этапах работы, чтобы каждый чувствовал ответственность за общий результат и следил не только за своей частью работы, но и за работой своих коллег, помогая им, если возникает такая потребность. Опыт преподавания говорит, что коллективная работа, как правило, содержит в себе сильный мобилизующий (синергетический) эффект.

Кроме того, копирование многофигурных изображений наглядно показывает то, что освоенные ***живописные приемы действительно были тесно связаны с технико-технологическими особенностями средневековой живописи. Они экономили средневековым мастерам силы для решения творческих задач при создании больших по площади росписей. И, наконец, такая работа помогает увидеть связь живописных приемов, изобразительных средств и законов композиции в монументальной живописи***.

Копирование фрагмента стенописи, выполненной в технике масла.

На завершающем этапе освоения темы «Технико-технологические особенности и приемы средневековой монументальной живописи» представляется интересным и необходимым с искусствоведческой точки зрения предложить копировать какой-нибудь фрагмент росписи, выполненной в технике масла палехскими мастерами XIX века. Эта живопись несет на себе внешние признаки традиционного средневекового искусства и вместе с тем в своей основе является уже продуктом нового времени и новых технологий (рис. 126).

Подготовка основания под живопись ведется особым образом. Рабочий планшет грунтуется меловым левкасом или шпатлевкой. Достаточная толщина грунта - несколько миллиметров. Состав левкаса может быть различным: клеевой (мел + водный раствор клея), эмульсионный (мел + клей + олифа), акриловый (продаётся в готовом виде). Могут использоваться профессиональные составы, применяющиеся в реставрации монументально-декоративной живописи или строительные смеси на основе гипса (подробнее о штукатурках и грунтах под масляную живопись смотри в книге В.В. Филатова «Реставрация настенной масляной живописи») [104].

После нанесения грунт выравнивается наждачной бумагой. Затем пропитывается горячей олифой или акриловой грунтовкой глубокого проникновения для уменьшения тянущей способности. Если этого не сделать, то грунт отберет связующее из красочного слоя, и

живопись во время работы постоянно будет жухнуть, а через некоторое время начнет шелушиться.

Выполняются рабочий картон и калька, на планшет переносится рисунок, работа раскрывается в цвете, выявляется объем, прописываются самые светлые места, усиливаются, где нужно, тени, наносятся блики, прорабатывается контур. В тенях красочный слой тоньше, света пишутся плотно. Иногда виден подмалёвок, если мастера выполняли его на начальном этапе живописных работ, что было далеко не всегда (рис. 127, 128).

Как правило, масляная живопись в интерьере имеет матовую поверхность. Этот эффект создается, если составлять колеры на специальном разбавителе, состоящем из смеси воска, пинена и воды (воск растопить на водяной бане, влить в него пинен, размешать, затем добавить дистиллированной воды, в которую предварительно добавлено немного нашатырного спирта, и тщательно перемешать до образования однородной смеси).

Воска ……3 грамма

Пинена……30 см^3

Воды...……25 см^3

Нашатырного спирта…...……...5 см^3

Полученная восковая эмульсия – молочного цвета жидкость, может неопределенно долго сохраняться в закрытом сосуде [50][4].

Можно поступить проще: по окончании работы просушить живопись и потом покрыть ее матовым лаком. Он продается в готовом виде и обычно имеет название «глютень» или составляется из смеси воска в пинене и какого-либо покрывного лака. Например, на 100 мл акрил-фисташкового 30% лака (обычная концентрация готовых лаков, выпускаемых промышленностью) нужно добавить 10г отбеленного воска, растворённого в 100мл пинена.[104][5].

Примечания.

1. Студенческие работы, фотографии которых помещены в качестве иллюстраций в описание работы по копированию фрагмента полихромной росписи с изображением фигуры и многофигурной композиции, выполнены под руководством заведующего кафедрой, профессора Натальи Леонидовны Борисовой.

2. Об использовании кальки в копировании смотри в сборнике статей А.Н. Овчинникова «Символика христианского искусства» [73].

3. По другим источникам роспись выполнена в начале XIV века. Иллюстрация 25 из книги «Manuel Panselinos from the holy church of the Protaton»; Hagioritiki Estia, Thessaloniki, 2003 [119].

4. Д.И. Киплик, стр. 272; там приведены и другие рецепты устранения сильного блеска поверхности масляной живописи [50].

5. В.В. Филатов «Реставрация настенной масляной живописи», стр. 138 [104].

3.2. Изучение живописного декора архитектурных памятников XVIII – первой половины XX века как рациональной системы технико-технологических и изобразительных приемов.

3.2.1. Изучение и анализ технико-технологических приемов декоративной монументальной живописи XVIII – первой половины XX века.

Итальянские мастера декоративной живописи, как и другие художники эпохи Возрождения, обратились в своем творчестве к наследию античного монументального искусства [81]. «Обновленная» таким образом декоративная монументальная живопись стала развиваться как важная часть украшения европейского интерьера [77-79]. Она играла важную роль в оформлении стен, сводов и плафонов до середины XX века. Со второй половины XX века декоративная живопись уступила первое место в интерьерах современным дизайнерским решениям, однако, продолжает существовать.

Художники-декораторы на протяжении XVIII-XX веков в своей работе пользовались красками, в состав которых входили различные связующие вещества. Это – казеиново-известковая смесь, растительные и животные клеи, масло, темпера (эмульсии клеев и масел), силикатное связующее. В XIX - первой половине XX века вновь появился интерес к фреске. Иногда в одной и той же росписи применяли краски разного типа. Например, сюжетные композиции могли писать маслом, а обрамления, имитирующие архитектурный декор, - красками на клеевом или темперном связующем [47]. Чтобы представить себе комплекс проблем, которые решал мастер, создавая декоративную роспись, рассмотрим стандартные приемы подготовки стен под живопись и работы с красочными материалами на примере клеевой живописи.

Клеевая живопись является одним из самых древних видов монументальной росписи. Наибольший расцвет в Новое время этот способ живописи, наряду с другими, получил в Италии и, продолжая развиваться на протяжении нескольких столетий, распространился по всей Европе. Как и многие другие культурные явления, эта живопись была занесена в Россию итальянскими мастерами в начале XVIII века (рис. 129, 130) [31, 32, 35].

В сухих и светлых помещениях с положительной температурой клеевые краски столетиями сохраняют бархатистость, легкость, воздушность и красоту тонов[1]. В качестве

связующего этих красок использовались животный и растительный клеи с различными добавками [52, 57].

Основания, штукатурки, грунты.

Основаниями для этой живописи служили оштукатуренные поверхности стен и потолков каменных, кирпичных или деревянных зданий. В отдельных случаях роспись выполняли по загрунтованному холсту или бумаге, наклеенной на оштукатуренную поверхность.

Прежде чем наносить штукатурные слои, стены очищали от загрязнений и выступающих излишков кладочного раствора, затем промывали поверхность чистой водой, а деревянные стены и потолочные перекрытия обивали дранкой – тонкими деревянными полосками, создавая характерную косую решётку (рис. 131).

Штукатурки готовились на основе извести, в которую вводили наполнитель: песок. В составе штукатурок присутствовало незначительное количество угля, который мог попадать туда вместе с вяжущим веществом, примешиваясь к нему во время обжига. Штукатурку накладывали в один или два слоя. В зависимости от свойств извести и различных строительных традиций готовили смеси вяжущего и наполнителя в разных пропорциях. Например: двухслойный известковый грунт, состоящий из нижнего известково-песчанного слоя (3-4 части известкового теста на 1 часть песка) в 8-10 мм толщины и верхнего, чисто известкового слоя в 2-5 мм; другой вариант - двухслойный известково-песчанный грунт, состоящий из нижнего слоя (1 часть известкового теста на 2-3 части средне крупного кварцевого песка) в 8-10 мм толщины и верхнего слоя (3-4 части известкового теста на 1 часть мелкого кварцевого песка) в 2-3 мм; третий вариант – однослойный известково-песчанный грунт толщиной 5-9 мм (3-4 части известкового теста на 1 часть мелкого кварцевого песка) и т.д.[2]

В это же время получили распространение гипсовые (алебастровые) штукатурки с добавлением для придачи им большей прочности растительного или животного клея. Иногда к гипсу примешивали также известь и некоторые другие добавки, замедляющие процесс его твердения. Подобные штукатурки отличались большой твердостью и белизной, но в силу высокой гигроскопичности гипса разрушались быстрее известковых.

Во всех вариантах поверхность тщательно выравнивали и заглаживали [13].

Грунтование или проклеивание поверхности штукатурного слоя.

Внешний вид и прочность клеевого красочного слоя во многом зависели от впитывающей способности штукатурного слоя. При высокой впитывающей способности клеящее содержимое красок, находящееся в коллоидном состоянии, вместе с водой поглощалось поверхностью, при этом на ней оставалась рыхлая пленка суспензии из пигментов, легко снимаемая рукой. Если бы предполагалось вести роспись в несколько слоев, то верхние слои плохо закреплялись бы на

этой рыхлой пленке. Такой красочный слой был бы недолговечен, шелушился и имел бы тусклый цвет [94][3].

Для уменьшения впитывающей способности поверхность штукатурного слоя грунтовали или проклеивали. Для этого использовали различные составы, например, снятое молоко,[4] которым пропитывали штукатурку в один или несколько приемов, в зависимости от ее плотности. Иногда снятое молоко смешивали с известковым молоком[5] в пропорции 2:1. Полученную смесь процеживали через тонкий холст и наносили на поверхность стены кистью.

В других случаях пропитывали стены 5% водным раствором животного клея в соединении с квасцами (1-3% к общему количеству раствора). Клей наносили в горячем состоянии для того, чтобы он глубже впитывался в штукатурку. Квасцы (двойная сернокислая соль калия, алюминия или хрома) во всех случаях использовались с целью повысить влагостойкость будущей росписи, так как, соединяясь с животным клеем, они, после высыхания на стене, образовывали нерастворимое в воде связующее вещество. С этой же целью стены пропитывали насыщенным водным раствором квасцов. Связующее клеевых красок, нанесенных на обработанную таким составом поверхность, реагировало с квасцами и становилось водостойким, то есть нерастворимым в воде.

Если существовала угроза отсыревания стен и появления на них колоний организмов, которые питаются органическим связующим красок, разрушая живопись, то практиковался способ грунтования стен растворами мыла и медного купороса, так как эти растворы обладают антисептическими свойствами. Для этого брали 1 кг мыла на 16 л воды и на то же количество воды 1200 г медного купороса. Растворы наносили в горячем виде.

Использовали две разновидности медного купороса. Одна из них давала раствор голубого цвета. В этом случае приходилось восстанавливать белый цвет стен. С этой целью после высыхания купоросной грунтовки поверхность покрывали водостойким слоем белого грунта, состоящего из 10 весовых частей клея, 80 частей мела, 120 частей воды и 2 частей квасцов.

Лучшей грунтовкой считалась медно-купоросная, менее прочной – квасцовая.

Состав грунтовки:

медный купорос или квасцы – 200-300 г,

клей животный плиточный – 250 г,

мыло хозяйственное 40%-ное - 200-300 г,

олифа – 30 г,

вода – до 10 л.

Способ приготовления. Купорос или квасцы растворяли в 2-3 л воды. В отдельной посуде в 2,5 л воды разваривали набухший клей, в горячем клее растворяли мыльную стружку и вливали олифу. В клеемыльный раствор постепенно вливали раствор купороса или квасцов, а

затем оставшееся количество воды. При этом раствор постоянно помешивали. Для уменьшения поверхностного натяжения, следовательно, и более глубокого пропитывания штукатурки в полученный состав могли добавлять керосин (до 100 г) тщательно перемешав (заэмульгировав) его.

Описанный состав наносили широкой кистью в два слоя, тщательно растушевывая и разравнивая его, при этом направление движений кисти во время нанесения второго слоя не должно было повторять предыдущее.

В отдельных случаях живопись выполнялась по холсту, предварительно наклеенному на стену. **Холст** наклевали либо на густой раствор мучного клейстера, либо на раствор животного клея (примерно 15%) с добавкой в них терпентинного бальзама[6]. Бальзам выполнял здесь ту же функцию, что и керосин в предыдущем рецепте грунтовки. Кроме того, смолистые вещества, имевшиеся в составе бальзама, впоследствии придавали склейке дополнительную водостойкость.

Примерный состав клейстера: мука – 1 кг, вода – 6 л, терпентинный бальзам 25-40% от объёма клейстера.

Наклеенный холст тщательно выравнивали и приглаживали. После просушки его зачищали куском пемзы, имеющим плоскую рабочую поверхность, удаляя при этом узелки и неровности, взлохмачивая волокна плетения, делая холст более восприимчивым к последующей проклейке. Затем его смачивали горячей водой. Смачивание холста предохраняло его от глубокого проникновения клея в волокна ткани и от излишней перегрузки клеем. Проклеивали холст широкой кистью 1-2 раза 4-6% раствором рыбьего клея, повышая концентрацию клея во второй проклейке. Излишки клея снимали деревянной лопаткой. В промежутках между проклейками поверхность просушивали и снова выравнивали пемзой. После окончательной просушки холст покрывали клеемеловым (по составу напоминающим иконный левкас) грунтом, или эмульсионным, в состав которого дополнительно к клею вводили яичный желток. Грунт наносили в несколько слоев, просушивая и шлифуя каждый из них пемзой смоченной водой. Скрыв текстуру холста под слоями грунта, поверхность окончательно выравнивали и приступали к живописным работам. Вместо холста стены, особенно деревянные, часто оклеивали бумагой (рис. 132).

Этап работы над эскизами, картонами, припорохами и кальками не отличался от обычного порядка, принятого в европейской монументальной живописи со времен итальянского Возрождения (смотри Главу 3, раздел 3.1.3).

Приготовление живописных материалов.

В состав колеров входили водные пасты пигментов различных цветов, в которые добавляли клей. ***Пигменты*** перетирали на каменной плите курантом с добавлением при этом

небольшого количества воды. Полученные таким способом смеси имели консистенцию густой сметаны. При необходимости их заготавливали впрок. Для этого перетертые пигменты высушивали в небольших чашечках, потом выбивали их оттуда и хранили в виде прессованных таблеток или в форме небольших ступок. Перед работой их снова размачивали. Повторного перетирания уже не требовалось.

Связующее вещество клеевых красок состояло преимущественно из водного раствора животного клея (различных сортов костного, мездрового и рыбьего клеев). Сухой клей в пластинах или гранулах замачивали в холодной воде. После набухания его нагревали на водяной бане до получения однородного состава, не доводя при этом до кипения. Общей особенностью всех растворов такого клея является то, что при остывании до комнатной температуры они сильно загустевают (желатинизируются) и становятся не удобными в работе. Чтобы устранить это свойство, в раствор во время его приготовления вводили добавки, препятствующие загустеванию, например, небольшое количество гашеной извести (не более 4% по отношению к клеевому раствору). Наличие извести в клеевом растворе требовало применения в росписи только щелочестойких пигментов. Для лучшей сохранности клеевого связующего от загнивания в него могли добавлять антисептик, например, раствор карболовой кислоты.

Ввиду разных качеств пигментов и применяемого клея точный процент его содержания в готовой красочной смеси (колере) указать было нельзя. Такие, например, пигменты, как сиена, умбра, ультрамарин, мел требовали более насыщенного клеевого раствора, чем все остальные пигменты. С количеством клея (в пересчете на сухое вещество) связаны окончательные цвет и тон росписи. Чем больше животного клея в красочном слое, тем цвета темнее и насыщеннее, и наоборот – чем его меньше, тем они более мягкие и бархатистые. Избыток клея приводил к растрескиванию и шелушению красочного слоя, недостаток – к сильному «отмеливанию» (как у пастели). Оптимальное количество определяли, делая пробные выкраски. Сначала из водных пигментных паст составляли необходимый колер, разводили его водой до состояния жидкой сметаны, затем вводили в него проклейку, т.е. раствор животного клея (не менее 15-20% от объема колера). Это называлось «заклеить (закрепить) колер». Делали пробную выкраску. После подсушивания проводили по ней тыльной стороной ладони. Если колер не «отмеливался», он годился к работе. Если сильно «отмеливался», добавляли еще проклейки. Слишком темная выкраска с ореолом по краям свидетельствовала об избытке клея. Требовалось добавить в смесь не заклеенного колера. Во многих случаях составлять колеры было удобнее водными пигментными смесями, уже содержащими в своем составе достаточное количество клея. Принято считать, что при одинаковом объеме наименее насыщенные 5-6% клеевые растворы использовались для орнаментальной росписи, а наиболее насыщенные 15-20% – для

фигуративной живописи. Как правило, клеевые красочные составы закрепляли 10% раствором животного клея. Между тем колер, закрепленный животным клеем до прочности, не дающей «отмеливания», часто выглядел несколько темнее, чем хотелось бы. Чтобы избавиться от этого эффекта и не потерять в прочности красочного слоя, в животный клей заранее добавляли определенное количество растительного клея, который не так сильно утемнял тон живописи. Для этого применяли мучной клейстер.

Состав клейстера – 10% водного раствора растительного клея: пшеничная[7] мука (или мучная пыль) – 1 весовая часть, вода – 9 частей.

Муку разводили в 1-2 частях холодной воды и тщательно перемешивали до полного исчезновения комочков. В другой посуде кипятили оставшееся количество воды и в нее, при непрерывном помешивании, тонкой струйкой вливали раствор муки в холодной воде. Ставили посуду (на водяной бане) на небольшой огонь и, промешивая ее содержимое, не давая ему закипеть, доводили состав до однородной, довольно прозрачной массы. Затем его процеживали через мелкое сито или ткань.

Соотношение животного и растительного клеев в смеси могло находиться в пределах 1 : 0,25 – 1 : 1 в зависимости от желания художника достичь определенного эффекта.

Мучной клейстер вводился в клеевой раствор также для повышения его эластичности. В этих же целях иногда вводили мед, глицерин и даже олифу; в последнем случае клеевой состав приближался по своим свойствам к темперным краскам. Все эти добавки становились необходимы, когда клеевая живопись велась на холсте с последующим наклеиванием его на стену. Для предотвращения растрескивания живописи во время этого наклеивания требовалась повышенная эластичность красочного слоя.

Растительный клей, приготовленный из пшеничного крахмала, обработанного щелочью, также использовался для составления клеевых красок. В книге «Техника живописи»», в разделе «Гуашь», Д.И. Киплик приводит рецепт связующего для красок на основе пшеничного крахмала:

пшеничный крахмал – 100 г,

вода – 1,3-1,35 л,

едкий натр – 7,2 г.

Так как этот клей имел слабощелочную среду, в колерах использовались щелочестойкие пигменты. Для красок, страдающих от щелочей, клей подвергался нейтрализации посредством добавки в его состав соляной кислоты. Этот клей не утемнял краски, а придавал им бархатную матовость. Колеры ровно и хорошо ложились на любую матовую поверхность, сильно светлели, но при этом приобретали легкий и звучный тон [50].

Иногда в качестве связующего вещества клеевых красок использовали растительный клей, получаемый при неполном разваривании злаковых зерен[8]. Такой клей во второй половине XVIII в. и первой половине XIX века считался наилучшим; им особенно часто пользовались при работе с синими, голубыми и зелеными пигментами, которые при этом выглядели особенно светлыми и легкими. Традиции применения такого клея уходят в средневековую монументальную живопись [13].

Клей приготавливали следующим образом.

Брали примерно 2 кг зерен на 5 л воды. Их варили при температуре 80-100°С на медленном огне. Процесс варки прекращался, когда начинала лопаться наружная оболочка зерен. Это предотвращало попадание крахмала, находящегося внутри них, в клеевой отвар. В результате неполного разваривания зерен получали прозрачный клеевой раствор, состоящий преимущественно из экстрактивных веществ, содержащихся в их наружной оболочке, и, в частности, обладавшего клеящими свойствами протеина – глиодина. Полученный раствор остужали, давали отстояться, осторожно сливали с осадка и использовали в работе. Колеры таким клеем закрепляли за два-три часа до начала работы и пользовались ими только в течение одного дня.

Кроме приведенных выше клеевых составов существовали другие их разновидности. Применялись эмульсии, например, желтковая, цельноячная и яично-масляная темперы. Некоторые колеры разводили молоком. Для уменьшения поверхностного натяжения составов и для равномерного растекания красок по поверхности в колеры добавляли хлебный квас или пиво.

Разнообразные связующие вещества красок не имели определяющего влияния на живописные приемы декоративной росписи. Художник-декоратор, осуществляя свой творческий замысел, зная свойства клеевых, темперных и масляных красок, имел возможность выбирать те или иные материалы и технологические решения, искусно сочетая их в своей работе.

Животные и растительные клеи в настенной живописи окончательно ушли в прошлое и в настоящее время заменены акриловыми и латексными грунтовками и связующим красок. Наибольший интерес по-прежнему представляют только живописные приемы.

Живописные приемы.

Приемы техники «гризайль».

Гризайль (от французского «grisaille» - живопись в серых тонах) – техника декоративной живописи, при помощи которой с разной степенью условности изображали (имитировали) рельефный архитектурный декор. Это могли быть как простые карнизы и обрамления, так и сложные архитектурные и сюжетные композиции с достаточно глубоким пространством. При

этом имитировали также декоративные материалы: гипс, мрамор, дерево, различные металлы и др. (рис. 133, 134) [19, 95].

Сущность техники гризайль заключалась в разложении основного цветового тона по светлоте на несколько градаций. Правильное определение этих градаций и умение составить соответствующие им красочные смеси (колеры) – главное в этой технике.

Количество колеров в зависимости от задачи могло быть разным - от трех и более. В гризайлевой живописи разных видов могли учитывать отношения «тепло-холодности» между световыми и теневыми колерами, могли вводить дополнительные колеры для передачи цветных рефлексов и других эффектов дневного или искусственного освещения (иногда смешения этих двух освещений).

Оттенок основного тона получали смешением не только черного и белого, но и добавлением любых других цветов, получая всевозможные цветовые варианты, сохраняя при этом общий монохромный характер живописи. Определение гризайли как «живописи в серых тонах» имело в виду именно ее монохромность.

Существовало несколько способов составления тонов для росписи. Так, например, в одной из разновидностей гризайли предлагалось разложить цветовой тон на ***три основные градации***: темный, средний и светлый тон [48]. Тональная разница между ними была такой, что при смешении самого светлого и самого темного тонов в равных пропорциях получали средний тон. Три исходных тона при по парном смешении давали еще два промежуточных тона. В результате такого смешения получали пять тонов, а путем последующего смешения – до девяти тонов. Главное здесь – это правильное нахождение трех исходных градаций тона.

Первая градация – основной красочный состав, имевший такую силу тона, которая обеспечивала на окрашенной поверхности самый насыщенный цвет. ***Вторую*** градацию получали разбелом первой, а ***третью*** – разбелом второй. Промежуточные тона получали смешением первой градации со второй и второй с третьей в соотношениях 1:1.

Такую гризайль писали обычно на цветном фоне, выполненном в «теплом» или «холодном» тоне. На фоне «теплого» тона гризайль, как правило, писали «холодными» колерами, а на «холодном» – «теплыми».

На выкрашенный фоновым колером рабочий участок переводили ***внешний контур*** рисунка. Затем в его границах наносили ***тон средней силы***. На него рисунок переводили уже со всеми подробностями. Вторым накладывали самый ***темный тон*** в местах собственной тени. Вначале краски наносили резко ограниченными участками (планами), затем резкие переходы между ними смягчали прописыванием ***промежуточных тонов***; чем больше было положено переходных тонов, тем более тонко был «вылеплен» изображаемый рельеф. Количество переходных тонов и соответственно мягкость лепки зависели от расположения росписи в

интерьере и ее освещенности. Чем дальше (выше) роспись от зрителей или чем меньше света на нее попадало, тем контрастней ее писали, и тем меньше делали промежуточных тонов. Далее прописывали самые светлые места.

Когда все тона были положены, приступали к изображению ***падающих теней***. У каждого рельефного элемента между собственной тенью и внешним контуром оставляли тонкую полоску более светлого тона, так называемую ***полутень***. Падающую тень иногда писали не вплотную к этой полутени, а с некоторым отступом, оставляя не закрашенной полоску фона. Эта полоска выглядела как ***рефлекс***. Иногда собственная тень образовывалась в результате того, что на ее месте оставляли не закрашенный фон или писали ее фоновым колером. Этот прием часто встречался в гризайлях, выполненных по цветным фонам (рис. 135, 136).

Падающая тень могла быть написана в два приема. Составляли два тона падающей тени. Сначала всю площадь падающей тени покрывали наиболее светлым из этих колеров. Поверх него, ближе к рельефу прокладывали более тёмный по тону колер. От этого падающая тень приобретала особую мягкость и глубину (рис. 137).

После наложения падающих теней гризайль окончательно ***«отделывали»***. Для этого прописывали самые светлые места, ***бликами*** и самые темные места ***подрезками***. Для подчеркивания темных углублений пользовались подрезками зеленовато-синеватых «холодных» тонов, хорошо передававшими глубину, а там, где требовалось выявить на рельефе первый план, обычно на светотеневом переломе, - «теплыми» охристо-красными или красно-коричневыми тонами.[9] В других вариантах подрезки на изображении темных углублений наоборот писали «теплыми» тонами в два приема. Вначале делали более широкие мазки охристо-коричневого тона, затем небольшие мазки более темного красно-коричневого или вишневого тонов.

Светотеневые переходы иногда подчеркивали колером подрезки, нанесенным полусухой кистью «в протирку» (рис. 138).

Колеры, которыми выполняли отделку, должны были органично сочетаться с цветовым и тональным строем всей росписи.

Можно упомянуть ***еще одну разновидность гризайли***, с помощью которой передавали более ***глубокие пространства*** в сюжетных композициях или сложных натюрмортах. Ее особенностью являлось то, что фоновой колер обычно «холодного» тона активно использовали на дальнем плане. На переднем плане в изображениях предметов и фигур его использовали лишь в тенях. Остальные колеры, которыми «лепили» форму, выглядели по отношению к нему «теплыми» (рис. 139-142, 144).

Близкой к описанной разновидности гризайли являлась еще одна, где основной тон изображения был «теплым», а колеры высветлений составлялись в «холодной» гамме. Теневые

колеры по отношению к светам тоже были «теплыми», хотя между собой различались по «теплоте»: красноватая подрезка, «теплая» собственная тень и более «холодная» падающая тень.

Часто в гризайлевой росписи по цветному фону одно из высветлений (чаще всего первое) делалось заметно «теплее» или наоборот «холоднее» остальных колеров, которыми писали освещенные части рельефа. Это зависело либо от желания авторов росписи получить тот или иной декоративный эффект, либо было обусловлено традицией, сложившейся в определенной художественной мастерской (рис. 143).

Вкратце можно повторить стандартную последовательность работы:

1)нанесение на рабочий участок фонового колера;

2) нанесение контура рельефа;

3) прокладка тоном средней силы;

4) перенесение всего рисунка;

5) прокладка темным тоном (собственная тень);

6) прокладка промежуточного тона;

7) прокладка падающих теней;

8) пропись светлыми тонами (блики);

9) пропись самых темных мест (углубления и эффекты краевого контраста на светотеневых переломах формы).

Падающие тени могли прокладывать сразу после нанесения тона средней силы или после нанесения собственных теней – это не принципиально.

Приведем здесь еще один способ приготовления красочных составов и работы с ними в технике «гризайль». Назовем его «ученическим», так как он более других подходил для начального этапа овладения приемами гризайли.

Последовательность работы

Составляли колеры: основной (или средний, на профессиональном жаргоне его еще называли «тело»), три колера для высветлений и три теневых колера.

Происходило это следующим образом. Сначала готовили основной колер. По объему его намешивали больше остальных. Часть его отливали в отдельную емкость и добавляли туда белила, получая более светлый тон. Это первая тональная ступень высветления. После этого полученный колер разделяли пополам и одну половину снова разбеливали, получая второе высветление. Таким же образом готовили третье высветление - блик. Для блика могли использовать белила в чистом виде.

Далее готовили собственную тень, которая должна была стать «теплее» основного тона, и падающую тень. Та, в свою очередь, должна была стать «холоднее» и немного темнее

собственной тени. Третий теневой колер (он назывался «подрезкой») делали самым темным, с коричневым, красно-коричневым или вишневым оттенком.

Колеры проверяли, делая выкраски. Основным колером выкрашивали небольшой участок стены. Остальные колеры проверяли при помощи выкрасок, которые наносили по просохшему основному колеру, где полученными колерами писали объемный шар с падающей тенью или какую-нибудь деталь будущей росписи.

Объемный шар писали следующим образом. Вначале писали тени, затем делали первое высветление. Оно должно было покрывать большую часть освещенной зоны шара пятном овальной формы. При этом между собственной тенью и первым высветлением должна была оставаться достаточно широкая полоса среднего тона. Поверх первого наносили второе высветление — меньшее по площади пятно также овальной формы и блик. Все высветления писали со смещением в направлении воображаемого источника света.

Поверх падающей тени у границы между собственной и падающей тенью наносили подрезку в виде мазка с заостренными или «растрепанными» концами. Подрезку можно было наносить полусухой кистью или лессировкой, главное, чтобы ее края при взгляде с определенного расстояния выглядели мягко вписанными в пятно падающей тени. Подрезка должна была вписываться в падающую тень, в самых темных ее местах. Колеры считали приемлемыми для работы, если написанный шар выглядел объемно.

Готовые колеры сохраняли в закрытых баночках. Во время хранения колеры могли расслаиваться по фракциям: более тяжелые частицы пигментов оседали, а легкие перемещались ближе к поверхности, поэтому перед работой их размешивали, добиваясь однородной консистенции.

Рабочий участок покрывали основным тоном. На него при помощи кальки или припороха переносили рисунок, после чего выполняли роспись. Прокладывали тени, разрабатывали освещенные части рельефа, нанося блики в самых светлых местах. Прописывали колером подрезки самые темные «углубленные» места изображаемого рельефа.

В этой разновидности гризайли, работая над изображением затененных участков формы, обходились без рефлексов. Колеры собственной и падающей теней наносили вплотную друг к другу, не оставляя между ними полосок среднего тона. Так как собственная тень была «теплее» и немного светлее падающей, это создавало впечатление слабого рефлекса. Подрезка усиливала это впечатление.

На резких переломах формы, при передаче контрастных переходов от света к теням, высветления писали у самых границ тени, но чаще оставляли между высветлениями и тенью тонкие полоски среднего тона. Это позволяло не допускать излишнюю резкость, которая уплощала изображение. Этот прием придавал изображаемой форме большую весомость,

выявлял характерные особенности материалов при имитации, например, гипсовой лепнины или мраморного рельефа. Чтобы изображение было убедительно и интересно, внимательно передавали боковые плоскости рельефа, находящиеся в сильных ракурсах и зрительно превратившиеся в тонкие полоски.

Особое внимание уделяли распределению бликов на изображаемой форме. Если нужно было написать блик на краю формы, его немного смещали от края, оставив тонкую полоску более темного колера. Это позволяло лучше «завернуть» форму в этом месте.

Источник света в изображении рельефа обычно соотносили с реальным освещением в интерьере. Избегали дробности в распределении света по изображаемой форме. Распределяли по рельефу освещенные места с самыми активными бликами на плоскостях, сильно развернутых к источнику света. Прослеживали постепенно угасающий скользящий свет на плоскостях, находящихся под острым углом к световому потоку.

В итоге, работа считалась удачной, если были соблюдены принципы «тепло-холодности», тональной цельности и убедительности в передаче рельефа и освещения.

Следует упомянуть особенности работы над изображениями архитектурного рельефного декора – карнизов (обломов[10]), различных обрамлений и наличников, украшенных рядами иоников, киматиев, бус, сухариков и пр. Прежде, чем перенести рисунок во всех подробностях на рабочий участок, там сначала выполняли тональную проработку общей формы обломов как бы без прорезанного рельефа самих орнаментов. Для этого в необходимых местах проводили прямые линии (филёнки) теневыми и световыми колерами. Затем при помощи кальки туда переносили рисунок. После этого по готовой большой форме колерами прорабатывали все элементы орнамента.

Описанные выше способы работы не исчерпывают всего многообразия приемов техники «гризайль».

Приемы декоративных полихромных росписей.

Декоративные полихромные росписи также имели свою колерную систему[11].

Например, в росписях, изображавших ***цветочные букеты*** или ***гирлянды,*** приемы письма могли быть следующими.

По исполненному в цвете эскизу и в результате пробных выкрасок составляли палитру тонов, нужных для выполнения росписи.

Если цветы писали ***по светлому фону***, то наиболее светлые места выполняли обычно за счет цвета самого фона или же прописывали белилами. Подготовку теневых мест выполняли более прозрачными и чистыми тонами, при этом переходы этих тонов были достаточно мягкими. Зелень писали более контрастно, чтобы выделить и подчеркнуть нежность лепестков

цветка. Если цветок писали в «холодных» тонах, то зелень выполнялась в «теплых» и наоборот. Писать начинали со светлых тонов, переходя затем к темным (рис. 145).

Если роспись цветов выполняли ***по темному фону,*** то все колеры замешивали обычно с разбелом и наносили плотно. Живопись при этом имела приглушенный колорит. Такой способ росписи называли «гуашевым» (рис. 146).

При письме большого количества одинаковых по цвету цветов, например, букета красных роз, васильков, ромашек и т.п., использовали следующий прием. Один цветок делали немного зеленей, другой – немного розовей с тем, чтобы не было однообразия, и букет имел бы более богатый колорит. Роспись фруктов также выполняли по этому принципу.

Писали букеты и гирлянды и ***по цветным подложкам***. Для этого после закрашивания рабочего участка фоновым колером переносили на него внешний контур букета или гирлянды и наносили внутри контура «теплый» коричневатый, сероватый или «холодный» зеленоватый тон. Для «холодной» подложки часто использовали волконскоит. Затем припорохом переносили рисунок и приступали к росписи. Начинали средними по тону колерами, оставляя не закрашенной подложку в тенях и рефлексах, что придавало живописи мягкость и даже нежность. После этого самыми светлыми тонами прописывали первые планы. Использовали для этого и пастозно положенные чистые белила. Затем прописывали цветы и листья лессировками. Окончательную отделку выполняли самыми темными колерами: передний план - коричневыми, задний – зеленоватыми (рис. 147).

Еще один способ письма заключался в том, что средним тоном зелени делали ***подмалёвок***. Сразу писали травинки и листочки, а в середине этой массы уплотняли и утемняли этот тон. После этого поверх нанесенных тонов начинали писать цветы. Светлые тона при этом наносили полупрозрачными, тонкими слоями, в самых светлых же местах писали пастозно. Это придавало живописи лепестков особую нежность и живописность.

Гирлянды и букеты могли начинать в технике **«гризайль»** и затем покрывать цветными лессировками. Это использовали и в масляной живописи. Так писали не только цветы, но и другие растительные мотивы. Чаще всего цветы по любым подложкам (исключая масляную) писали пигментами, разведенными снятым молоком (рис. 148, 151, 152).

Гризайлевая подготовка с последующими цветными лессировками активно использовалась в средневековой живописи и вероятно существовала уже в античную эпоху. Подробнее об этом рассказано в разделе, где описываются работы по копированию фрагментов декоративной живописи.

Обновленная система этих приемов активно развивалась ренессансными мастерами и, как уже сказано в начале этого очерка, пришла в XVIII веке в Россию из Италии, как и многие другие приемы декоративной живописи, вместе с новым изобразительным языком. В частности,

подобные росписи украшают стены Палаццо Веккио во Флоренции (рис. 149, 150). Еще в первой половине XV века во флорентийской монументальной живописи получила широкое распространение монохромная техника «terra verde» («зелёная земля»), в чем-то сходная с гризайлью. Различные (обычно фоновые) участки композиций, выполненных в этой технике, также подцвечивали красноватыми или «холодными» оттенками. Известным мастером, работавшим в этой технике, был Паоло Уччелло. Такая живопись, как и гризайль, применялась художниками, когда нужно было острее выявить пластическую структуру форм, придать изображениям характер скульптурных изваяний [93].

В декоративных росписях часто использовали ***золото*** или ***серебро*.** В монументально-декоративной живописи металлы использовались в виде тонких листочков так называемого ***сусального*** золота или серебра. Обычно их наносили на специально подготовленную для этого поверхность стены. Подготовка заключалась в тщательном выравнивании и шлифовке поверхности, а также в нанесении цветных подложек различных оттенков желтого, красного или красно-коричневого. Золото или серебро наносились на стены обычно по слою масляного лака «мордан» или по цветному водоэмульсионному грунту сложного состава под названием «полимент». Металл, положенный на полимент, мог выглаживаться специальным инструментом до глянцевого состояния; положенный же на мордан, имел относительно матовую поверхность. Эту технологическую особенность использовали для создания нужного декоративного эффекта в той или иной живописной ситуации. Глянцевые или матовые поверхности использовали отдельно или в сочетаниях в пределах одной росписи.

Серебро употребляли гораздо реже золота, поэтому далее будут рассмотрены только различные варианты использования золота.

Прежде всего, ***золото*** использовали ***как фон*** вокруг живописных изображений. В этом случае в теневых участках изображаемого рельефа писали желтые рефлексы от золота, которые несомненно существовали бы на реальном рельефе. На поверхности золота писали падающие тени от изображенных рельефных форм, которые усиливали иллюзию (рис. 153, 154).

Часто золотом передавали собственно ***золото как материал***, из которого изготовлены изображаемые предметы. В этом случае поверх плоского слоя позолоты коричневой краской наносили контуры форм и делали тени, показывая тем самым иллюзию объема (рис. 155). Тени писали, накладывая краску прозрачными слоями, тогда сквозь нее мерцая просвечивало золото. Самые темные участки теней писали плотными не просвечивающими мазками.

Наконец, ***золотом*** наносили ***света*** или только ***блики*** на росписях, изображающих, например, золотой или бронзовый рельеф, или круглую скульптуру. В этом случае золото могли наносить широкими участками, мазками или штрихами. В последнем случае штрихи наносили разной толщины и на разном расстоянии друг от друга так, что издалека создавалось

впечатление тональной растяжки. При этом могли использовать так называемое творёное золото - золотую краску, которую получали, стирая листки сусального золота с водными растворами гуммиарабика или камеди (вишнёвого клея) в тонко измельченное красящее вещество (рис. 156, 157).

Приемы декоративной живописи, написанной по искусственному мрамору (стюку).[12]

Основу искусственного мрамора (стюка) в качестве вяжущего составлял специально обработанный гипс. Поверхность стюка в отличие от обычных штукатурок живописью сплошь не закрывали, а только украшали центр фигуративными изображениями, а края – орнаментальными росписями. Искусственному мрамору придавали светлые тона, добавляя в массу приготовляемого гипсового раствора минеральные пигменты для получения мраморoподобной кристаллической массы, которую полировали до глянцевого блеска. Гипс же готовили особым образом. Обожжённый гипс затворяли раствором квасцов в воде (1 часть квасцов на 12-13 частей воды). Массе раствора давали отвердеть. После этого полученный конгломерат обжигали, доводя до красного каления. Полученную массу размалывали в порошок, добавляли нужный пигмент и снова затворяли раствором квасцов в воде. Вместо квасцов употребляли также растворы сернокислого калия и сернокислого натрия. После нанесения состава на стену и его отвердения поверхность полировали до блеска.

На полированную поверхность искусственного мрамора наносили контур изображений. В пределах контура поверхность под роспись делали шероховатой посредством обработки пемзой или шлифовальной бумагой, чтобы улучшить связь красочного слоя с грунтом.

Фигуры писали в традиционной для того времени масляной технике по цветной подложке или подмалёвку, а орнаменты способами, уже описанными в этом разделе раньше. В роспись часто включали золото, которое прекрасно сочеталось с блестящей поверхностью стюка (рис. 158).

Примечания.

1. Комаров А.А. Технология материалов стенописи: Учеб. Пособие. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 240 с.: ил. (стр. 43) [52].

2. Виннер А.В. Материалы и техника монументально-декоративной живописи. Стенная, плафонная и декоративная живопись. –М.: Искусство, 1953. – 756 с.: ил. (стр. 535-538) [13].

3. Суржаненко А.Е. Альфрейно-живописные работы. Издание четвёртое, переработанное и дополненное. – М.: Высшая школа, 1986. – 256 с.: ил. (стр. 46) [94].

4. Цельное молоко, находясь в каком-либо сосуде, накапливает в своем верхнем слое более жирную, а значит более легкую фракцию. Ее удаляют, сливая (отсюда название «сливки») или снимая в отдельную посуду, поэтому оставшееся молоко называют «снятое».

5. Примерный состав известкового молока: 1 часть известкового теста на 5 частей воды.

6. Естественный раствор терпентинной смолы, т.е. живица сибирской лиственницы.

7. Клей из пшеничной муки или крахмала является наиболее качественным. Сохраняет клеящую способность продолжительное время. После обработки щелочью пшеничный крахмал становился лучшим растительным связующим для клеевых (гуашевых) красок.

8. Рецепт приготовления клея приведен у Виннера А.В. в книге «Материалы и техника монументально-декоративной живописи: Стенная, плафонная и декоративная живопись». М.: Искусство, 1953 г., с. 544-546 [13].

9. Приемы письма в технике гризайль описаны у М.Я. Калмыкова в пособии «Альфрейно-декоративные работы». М. 1958 г., стр. 192-198 [48].

10. Термин «обломы» обозначает архитектурные пластические детали, единообразные в поперечном сечении по всей длине, различные по очертаниям профиля. Термин применяется в классической архитектуре. В современной архитектуре чаще употребляется термин «профили». Обломы подразделяются на прямолинейные (пояс, полочка, плинт) и криволинейные, которые в свою очередь делятся на простые (вал, выкружка и т.д.) и сложные, образуемые сочетанием двух или нескольких кривых (гусёк, каблучок, скоция). Обычно каждый из обломов украшается типичным для него орнаментом с небольшими нюансами в римских и греческих ордерах.

11. Приемы письма цветочных букетов и гирлянд – в пособии М.Я. Калмыкова, стр. 206-213 [48].

12. В.В. Филатов «Реставрация настенной масляной живописи», стр. 20-21 [104].

3. 2.2. Освоение технико-технологических и живописных приемов декоративной монументальной живописи XVIII – середины XX века.

Освоение приемов декоративной живописи можно разделить на три этапа. Это освоение приемов плоскостной живописи, в которую входят линейные орнаменты и полихромные плоскостные композиции по мотивам греческой вазописи, росписей Древнего Египта и этрусков [118, 120, 122, 123]. Затем – получение навыков работы в технике «гризайль» для изображения объемных форм, имитирующих лепной архитектурный декор, низкий, высокий рельеф и скульптуру. Сюда входят также изображения рельефных глянцевых металлических форм (золото, серебро, бронза). На третьем этапе осваивают приемы полихромной объемной живописи в декоративных композициях из цветов и фруктов, различных животных и человеческих фигур.

а) Освоение приемов плоскостной живописи.

Упражнение в построении линейного плоскостного орнамента.

В качестве образцов выбирают орнаменты древнегреческой вазописи двух типов: темный орнамент на светлом фоне, и светлый - на темном (рис. 1-4).

Исходным изобразительным материалом к заданию служит первый раздел приложения «Фонд образцов». В него включены три группы изображений. Во-первых, фотографии, которые показывают характерные особенности античного плоскостного орнамента на примере древнегреческой вазописи (безупречную композицию, живость и точность рисунка: рис. 163, 164) [51]. Затем, ряд изображений, содержащий набор орнаментальных мотивов, достаточный для выполнения упражнения на четырех планшетах. Третья группа изображений знакомит с фрагментами настенных росписей залов Государственного Эрмитажа. Основными источниками изобразительных мотивов этих росписей являются плоскостные орнаменты древнегреческой вазописи, творчески переработанные художниками-декораторами XIX века (рис. 172-175).

В данном задании ***отрабатываются технические навыки и приемы клеевой живописи,*** а именно: различные приемы разметки орнамента на рабочем поле с использованием линейки и циркуля, составление колера рабочей консистенции, работа круглыми и плоскими кистями с использованием муштабеля.

Муштабель, применяемый в стенописи, отличается от того, которым пользуются в станковой живописи. Он представляет собой ровную, гладкую, четырехгранную рейку необходимой для работы длины (от 50 до 120 см). Рейка должна быть из дуба или другого твердого дерева и достаточно толстой, чтобы не прогибаться под рукой. По краям одной из плоскостей рейки закрепляются два кубика со сторонами 1-1,5 см. Благодаря этим кубикам-ножкам во время работы рейка муштабеля не касается рабочей поверхности стены (планшета). К подошвам этих ножек приклеиваются куски фетра или замши, чтобы муштабель не скользил и не царапал рабочую поверхность (рис. 165).

В основном, использование такого муштабеля в работе не отличается от традиционного его применения в академической живописи. Когда же нужно провести кистью прямые линии, то муштабель ставится на обе ножки. Кисть держат за конец черенка и под углом 45^0 к планшету (или к стене) передвигают слева направо вдоль муштабеля так, чтобы металлическая оправка кисти все время скользила по его ребру. Так проводится необходимая линия[1].

Если нет муштабеля, можно воспользоваться ***линейкой,*** у которой с рабочей стороны (снизу) снята фаска, чтобы краска не затекала под линейку. Длина линейки для удобства работы не должна превышать одного метра. При вытягивании линии линейку одним концом прикладывают к поверхности на расстоянии примерно 1см от карандашной разметки, другой

конец жестко фиксируют левой рукой, и затем по кромке линейки проводят кистью горизонтальную или вертикальную линию (рис. 166).

При этом необходимо выработать особую сноровку, обеспечивающую равномерное движение руки с кистью, правильное положение руки, нажим кисти на поверхность. Профессионалы перед работой для плавности хода кисти натирают ребро, по которой она будет двигаться, хозяйственным мылом.

Перед тем, как приступить к выполнению задания, следует выбрать наиболее удобные для себя ***кисти***. Они могут быть плоские и круглые, беличьи, колонковые или синтетические, разных размеров и длины волоса.

Каждой кистью нужно провести несколько линий с использованием муштабеля или линейки. Для того чтобы линия на всем своем протяжении была одинаковой ширины, или если нужно провести несколько линий одной и той же толщины, кистью проводят пробные участки, используя для этого различные стороны кисти и определяя, какая из них дает наиболее ровную линию. После этого делают соответствующую насечку на конце черенка. При последующей работе используют только эту сторону кисти.

Надо знать, что по гладкой поверхности удобнее работать кистью с длинным волосом, а по шероховатой – с коротким.

Длину волоса у круглых кистей можно регулировать самостоятельно. Это делается следующим образом. Кисть вяжут толстой суровой ниткой. Первую петлю накладывают на волос кисти с учетом необходимой длины ее рабочей части. Один конец нити придерживают у основания волоса кисти, а вторым концом накладывают спиральные витки, доводя их до обжимной втулки кисти. Заканчивая вязку, концы нити завязывают узлом. Для прочности вязку кисти закрепляют липкой лентой или клеем.

Важно подобрать нормальную ***густоту колера***, чтобы он ложился без перерывов, перенасыщений и не давал подтеков. Густота колера для проведения длинных линий обычно делается меньше, чем для окрасок поверхности. Густоту колера выбирают такой, чтобы краска ложилась на окрашиваемую поверхность с одного раза легко и беспрерывно, пока в кисти есть колер. Этого можно достичь также, если вместо воды добавлять в колер хлебный квас или пиво; при этом изменяется поверхностное натяжение состава, и он равномернее растекается по поверхности[2].

Длинные линии или полоски шириной 1-3 см, обычно прямые, иногда повторяющие криволинейные очертания сводов, арок и различных проемов, в монументальной живописи называются – ***филёнками***. Они являются декоративными элементами росписи. Их обычно проводят по границе между разными цветами окраски стен. Филёнками также осуществляют общую разметку стен, окаймляют орнаментальные фризы и сюжетные композиции. В

зависимости от общего художественного замысла они могут разделять или наоборот объединять различные части росписи.

У художников-монументалистов есть профессиональное выражение – «вытягивать филёнки». Кисти, которыми это делают, называются филёнчатыми.

В данном задании филёнки разграничивают лист на орнаментальные полосы. Каждая полоса, в свою очередь, разделяется ***циркулем*** на участки с тождественно повторяющимися частями орнамента – ***раппортами*** (от французского rapport – возвращение). Карандашом намечаются основные направления элементов орнамента (рис. 167-171).

Затем кистью при помощи муштабеля выполняется роспись. Муштабель устанавливается одним концом на планшет, другой конец фиксируется левой рукой. Правая рука с кистью опирается на муштабель запястьем. Такая постановка руки позволяет делать свободные и точные движения кистью во всех направлениях. Надо следить при этом, чтобы во время работы кисть была по возможности перпендикулярна плоскости планшета. Это позволяет контролировать толщину линии, переходы от толстых участков линии к тонким, а также четко фиксировать начало и конец линий.

Это задание позволяет выявить уже в начале обучения студентов с неуверенной, скованной рукой. Чтобы это исправить, таким студентам надо научиться рисовать, держа карандаш в вытянутой руке, а также делать быстрые наброски кистью с натуры. Кроме того, им необходимо уделять дополнительное внимание со стороны преподавателя.

Кроме приемов работы с красочными составами и инструментами упражнение в построении линейного плоскостного орнамента вводит студентов в область монументального искусства – декоративную орнаментальную живопись. В процессе обучения студенты знакомятся с лучшими образцами такой живописи разных исторических периодов и стилей и имеют возможность проследить, как те или иные композиционные находки и орнаментальные мотивы сохраняются в изобразительном искусстве на протяжении многих веков.

Примечания.

1. Впервые муштабель такой конструкции автору (тогда еще студенту первого курса) показал художник-реставратор Алексей Гладов.

2. Приемы работы с линейкой, кистями и колерами описаны в учебных пособиях: М.Я. Калмыкова, параграф 15 «Вытягивание филёнок» и А.Е. Суржаненко, в п.16, стр. 73-75; из пособия Калмыкова взята иллюстрация 8 [48].

Выполнение копии фрагмента краснофигурного или чернофигурного древнегреческого плоскостного, декоративного мотива или фрагмента египетской стенной плоскостной росписи в цвете.

В этом задании ***отрабатываются приемы и навыки работы с гипсом*** во время подготовки основания под живопись. Также студенты знакомятся с ***приемами колерной живописи*** (рис. 176-179).

Исходным изобразительным материалом к заданию служит второй раздел приложения «Фонд образцов». В нем содержатся плоскостные изображения человеческих фигур из композиций древнегреческой вазописи [51, 118, 120-123] и росписей древнеегипетских гробниц, необходимые при выполнении данного задания [69]. Кроме того, ряд фотографий содержит виды интерьеров этих гробниц и дает представление об общей композиции той или иной росписи, ее масштабе и о взаимодействии фигуративной живописи и орнамента (рис. 192). На нескольких фотографиях крупно даны изображения голов, рук, орнаментов. Они позволяют рассмотреть живописные приемы древних мастеров. Последняя группа изображений представляет росписи интерьеров XIX века (Гос. Эрмитаж) с плоскостными фигуративными композициями в античном стиле (рис. 200).

Вспомогательным материалом при работе над заданием также является иллюстрированное приложение, дающее краткий очерк техники и технологии монументальной живописи Древнего Египта.

Что нужно знать о гипсе.

Гипс – сернокислый кальций $CaSO_4$ – производят из природного гипсового камня, который в основном состоит из кристаллов двуводной сернокислой соли кальция ($CaSO_4 \cdot 2H_2O$ – двугидрат сульфата кальция) и различных примесей (песка, глины и т.п.). Один из видов гипса, имеющий чешуйчатое строение, носит название алебастра.

При нагревании до 130^0C гипсовый камень декристаллизуется и теряет до 57% кристаллизационной (химически связанной) воды, в результате чего получается ***обожженный гипс*** (используется в виде порошка); при длительном (постепенном) нагревании до 150-170^0C он утрачивает до 80% воды, образуя ***алебастр*** (тоже в виде порошка, не путать с камнем алебастром). При смешении с водой вновь кристаллизуется, образуя твердую массу двугидрата сульфата кальция, чем пользуются для применения его в скульптуре и архитектуре. Гипс служит для приготовления штукатурок и искусственного мрамора. Гипсовая штукатурка имеет нейтральную, а не щелочную, как у известковой или цементной штукатурки, химическую среду. Гипс мало растворим в воде (0,2%). Различают сорта гипса по скорости его твердения. Обожженный гипс, используемый в медицине, относится к быстро схватывающимся, он

начинает твердеть через 6-10 минут. Сорт медленно твердеющего гипса начинает твердеть не позднее чем через 20 минут. Алебастр схватывается еще медленнее[1].

Для гипсовых работ необходимо иметь ***гипсовку*** **(**лучше всего подходят половинки резиновых мячей, желательно разного размера), лопаточки большую и маленькую, ***шпатели*** разных размеров, штукатурную тёрку со шлифовальной бумагой средней грубости (рис. 180, 181, 184).

На глаз определяется объем потребного для работы гипсового раствора, в гипсовку наливается вода $^{2}/_{3}$ от общего объема, и аккуратно, слегка растрясаемый, в воду всыпается гипс.

Следует избегать попадания в раствор слежавшихся комочков гипса. При «затворении» распределять гипс по всей поверхности воды. Дать ему 10-20 секунд впитать воду (на поверхности не должно оставаться сухого гипса) и размешать до однородного состояния.

В зависимости от задачи «заводят» гипс разной крепости. Крепкий – сухого гипса насыпано столько, что свободной воды не остается. Схватывается в течение 5-6 минут, сильно греется и расширяется примерно на 1%. Средний – после впитывания (но до размешивания) поверх гипса остается 1-1,5 см воды, схватывается 8-10 минут, греется и расширяется меньше. Слабый – свободной воды остается примерно треть от общего объема, не греется при схватывании, практически не расширяется.

Перед началом работы следует дать гипсу ***«подхватиться»*** - он перестает течь и достигает консистенции сметаны, что делает работу с ним удобной.

Для увеличения времени работы с гипсовым раствором можно применять ***замедлители схватывания***. Так, очень холодная вода увеличивает «время жизни» раствора на 5-8 минут; слабый раствор мездрового клея, от нескольких капель до чайной ложки на гипсовку (добавлять в воду перед всыпанием гипса) – на 10-30 минут; гипсовые шпатлёвки «PUFAS» и «UNIFLOT», 1-3 чайные ложки на гипсовку – 10-15 минут и др.

Для учебного задания лучше применять раствор ***средней крепости*****.**

Как подготовить рабочий планшет.

Рабочую плоскость планшета перед нанесением гипса следует покрыть эпоксидным клеем[2] при помощи жесткой щетинной кисти. Это обеспечит ее ***защиту от влаги,*** которая может вызвать коробление. Не дожидаясь затвердевания клея, рабочую плоскость следует загрунтовать смесью того же клея с крупнозернистым песком, чтобы создать шероховатую поверхность для прочного сцепления гипса с основой. На некоторых участках при этом из-за скоплений клея образуется глянцевая поверхность. На такой поверхности ни гипс, ни другая штукатурка удержаться не смогут и отпадут. Чтобы этого избежать, уже загрунтованную поверхность дополнительно посыпают сухим крупным песком. Песчинки приклеиваются одной

стороной к связующему полимеру, другая их сторона остается чистой и матовой. После этого планшет следует хорошо просушить в течение суток (рис. 182, 183).

Гипс наносить тонкими слоями. Дело в том, что толстый слой гипса при схватывании расширяется больше, чем тонкий (в абсолютных величинах). По краям гипсовая пластина высыхает быстрее и прочнее удерживается на планшете. В центре из-за большого линейного расширения в ней возникает сильное напряжение, и она вздувается. Между гипсом и плоскостью планшета в этом случае образуются пустоты. Гипс на этих участках в дальнейшем может обрушиться. Последовательное нанесение нескольких тонких слоев с паузами для твердения каждого слоя позволит избежать отслоения и добиться прочной связи гипса с поверхностью планшета[3].

Неровности на поверхности гипса после высыхания нужно убрать шлифовальной бумагой средней зернистости, закрепленной на плоской дощечке или специальной тёрке с зажимами (рис. 9). Затем поверхность следует пропитать 1-2% водным раствором какого-нибудь клея или нежирным молоком. Это позволит избавиться от гипсовой пыли, которая будет мешать в дальнейшей работе.

Что такое картон и зачем он нужен.

Картон (профессиональный термин художников) – рисунок на бумаге в натуральный размер будущей работы. Во время выполнения картона студенты учатся увеличивать изображение, представленное на фотографии. Увеличивать его можно как «на глаз», так и «по клеткам», то есть с помощью координатной (масштабной) сетки (рис. 185).

Чтобы правильно увеличить изображение «по клеткам», надо сначала расчертить на квадраты фотографию образца, затем на такое же количество квадратов расчертить картон, и полученную таким образом координатную сетку использовать в работе[4] [69].

Некоторые разбивают фотографию и картон на прямоугольники или ромбы. В этом случае есть опасность не заметить разницу в пропорциях полученных ячеек на образце и картоне. В процессе увеличения изображение получается искаженным, и работу приходится начинать сначала.

Картон выполняют мягким материалом (карандаш, уголь, соус), а на завершающей стадии прорабатывают кистью гуашью, темперой или разбавленным водой соусом. Последний материал удобен тем, что при высыхании его можно стереть ластиком, если необходимо исправить ошибки. Рисунок с картона переводят на ***кальку***. Для этого картон с наложенной поверх него калькой закрепляют вертикально на мольберте (рис. 186). Рисунок на кальку переносят кистью при помощи муштабеля. С помощью кальки изображение переносят на подготовленное основание. Есть два способа перенесения.

Первый заключается в том, что с тыльной стороны кальки соусом или пастелью обводят контур рисунка. Затем кальку помещают на загрунтованный гипсом планшет. Рисунок обводят (передавливают), основательно нажимая при этом на карандаш (шариковую ручку), чтобы контуры изображения отпечатались на гипсе.

Другой вариант переноса – ***«припорохом»***. На кальке по контурам рисунка шилом делают отверстия. Чтобы края полученных отверстий не закрылись во время дальнейшей работы с калькой, ее осторожно протирают с тыльной стороны шлифовальной бумагой, убирая все заусенцы по краям отверстий. После этого кальку накладывают на планшет. Берут сухой пигмент или толчёный уголь. По отверстиям в кальке марлевым тампоном с насыпанным внутрь него пигментом набивают рисунок на рабочую поверхность планшета. Затем контуры рисунка прописывают кистью (рис. 188-190).

Работа с колерами.

После подготовки кальки выполняют ***цветной эскиз***, делают пробные выкраски колеров на гипсовой поверхности основы. На этом этапе определяют последовательность дальнейшей работы: необходимость первоначальных цветных подложек под основными колерами, последовательность наложения колеров, этап линейной проработки, различные поправки на завершающей стадии.

При составлении и корректировке колеров не следует добавлять густую краску из тюбика непосредственно в красочные смеси, разбавленные водой до рабочей консистенции. Густая краска не размешается до конца, а осядет на дне или стенках баночки; в дальнейшем, во время работы на планшете, ее частицы попадут на кисть и испачкают живопись. Сначала ее также следует разбавить водой, а потом влить в баночку с колером. Все ***колеры нужно беречь от пересыхания сохранять в баночках с крышками.***

Если в качестве образца выбран ***фрагмент древнегреческой вазописи,*** то ход работы заключается в следующем (рис. 191).

Рабочую поверхность загрунтованного планшета плотно выкрашивают основным колером в два-три приема. Это делается для того, чтобы гипс не просвечивал сквозь краску. В противном случае, если потребуется вновь перекрыть основным колером те или иные неудачные участки росписи, он из-за своей большей плотности будет выглядеть темнее, чем на участках, не подвергшихся исправлениям.

Для краснофигурной или чернофигурной вазописи цвет основного колера определяется цветом глины, из которой изготовлен сосуд, служащий основой под живопись. Для белофонной вазописи основной цвет соответственно светлый. На выкрашенную основным колером поверхность при помощи кальки переводят рисунок.

Затем на красно- и чернофигурных фрагментах выполняют опись рисунка темно-коричневым (иногда почти черным) колером. На белофонных фрагментах рисунок делают желтой охрой или коричневым цветом. Выполняют его во всех вариантах в два приема. Первоначальный рисунок делают разбавленным полупрозрачным колером с таким учетом, чтобы потом он был виден из-под окончательного темного рисунка в тех же местах, что и на образце. После этого более концентрированным составом рисунок еще раз прописывают (усиливают) в некоторых местах в соответствии с образцом.

Если вокруг фигуры темный фон (в краснофигурных изображениях), то его сразу берут в полную силу. Иногда сквозь полученный таким образом темно-коричневый (черный) слой все же слегка просвечивает лежащий под ним основной колер. Здесь этого не нужно бояться, так как проявившийся эффект придает работе необходимую живость, которая так характерна для древнегреческого искусства.

Если на образце есть дополнительные прописи другими цветами, то их выполняют в конце работы. Это могут быть орнаменты на одежде, выполненные белилами или красным. На белилах в свою очередь могут быть лессировки желтой охрой и т.д.

Белофонные изображения после нанесения рисунка раскрывают в цвете, прорабатывают в деталях. На завершающей стадии снова уточняют рисунок (рис. 187).

При копировании ***фрагмента древнеегипетской росписи*** последовательность работы может быть следующей (рис. 192).

На поверхность гипса переводят рисунок. Затем его обводят золотистой охрой, сиеной натуральной или какой-нибудь не очень темной коричневой краской. После этого вокруг фигуры закрашивают фон, на остальном изображении делают цветные подложки.

Древнеегипетские мастера в качестве подложки часто наносили прозрачный слой светлой охры под телесный цвет, под цвет волос, украшений, под различные синие и зеленые. Под синие оттенки часто делали подкладку серым цветом (рис. 193). Чтобы изобразить рябь на воде, сначала лессировали синим по белому фону, что позволяло достичь эффекта прозрачности, затем зигзагообразными линиями писали мелкие волны.

Далее закрашивают открытые участки тела: красная охра с различными примесями – для мужского тела, желтая, розовая или бледно-коричневая (цвет загорелой кожи) – для женского тела. Основной телесный цвет могут прописывать более розовым оттенком, если это есть на образце. Этот цвет наносят штрихами, мазками или пятнами с растушевкой по краям (рис. 196).

Белые одежды пишут в несколько приемов полупрозрачными слоями, сквозь которые может просвечивать цвет тела. Украшения сначала закрашивают общим колером, затем проводят деталировку различными цветами. Волосы пишут в конце. Древнеегипетские художники, если им нужно было показать легкость и пышность волос, сначала закрашивали

общее пятно жидким полупрозрачным колером, а затем прописывали пряди волос тем же колером, но уже густой консистенции (рис. 194, 195).

Завершают работу прописыванием контуров красно-коричневой, а иногда черной краской.

Таким образом, при копировании фрагмента древнеегипетской росписи живописное богатство достигается сочетанием плотных, кроющих красок и письмом полупрозрачными слоями по цветным подложкам, когда колеры, перекрывая друг друга, образуют новые оттенки цветов (рис. 197-199).

* * *

В процессе выполнения этого задания студенты учатся визуально определять последовательность работы, приемы живописной техники и специфические средства изобразительного языка античных и древнеегипетских авторов стенных росписей, воспитывают в себе внимание, точность глаза и твердость руки.

Примечания.

1. В.В. Филатов. Реставрация настенной масляной живописи, стр. 20 [104].

2. Клей эпоксидный универсальный марки ЭДП ТУ2385-024-75678843-20-10. О работе с клеем и мерах предосторожности смотри инструкцию.

3. Из стандартной памятки по работе с гипсом.

4. Подобная координатная сетка использовалась художниками Древнего Египта при копировании стенописей. Смотри об этом в книге М.Э. Матье «Искусство Древнего Египта» [69].

5. Иллюстрации 188-190 взяты из пособия М.Я. Калмыкова [48].

6. Иллюстрация из книги Ю.Д. Колпинского «Великое наследие античной Эллады» [51].

7. Иллюстрация из книги «The Treasures of the Valley of the Kings», the Amerikan University in Cairo Press [118].

б) Освоение приемов живописи в технике «гризайль».

Упражнение в построении изображения объемного орнамента - гипсовый рельеф - с натуры.

Отрабатываются ***навыки в передаче объемной формы приемами техники «гризайль»***. Вспомогательным материалом для этого задания служит электронное приложение «Архив фотографий студенческих работ», четвертый раздел, где представлены фотографии лучших студенческих работ по этой теме (рис. 201-203).

При выполнении данного упражнения изучается одна из нескольких систем приготовления колеров и приемов работы с ними. О других рассказано в разделе 3.2.1. Технико-технологические приемы декоративной монументальной живописи XVIII – первой половины XX века (рис. 204, 205).

Последовательность работы над заданием.

Вначале выполняют линейный рисунок с натуры в заданном размере с тональным обозначением теней (рис. 206, 207). Используют ватман (формат А1), натянутый на планшет стандартного размера (примерно 75х55 см).

После этого составляют семь колеров: основной, два последовательных высветления (два так называемых «света»), блик, две тени и самый темный колер - подрезку. Происходит это следующим образом.

Сначала готовят основной тон. По объему его должно быть больше всего. От него в отдельную банку отливают некоторую часть. В нее добавляют белила - получают более светлый тон. Это 1-й свет. От 1-го света в свою очередь отливают часть, которую дополнительно высветляют белилами – получают 2-й свет. Таким же образом готовят блик. Для написания бликов иногда подходят чистые белила. Далее из основного тона готовят две тени. Собственная тень должна быть «теплее» основного тона. Падающая тень – «холоднее» и немного темнее собственной тени. Последней готовят подрезку. Это самый темный тон. Его можно составлять на основе теневых колеров или отдельно. Он должен быть темнее и «теплее» падающей тени.

В процессе составления колеров делают пробные выкраски. Необходимую контрастность колеров проверяют так. Основным тоном плотно выкрашивают лист бумаги. На этом окрашенном листе проверяют все остальные колеры, как они сочетаются с основным тоном и между собой. Если делать выкраски по белой бумаге, то они будут казаться темнее. В этом случае трудно найти в работе необходимые тональные отношения и легко не заметить ошибку. На выкрашенном основным тоном листе полученными колерами пишут объемный шар с падающей тенью (рис. 208). Вначале пишут тени, затем делают первое высветление (так называемый 1-й свет). Оно должно покрывать большую часть освещенной зоны шара пятном овальной формы. При этом между собственной тенью и первым высветлением должна оставаться достаточно широкая полоса среднего тона. Поверх первого высветления наносят 2-й свет – пятно также овальной формы, но меньшее по площади. Поверх 2-го света пишут блик. Все высветления делают со смещением в направлении воображаемого источника света.

В последнюю очередь на границе между собственной и падающей тенью наносят подрезку в виде штриха или мазка с утолщением посередине и заостренными концами. Подрезку можно наносить полусухой кистью, чтобы ее края мягко вписывались в пятно

падающей тени. Подрезка должна визуально вписываться именно в зону падающей тени, в самых темных ее местах. Колеры считаются готовыми, если объем шара выражен вполне убедительно.

Готовые колеры сохраняют в баночках с крышками. Нужно следить, чтобы колеры не расслаивались. Перед работой каждый колер нужно перемешать, чтобы он имел однородную консистенцию.

После составления колеров берут еще один планшет с натянутым на него листом ватмана. Закрашивают его основным тоном так, чтобы бумага не просвечивала сквозь краску. С выполненного ранее линейного рисунка на рабочую поверхность планшета при помощи кальки переносят контуры гипсового рельефа, а также границы собственной и падающей тени. После этого готовыми колерами с натуры выполняют гризайль. Прокладывают тени, разрабатывают освещенную часть рельефа, ставят блики и в изображении самых темных углубленных мест рельефа – подрезки (рис. 209, 210).

При передаче контрастных переходов от света к теням на переломах формы можно подводить высветления к самым границам тени, но лучше этим не злоупотреблять, а оставлять между ними тонкие полоски среднего тона. Это позволит избежать некоторой «бумажности» форм (эффекта согнутого пополам бумажного листа), придаст изображению больше материальности, весомости гипсовой лепнины.

Чтобы изображаемая форма была убедительна и интересна, нужно внимательно прослеживать на натуре и осознанно передавать боковые плоскости, находящиеся в сильных ракурсах и зрительно превратившиеся в тонкие полоски.

Также следует четко определить места бликов. Если нужно изобразить блик на краю формы, следует немного сместить его от самого края, оставив тонкую полоску более темного колера. Это позволит лучше «завернуть» форму в этом месте, выявить ее рельефность.

Следует избегать монотонности в распределении света по изображаемому рельефу. Нужно определить самые освещенные места с самыми активными бликами на плоскостях, сильно развернутых к источнику света, и проследить, как свет постепенно угасает, становясь скользящим на плоскостях параллельных плите основания гипсового рельефа.

Таким образом, работа может считаться удачной, если соблюдены принципы «тепло-холодности», тональной цельности и убедительности в передаче объема (рис. 210).

Выполнение данного задания является основополагающим для дальнейшего освоения студентами навыков в передаче рельефной формы приемами техники «гризайль».

Упражнение в построении изображения объемного архитектурного фрагмента. Образец - условный декорированный профиль.

Отрабатываются навыки и приемы передачи объема «по представлению» в условиях заданного освещения в стенной росписи.

Исходным изобразительным материалом для этого задания может служить электронное приложение «Фонд образцов», пятый раздел которого содержит фотографии общих видов и отдельных элементов архитектурного декора зданий, типичного для XVIII – первой половины XX века (рис. 211-213)[1]. Кроме того, в разделе имеется несколько фотографий лучших студенческих работ прошлых лет.

Вначале элементы архитектурного декора компонуют на эскизе в единый воображаемый декорированный профиль. Он состоит из нескольких обломов, украшенных рельефными орнаментами. Термин «облом» применяется в классической архитектуре.

«Обломы, архитектурные пластические детали, единообразные в поперечном сечении по всей длине, различные по очертаниям профиля. Они подразделяются на ***прямолинейные*** (пояс, полочка, плинт) и ***криволинейные.*** Те, в свою очередь, делятся на ***простые*** (вал, валик, четвертной вал, выкружка) и ***сложные,*** образуемые сочетанием двух или нескольких кривых (гусёк, каблучок, скоция). Облом принято называть ***прямым,*** если он расширяется вверх и ***обратным***, если он расширяется вниз. При сочетании обломов возникают различные комбинации форм. Обычно каждый из обломов украшается типичным для него орнаментом с небольшими нюансами в римских и греческих ордерах (рис. 214)[2] [40, 80].

Типы обломов.

Вал имеет в сечении очертания полукруга или более сложные кривые. В средневековой архитектуре профиль вала имеет иногда заостренную форму. Украшается плетенкой или венком из листьев, перевязанных лентой.

Вал четвертной имеет сечение, образованное ¼ окружности. Обычно украшается ониками. Может быть прямой и обратный.

Валик, в сечении узкий близкий к кругу, имеет то же назначение, что и полочка. Обычно украшается бусами (жемчужником).

Выкружка представляет собой в сечении вогнутую четверть окружности или дуги, близкие к дугам окружности.

Каблучок (у греков - ***киматий***) представляет собой в сечении две пересекающиеся части дуги окружности, имеет выпуклость сверху и вогнутость снизу; украшается сердцевидными листьями водяной лилии, чередующимися со стрелками.

Астрагал представляет собой сочетание валика с полочкой. Иногда валик обрабатывается в виде нитки бус.

Гусёк составлен из двух пересекающихся окружностей частями их дуг, вогнутый вверху и выпуклый внизу, часто украшается пальметтами, в карнизе служит завершающим обломом.

Полочка, узкий гладкий выступ, в поперечном сечении прямоугольный или трапециевидный, выступающий из плоскости стены не меньше, чем на величину своей ширины. Переход от полочки к плоскости стены делается посредством закругления в ¼ окружности, центр которой лежит на продолжении прямой очертания полочки. Обычно сочетается с другим обломом или разделяет, окаймляет более крупные обломы.

Пояс, поясок, гладкая полоса, протянутая горизонтально, слегка выступающая из поверхности стены. Отличается от полочки большей шириной, кроме того употребляется самостоятельно, без связи с другим обломом.

Скоция представляет собой в сечении асимметричную выкружку с профилем двухцентровой дуги (из двух четвертей окружностей различных радиусов) или более сложной кривой; обычно без украшений» [80][3].

«Раньше существовали правила составления профилей методом «от противного»:

1) не повторять подряд один и тот же облом;

2) избегать повторения одной и той же формы обломов, например, криволинейной;

3) избегать повторения одного и того же размера различных обломов;

4) не украшать обломы подряд, один за другим, а перемежать декорированные обломы с гладкими.

Основной смысл правил профилирования заключался в том, чтобы не повторять рядом частей, сходных между собой по форме и размерам. Главные элементы чередовались с второстепенными, широкие с узкими, криволинейные с прямолинейными, декорированные с гладкими. Выпуклые обломы должны были чередоваться с вогнутыми, что увеличивало эффект падающих теней, которые в этом случае удлинялись. Так, над выкружкой ставили четвертной вал, под гуськом размещали выкружку» [16][4].

По условиям задания воображаемый рельеф освещен сверху, с левой стороны. Лучи света падают под углом в 45^0 к плоскости.

Берут планшет с натянутым на него ***крафтом***. Рабочее поле делят на три неравные по площади участка: посередине - больший, по краям - меньшие. На правом участке планшета выполняют рисунок с тональной проработкой. Крафт, бумага светло-коричневого цвета, удобна для выполнения такого рисунка с использованием рисовального угля (мягкого карандаша и т.д.) в тенях и мела (белого карандаша, пастели) для тональных градаций на свету. Завершенный рисунок (рабочий картон) закрепляют фиксативом.

Чтобы сделать рабочий картон более правдоподобным, необходимо понимать, какие детали рельефа выступают вперед и на сколько, а какие находятся в глубине. Для этого в левой

части планшета выполняют рисунок поперечного разреза изображаемого рельефа. От выпуклых частей вычерченного профиля проводят касательные линии вниз слева направо под углом 45^0 до пересечения с поверхностью плоских или вогнутых участков. Так определяют ширину собственных и падающих теней, а также места бликов.

Вынос верхних выпуклых деталей рельефа относительно нижних и глубину вогнутых участков регулируют на рисунке поперечного разреза с тем, чтобы падающие тени не закрывали слишком большие площади, а наоборот помогали выявлять объемы деталей (рис. 215).

На вогнутых участках рельефа, оказавшихся в тени, определяют границу между собственной и падающей тенью. Обычно граница эта проходит через единственную точку на вогнутой дуге, к которой можно провести касательную, параллельную ранее проведенным касательным линиям к выпуклым частям вычерченного профиля (здесь необходимо вспомнить соответствующий раздел курса «Геометрии» средней школы).

В средней широкой части планшета, поверх нанесенного основного тона карандашом по линейке вычерчивают полосы, в границах которых будут располагаться изображения рельефных орнаментов.

На участки ***со сложным рельефным декором*** - каннелюрами разных видов, розетками, рядами пальметт и лотосов - при помощи кальки наносят рисунок. Система колеров и их приготовление такие же, как в предыдущем задании. Колерами выполняют построение объема этих элементов. Сначала пишут собственные и падающие тени, затем прорабатывают света, ставят блики и подрезки.

На участках ***простых ленточных рельефных орнам*****ентов** – рядов киматиев, имеющих волнистый профиль и украшенных обычно листьями разных видов, иоников, «сухариков», бус и др. - работа идет иначе.

Прежде, чем перенести на них рисунок, там выполняют тональную проработку общей формы обломов как бы без прорезанного рельефа самих орнаментов. Затем при помощи кальки туда переносят рисунок. После этого по готовой большой форме колерами прорабатывают все элементы орнамента (рис. 216, 217).

Очередность наложения колеров прежняя. Пишут сначала все тени, затем все света, блики и подрезки (рис. 218).

Такая последовательность в написании ленточных рельефных орнаментов является традиционной в декоративной живописи со времен античного искусства. Она позволяет не терять во время работы над деталями представления о большой форме, на которой они находятся. Кроме того, этот способ на много ускоряет работу в целом (рис. 219, 220).

* * *

Столь подробная информация о различных видах обломов, изложенная здесь, необходима для того, чтобы начать знакомство будущих художников-реставраторов с архитектурными терминами, без знания которых они, например, не смогут составить грамотное описание реставрируемой декоративной росписи, имитирующей рельефные элементы декора классической архитектуры. Также это должно побудить студентов к самостоятельному изучению классического (и не только) рельефного архитектурного декора, который является неотъемлемой частью оформления интерьеров. Он не только составляет единую композицию со стенописью, но и несет на себе стилевые особенности архитектуры определенной эпохи. Чувство стиля, как результат такого изучения, необходимое качество, которым обязан обладать грамотный ***специалист***.

Качество выполнения этого упражнения во многом зависит от опыта работы студентов с натуры во время занятий академической живописью и рисунком.

Примечания.

1. Фотографии 212, 213 предоставлены студенткой А. Звиняцковской.

2. Иллюстрация 214 взята из книги Цирес А. «Искусство Архитектуры». Изд. Академии Архитектуры СССР, М.: 1946 [109].

3. Партина А.С. Архитектурные термины. Иллюстрированный словарь, с. 119 [80].

4. Изложение правил профилирования заимствовано из монографии Е.Р. Возняк «Основы теории архитектурных форм исторических зданий», изд. «Коло», С. Петербург, 2015, с. 26-27 [16].

Упражнение в построении изображения объемного орнамента. Образец – металлический рельеф.

Отрабатываются ***навыки и приемы передачи объема и материала в клеевой и темперной стенной росписи, переходные от гризайли к полихромной живописи***. Источником изобразительного материала к заданию может служить электронное приложение «Фонд образцов», шестой раздел. В нем имеются фотографии фрагментов позолоченной деревянной резьбы и металлического литья, необходимые при выполнении этого упражнения (рис. 221).

Вначале выполняют ***картон*** в заданном размере ***с тональной проработкой***. Для этого берут крафт или другую тонированную бумагу. Картон выполняют мягким материалом: углем (соусом) и мелом, закрепляют фиксативом. Контуры изображения переводят на кальку (рис. 222, 225).

Составляют колеры, более контрастные и многоцветные, чем в предыдущем задании; но при этом сохраняют принципы «тепло-холодности» и цельности. Может быть введен колер для рефлекса в тени. Собственную тень делают «теплее» среднего тона. Если средний тон достаточно темный, собственная тень может быть светлее него. В этом случае она сама становится рефлексом.

Колеры проверяют на эскизе. Для этого лист бумаги выкрашивают основным тоном. На нем пишут объемный шар или деталь рельефа.

Контуры изображения переносят на планшет, уже покрытый основным тоном. Далее выполняют роспись.

Сначала пишут тени, затем света, ставят блики и подрезки. Живопись ведут ***лаконичными мазками с четкими границами,*** особенно при написании бликов. Это позволяет передать глянцевую поверхность металла. Качество выполнения этого упражнения тесно связано с индивидуальным опытом работы с натуры (рис. 223, 224, 226-228).

* * *

Живопись, имитирующая позолоту, серебрение, бронзу и пр., хорошо сочетается как с гризайлью, так и с полихромными изображениями, передающими глубокое пространство. Орнаментальная роспись такого типа может служить основным элементом декора современного жилого помещения.

Упражнение в построении изображения фрагмента сложного объемного орнамента. Образец – низкий рельеф, лепнина, бронза, золочение и др. по выбору.

Отрабатываются ***приемы передачи объема и материала*** в стенной росписи. Выбирается реально существующий рельеф (фотография из 7-го раздела «Фонда образцов» или живописный этюд с натуры).

Вначале в заданном размере выполняют картон с тональной проработкой (рис. 231).

Составляют колеры, и делают эскиз. Далее ход работы зависит от того, какой выбран образец. Если образец – гипсовая лепнина или белокаменный (мраморный) рельеф, то ход работы аналогичен описанному в третьем и четвертом заданиях. Если выбран металлический рельеф, работать надо, как описано в пятом задании. Рабочий планшет покрывают основным тоном, и с помощью кальки на него переводят рисунок. Далее выполняют роспись.

Образцом может служить гипсовая лепнина или позолоченная резьба, находящаяся на цветном фоне. В этом случае можно действовать по-разному (рис. 229, 232, 234). Если такой фон занимает на планшете незначительную площадь по сравнению с рельефом или состоит из нескольких оттенков, то его следует нанести в соответствующих местах ***после*** выкрашивания рабочей поверхности основным колером. Если же цветной фон занимает большую часть

планшета, его наносят ***вначале.*** На него с помощью кальки переносят внешние контуры рельефа. В границах этих контуров поверхность покрывают основным колером гризайли. Затем переносят остальной рисунок во всех подробностях и выполняют роспись (рис. 230, 233, 235).

В этом и следующем заданиях обращают особое внимание на развитие навыков и умения изображать с помощью светотени реально существующий рельеф или скульптуру на плоскости.

В процессе выполнения задания студенты знакомятся с лучшими работами прошлых лет из методического фонда (рис. 236, 237).

Упражнение в построении изображения фигуры человека. Образец – высокий рельеф, мрамор, бронза, золочение и др. по выбору.

Отрабатываются ***навыки передачи сложной формы и материала*** в стенной росписи. Работа ведется так же, как и в предыдущем упражнении. Особое внимание уделяется передаче пластики человеческого тела и способности изобразить тело под покрывающими его драпировками (рис. 238-241).

Важным этапом работы над заданием является ***выполнение подготовительного картона*** с тональной проработкой. Как правило, те студенты, которые недостаточно хорошо прорабатывают форму изображаемого рельефа на этом этапе - не могут добиться успеха и в завершенном задании. В процессе работы над картоном выявляются недостатки в подготовке многих студентов в области академического рисунка.

Картон выполняют ***на крафте***. Тон крафта соответствует будущему основному тону (можно еще назвать его средним тоном). При помощи масштабной сетки (по клеткам) или на глаз выполняют линейный рисунок.

Определяют, ***с какой стороны*** находится ***источник света***. Если источников света несколько, то нужно выбрать тот, который наиболее выявляет форму рельефа, и в соответствии с ним строить границы теней. ***Тени*** покрывают темным тоном (используют мягкий материал: уголь, сангина, соус и т.д.). Падающую тень делают немного темнее собственной. ***Самые сильные утемнения*** падающей тени наносят в местах по границе фоновой плоскости и рельефа и в узких углублениях самого рельефа, то есть ***в местах*** будущих ***подрезок.***

Отсутствие навыка в четком определении освещенных и теневых участков рельефа приводит к тому, что в гризайли теневые колера начинают использовать там, где должен оставаться основной (или средний) тон. Это приводит к потере цельности изображения, к искажению форм и общей неприятной дробности.

Тональные переходы в освещенных участках изображаемого рельефа (различные высветления и блики) выполняют мелом, белой пастелью, белым карандашом и т.д. Очень важно уметь показывать рельеф в освещенных местах ***только с помощью белых материалов.***

Это, во многом, позволяет избежать тональной путаницы на картоне, четко определить места для последующего нанесения теневых колеров. Вместе с тем, нельзя слишком забеливать освещенную часть рельефа. Плотные белые участки должны быть только в местах бликов. Остальные участки изображаемого рельефа прорабатывают слоями белого материала разной плотности (с разной степенью прозрачности) штрихом или растушевкой. Необходимо, где нужно, оставлять средний тон – тон крафта.

Во время работы над картоном очень важно постоянно ***держать в поле зрения все изображение.*** Для этого работать, держа карандаш, уголь или мел в вытянутой руке, чаще отходить от работы и смотреть на нее издалека, проверяя правильность построения и тональную цельность. Не сужать свое внимание на отдельных деталях, работая над деталью обязательно захватывать зрением окружающие ее формы.

Прорабатывая форму рельефа, не нужно просто срисовывать темные и светлые пятна. Необходимо видеть и стараться передать на картоне рельеф, состоящий из множества плоскостей, уходящих ***от первого плана в глубину*** в разных ракурсах (под разными углами). Выявлять основные плоскости, ограничивающие большие формы; замечать, как те или иные детали рельефа лежат на этих плоскостях, подчиняются их направлениям, соприкасаясь друг с другом, образуют углубления разного характера: плавные, резкие и т.д.

Представляя себе рельеф таким образом и имея определенный источник света, можно убедительно выполнить тональную проработку формы, сохранив цельность, не запутаться в случайных светотональных эффектах, неизбежно присутствующих в натуре (в данном случае на фотографии образца). Такой способ рисования (от первого плана в глубину) в Императорской Академии Художеств XIX-XX вв. назывался «перспективным рисованием» (смотри очерк «П.П. Чистяков и его система обучения рисунку» во второй главе диссертационного исследования.) [66].

В работе над картоном необходимо также использовать ***навыки*** в области ***пластической анатомии.*** Студенты должны научиться видеть в изображенной на рельефе фигуре костный каркас, пространственное расположение основных узловых точек скелета. Как группы напряженных или расслабленных мышц облегают конструкцию скелета, а отдельные части тела сочленяются между собой, и наконец, как в рельефе трактуется тело под покрывающими его складками одежды (рис. 242).

Таким образом, это задание непосредственно связано с изучением пластической анатомии и изображением человеческой фигуры на занятиях академической живописью и рисунком (рис. 243, 244).

Вспомогательным материалом во время исполнения этого задания являются различные горельефы и образцы декоративной монументальной живописи, сохранившиеся в интерьерах

выдающихся памятников культуры (представлены в методическом «Фонде образцов», восьмой и двенадцатый разделы, и в альбомах по этой тематике).

в) Освоение приемов декоративной полихромной живописи.

Выполнение копии фрагмента полихромной декоративной монументальной росписи XVIII – первой половины XX века.

Во время выполнения этого задания происходит ***закрепление всех ранее освоенных и освоение еще не изучавшихся приемов полихромных декоративных росписей***, а также ***в целом методики изучения и освоения декоративной живописи*** указанного временного периода. Приведем несколько примеров.

Первый пример – работа студентки Гуляковской Л.А. За образец взят фрагмент росписи одного из залов Ватикана (рис. 245). Работа велась акриловыми красками.

Вначале выполнен рабочий картон**.** С фотографии размером А3 с помощью масштабной сетки на лист крафта перенесен рисунок. Так как обе половины изображения на образце зеркально симметричны, на рабочем картоне нарисована только левая половина. Рисунок с нее перевели на кальку, а затем с помощью кальки нанесли контуры изображения на правую половину. Далее мелом и мягким карандашом проработана светотень**.**

После этого составлены колеры. Всего их получилось одиннадцать: три цвета для фоновых участков и еще три для падающих теней на этих участках, средний тон для изображения рельефа, собственная тень для него, первый и второй света, колер для подрезки. Колеры подрезок для фонов составлены на палитре в конце работы. На этом этапе особое внимание обращалось на цвето-тональные отношения основных колеров. Работа велась строго при дневном свете, так как электрическое освещение искажает восприятие различных цветов. Так все «теплые» цвета при лампах накаливания кажутся светлее и ярче, а «холодные» – темнее. При лампах «дневного света» все цвета выглядят ярче. В живописи, выполненной при искусственном освещении часто видны досадные «промахи» в цвете и тоне (рис. 246, 247)**.**

Основой для работы послужила фанера толщиной 10 мм и размером 150х 75 см. Неровности поверхности заделаны смесью опилок с клеем ПВА и отшлифованы наждачной бумагой, после чего фанера дважды пропитана акриловой грунтовкой с обеих сторон.

Далее на основу с помощью кальки перенесены внешние контуры изображения лепных обрамлений. Каждый сегмент фона выкрашен своим цветом (рис. 248). Внутри контуров нанесен средний тон будущего изображения лепнины. После этого переведен рисунок лепнины внутри сегментов, ограниченных обрамлениями. Полученные силуэты закрашены внутри средним тоном, на них намечены все детали будущего изображения.

На фоновых участках написаны все падающие тени. После этого написано изображение с грифонами в центральном сегменте. На этом этапе отработаны приемы нанесения колеров. Вначале прописывали собственные тени, затем прописывали освещенные участки. В завершение писали подрезки. Также написаны изображения в боковых сегментах. На последнем этапе написаны изображения лепных обрамлений. Прежде всего, прорабатывалась общая форма обрамления, затем на ней прописывали рельефные детали (рис. 249-251).

Второй пример это работа Антоновой А.Д. Она выбрала для копирования два фрагмента живописи из Музея-усадьбы «Архангельское» (павильон «Робер»). Это изображения букетов в круглых медальонах, помещенных в вытянутых по горизонтали шестигранниках. По сторонам медальонов в технике «гризайль» написаны венки с лентами. Венки выбраны с одного образца, а букет – с другого (рис. 252, 253).

По предварительной разметке нанесены основные тона: серо-зеленый цвет вокруг шестигранника, светло-серый на шестиграннике, еще более светлый молочный «теплого» оттенка – в медальоне. На раскрытую в цвете работу перенесен рисунок (рис. 254).

Составлены два колера падающих теней – один темнее другого, и колер красновато-коричневой подрезки для изображения самых темных впадин.

Обе тени использованы по границе шестигранника снизу и справа. Собственная тень шестигранника, показывающая его толщину, написана серо-зеленым тоном, тем же, которым покрашено поле вокруг шестигранника. Освещенная боковая грань центрального медальона, показывающая, что он выступает над плоскостью шестигранника, написана чистыми белилами. Для того чтобы показать освещенные боковые грани шестигранника, использовали молочный теплый цвет медальона. После этого проработан объем венков с лентами. В качестве высветлений использован тон медальона и белила. При написании двойной падающей тени у венков применили уже упомянутый вначале серо-зеленый цвет и колер светлой падающей тени. Затем темные места выделены подрезкой. Она нанесена прозрачно и усилена в некоторых местах плотными мазками. Собственная тень на венках написана «в протирку» серо-зеленым цветом.

После этого написан букет в медальоне. Полупрозрачными мазками коричневого цвета очерчены стебли, листья и бутоны. Лессировками разных цветов прописаны света, тени и рефлексы, обозначены самые темные места, выполнены объединяющие лессировки и смягчены контуры там, где это необходимо (рис. 255, 256).

В завершение работы желтовато-коричневым цветом кое-где пролессирована собственная тень шестигранника. Таким образом использовано семь колеров и лессировки с палитры.

Третий пример это работа студентки Гришечкиной Е.В. Объектом копирования выбран фрагмент настенной живописи «Корзина с цветами», находящийся в 388-м зале Эрмитажа (рис.

257). Работа выполнялась на основании визуального анализа изображения фрагмента монументально-декоративной живописи, с использованием современных строительных материалов и темперы ПВА. В качестве основы использовали фанеру толщиной 10 мм.

Подготовка основы включала следующие стадии: шлифовка фанеры наждачной бумагой зернистостью 800; нанесение акриловой грунтовки в два приема с промежуточной сушкой в течение 1 часа для улучшения сцепления шпатлевки с фанерой; нанесение 2-3 слоев акриловой шпатлевки при помощи шпателя с последующей шлифовкой поверхности наждачной бумагой зернистостью 800. При этом промежуточные слои пропитывали акриловой грунтовкой в один прием. Финишный слой шпатлевки пропитывали акриловой грунтовкой в два приема. Отшлифованная и загрунтованная основа была покрыта заблаговременно приготовленным колером для фона (рис. 258).

На бумагу крафт с помощью масштабной сетки был перенесен линейный рисунок. При помощи мела и угля была выполнена его тональная проработка. С помощью кальки внешние контуры изображения перенесли на покрытую фоновым колером основу, после чего внутреннюю площадь изображения покрыли базовым колером серого цвета. Затем перенесли рисунок во всех подробностях (рис. 259-262).

Живописные работы начались с монохромного подмалёвка, то есть с тональной проработки изображения. Для этого использовали темперную краску «Умбра натуральная», для самых светлых мест – белила (рис. 263, 264).

Умбристый подмалёвок постепенно обогащался различными оттенками. Прописывались зеленые листья, затем прорабатывались группы цветов, в тенях наносились цветные рефлексы. Во многих местах (особенно в тенях) в соответствии с образцом остался виден подмалёвок и базовый серый цвет. Работа шла от светлого к темному, от лессировок до пастозного красочного слоя. Завершалась работа снова лессировками (рис. 265-267).

Четвертый пример – свободная копия студентки Цыкуновой Е.М. Работа этой студентки отличается научным и даже скрупулезным подходом в исследовании образца, в качестве которого выбран фрагмент росписи потолка столовой Елагиноостровского дворца в Санкт Петербурге. Роспись спроектирована архитектором К. Росси и исполнена художником Д. Скотти в 20-х годах XIX века.

Авторские живописные приемы (по визуальным наблюдениям).

Вначале проведено визуальное исследование образца по фотографиям (рис. 268). Привлечена специальная литература по этой теме.

На образце, представлено изображение рельефной позолоченной фигуры сфинкса (полихромная живопись), в окружении гипсовой лепнины - листьев аканта и ветвей хмеля (живопись в технике «гризайль»).

В арсенале ***авторских приемов нанесения красок*** в изображении сфинкса имеются и широкие выкраски, и отдельные мазки. Они нанесены, то густо, то полусухой кистью, что позволило автору росписи добиться мягких переходов и создать ощущение металлической поверхности, блестящей на свету и матовой в тенях. Самые темные колеры нанесены преимущественно «в протирку». Это помогло избежать в живописи жестких границ и «завернуть» форму по краям фигуры. Также «завернуть» форму спины и живота сфинкса помогла штриховка, которая создает для зрителя, смотрящего на потолок снизу с расстояния нескольких метров, эффект мягкого перехода от света к тени, а на переднем плане – на лапах сфинкса – делает изображение более живописным. В некоторых местах изображаемой позолоченной фигуры для придания мягкости теням написаны рефлексы. Для этого поверх темных красноватых собственных теней сероватым колером падающей тени сделаны более светлые полупрозрачные лессировки. Полупрозрачно краска нанесена в качестве подкладки под блики.

Колорит росписи. В целом для этой живописи характерно использование «теплых» основных тонов, чуть более «холодных» высветлений, и самых «теплых» оттенков в тенях. Так для изображения позолоченного сфинкса выбрана общая желтовато-охристая гамма. Чтобы передать блеск металла, в светах использованы желтовато-лимонные тона, в основном золотистом колере прослеживаются насыщенные оранжеватые оттенки, в теневых участках - красноватые. Сюда также введены зеленовато-серые рефлексы, связывающие изображение сфинкса с окружающей его более светлой живописью.

В качестве общего фона росписи выбран розовато-бежевый оттенок, сочетающийся со всеми элементами декоративной композиции. Для изображения гипсовой лепнины, использована серо-белая гамма красок с добавлением охристых и красноватых тонов в тенях. В изображении этого рельефа практически не использованы блики, что зрительно отодвигает лепнину на второй план относительно сфинкса и помогает избежать дробности. Рельеф освещенных участков моделируется с помощью единственного светового колера, лежащего поверх фонового тона. За счет единообразных мелких элементов и меньшей контрастности лепнина выглядит как фон, окружающий фигуру сфинкса. В отдельных фрагментах розоватый тон фона «проникает» в изображение гипсового рельефа, что делает светотеневые переходы более мягкими. Форму подчеркивают падающие тени, написанные несколькими колерами, плавно переходящими от темной красно-коричневой подрезки к зеленовато-серому и более холодному и светлому тону. Колеры падающих теней также используются для утемнения некоторых мест в собственных тенях. В теневых зонах лепнины оставлена тонкая розоватая полоска фонового колера - рефлекс, что делает рельеф более воздушным и легким, при этом не дробит его формы. В теневых местах на фигуре сфинкса оставлены тонкие полоски среднего

(золотистого) тона, понижающие пограничный тональный контраст фигуры и светлой лепнины, которая в свою очередь для смягчения этого контраста активнее прописана в тенях тонами красноватой подрезки.

Взаимопроникновение колеров золотистой фигуры и окружающего ее светлого рельефа прослеживается в тенях листочков и лепестков на теле сфинкса. Там использованы «теплые» сероватые колеры, полупрозрачные охристые и красноватые лессировки, красноватые тона в подрезках.

Последовательность копирования.

Поскольку копия являлась свободной, в задачу копииста не входило использование идентичных материалов, большее внимание уделялось живописным приемам. Вначале под будущую копию подготовили основу, в качестве которой взят лист фанеры 60х80 см. Поверхность фанеры пропитали акриловой грунтовкой, а после высыхания при помощи шпателя на нее нанесли грунт - слой универсальной вододисперсионной акриловой шпатлевки VGT. Чтобы выровнить загрунтованную поверхность, ее после высыхания отшлифовали наждачной бумагой, обернутой поверх деревянного прямоугольного бруска. Затем снова обработали акриловой грунтовкой и высушили.

Изображение с помощью масштабной сетки перенесено с фотографии на рабочий картон, прорисованы мелкие детали, схематично намечены границы падающих теней и освещенные участки, нанесена штриховка в теневых зонах. Изображение переведено карандашом с картона на кальку. Затем рисунок обведен с оборотной стороны кальки мягким карандашом толстой линией, чтобы при передавливании графит отпечатался на рабочей поверхности основы.

Составлены основные колеры. Для этого использованы белила титановые, сажа газовая, сиена натуральная и жженая, кадмий красный светлый, кадмий лимонный – все темпера ПВА.

Приготовлен средний тон гипсовой лепнины светлого розовато-бежевого оттенка. На листе ватмана сделана его пробная выкраска, поверх которой затем наносились пробы остальных колеров.

Путем утемнения среднего тона и добавления в него сиены натуральной составлены собственные тени для лепнины, а высветлением среднего тона белилами получен колер света. Падающая тень от лепнины составлена темнее и «холоднее» собственной тени. Для проверки колеров сделана пробная выкраска в виде объемного шара с падающей тенью.

Затем на основе сиены с добавлением кадмия лимонного составлен средний золотистый тон изображения сфинкса. Выкраски этого колера сделаны поверх среднего фонового тона лепнины, чтобы проверить, будет ли сочетаться выбранный оттенок с колерами окружающей его живописи. После этого средний золотистый тон нанесен на отдельный лист ватмана в качестве фона для пробных выкрасок остальных колеров фигуры сфинкса.

Далее приготовлены световые колеры. Чтобы добиться более тусклого оттенка первого света, использовали средний тон сфинкса с добавкой в него кадмия лимонного и небольшого количества белил. Вторая, более светлая и насыщенная цветом градация (так называемый второй свет) составлена из среднего тона и большего количества лимонного кадмия, но уже без использования белил. Для проверки колеров ими написан объемный шар с падающей тенью. Чтобы проверить общую гармонию всех колеров, шар написан поверх общего розовато-бежевого среднего тона.

При подборе колеров для двойной падающей от сфинкса тени использованы: для светлой ее градации колер падающей тени лепнины, а для темной градации этот же колер слегка утемнен сиеной. Это позволило добиться мягкого сочетания падающей тени сфинкса и собственной тени лепнины, в составе которой тоже есть сиена.

Затем составлен самый темный колер - подрезка. На выкрасках проверена сочетаемость подрезки с падающими тенями. Вместо подрезки для некоторых теневых участков лепнины решено использовать более светлый колер собственной тени сфинкса.

После составления и проверки всех колеров рабочая поверхность основы выкрашена средним розовато-бежевым тоном. Затем с кальки на нее перенесено изображение: внешний контур фигуры сфинкса и окружающая его лепнина со всеми деталями. Силуэт сфинкса внутри контура закрашен средним золотистым тоном, после этого на него также перенесено изображение деталей (рис. 269).

Работа над окружением фигуры сфинкса (изображение гипсовой лепнины и падающих теней от сфинкса). Падающие тени написаны в несколько приемов. Основная площадь теней покрыта более светлой градацией. Ближе к рельефу поверх этой градации использован более темный тон, подчеркивающий выпуклую форму рельефа. На границе падающей тени и фигуры сфинкса кое-где сделаны дополнительные утемнения колером собственной золотисто-коричневатой тени сфинкса. Для придания этим участкам необходимого оттенка там еще сделаны лессировки колером собственной тени лепнины.

Далее на лепнине написаны собственные тени, в некоторых местах на границе с освещенными участками формы тени усилены мазками подрезки. Между собственной и падающей тенью лепнины оставлена тонкая полоска среднего тона, изображающая рефлекс.

На изображении лепнины с некоторым отступом от собственной тени нанесен первый свет. Кое-где на освещенных участках формы решено вообще не делать высветлений и не обозначать границу лепнины и фона, чтобы создать цельное впечатление низкого рельефа, находящегося на втором плане относительно фигуры сфинкса.

Работа над изображением золотистой фигуры сфинкса. Поверх среднего золотистого тона нанесены сероватые рефлексы, перекликающиеся с изображением лепнины. Проложены

коричневатые собственные тени. В некоторых местах поверх теней сделаны полупрозрачные красноватые лессировки колером подрезки. Этим же колером «в протирку» нанесена красноватая штриховка на спине и животе сфинкса, поверх нее для смягчения тонального перехода – снова штрихи коричневатой собственной тени. На мелких деталях с помощью сероватых теней (колер собственной тени лепнины) дополнительно выделена теневая сторона. Чтобы смягчить тональный контраст по границе формы с фоном и показать рефлексы, в некоторых местах поверх собственной тени и подрезки нанесены мазки среднего тона.

Освещенные участки прописаны колером первого света: поверхности мелких деталей – плотными мазками, более крупные формы - мазками «в протирку». Выкрашены самые светлые участки формы – второй свет нанесен где-то лессировками, чтобы передать ощущение мягкого блеска металла, а где-то более пастозно, чтобы создать эффект сильных бликов.

На крыльях отдельные мелкие элементы оперения проработаны полупрозрачно положенным колером падающей тени, чтобы смягчить их силуэт. Полупрозрачными лессировками колером красноватой подрезки обозначены тени от крыльев и пространство между перьями, проработаны теневые участки на лапах, хвосте и животе сфинкса.

В завершение работы некоторые участки падающих теней, усилены красноватой подрезкой, на других участках, чтобы наоборот смягчить их и сделать изображение более живописным, «в протирку» нанесен средний золотистый тон (рис. 270, 271).

Пятый пример представляет копирование фрагмента орнаментальной масляной живописи по искусственному мрамору (стюку) из Фарфорового кабинета Елагиноостровского дворца (исполнитель Муршудова С.С.). Живопись сильно пострадала во время Великой отечественной войны и восстановлена реставраторами.

Свободная копия фрагмента росписи выполнена по фотографиям с оригинала (рис. 272, 273). В качестве основы под живопись выбран лист пенокартона белого цвета. Его поверхность имела слабый блеск и была похожа на поверхность отделанных искусственным мрамором стен Фарфорового кабинета.

Подготовка основы под живопись заключалась в покрытии поверхности листа смесью акрил-стирольного лака с пиненом (1:1).

Последовательность живописной работы.

С репродукции, напечатанной в размер подготовленной основы, на кальку карандашом переведен рисунок. После этого на рабочую поверхность основы настелили слой копировальной бумаги, на который наложили кальку с рисунком. Остро отточенным карандашом внешние контуры изображения передавили на поверхность основы.

Образованные таким способом силуэты цветочных гирлянд покрыли масляной краской серого цвета в качестве подкладочного слоя под дальнейшую живопись. Слой краски нанесен

пастозными мазками, повторяющими авторскую фактуру. Бутоны роз в наиболее освещенных местах проработаны белилами. Гроздья сирени написаны таким образом, что лепестки отдельных цветков создают на живописной поверхности выпуклый рельеф. Силуэт центрального орнамента вначале покрыли светлой охрой, которая явилась подготовкой под золочение. Золочение выполнили специальной масляной краской – имитацией золота. После просушки поверх золотой краски прописали тени орнамента. Использовали умбру жженую. Тени нанесены с различной степенью плотности: пастозно, «в протирку» или лессировочно в соответствии с образцом. Затем прописали падающую тень от золотого орнамента. Она имеет две тональные градации. После этого проработали цветочные гирлянды. Вначале писали листья. Причем, на светах краску наносили более толстым слоем, а в тенях так, чтобы просматривался нижний слой. Затем писали бутоны роз. Красочные смеси английской красной, титановых белил и сиены натуральной наносили лессировочно в светах и в тенях, придавая цветам различные нежные оттенки (рис. 274-276).

На завершающем этапе писали гроздья сирени. Синими лессировками прописывали промежутки между рельефными лепестками в середине каждой грозди. Сиеной натуральной прописывали сердцевины цветков (рис. 277).

Хорошо просушенная живопись через несколько дней покрыта защитным слоем – акрил-стирольным лаком в смеси с пиненом (1:1).

Шестой пример – работа студентки Хощевой Г.И. Особенностью росписи одного из залов Библиотеки Ватикана в Риме [77], послужившей образцом для копирования, является то, что живопись ведется по темно-коричневому фону. Вначале на него переносится внешний контур изображения – гирлянды, составленной из плодов и листьев. Внутри контура наносится более светлый слой желтовато-коричневого цвета. Это подложка под живопись. Затем в технике «гризайль», в три тона прорабатываются формы гирлянды. При этом в тенях остается цвет подложки. После этого изображение прописывается синими, зелеными, желтыми и красными лессировками. В завершение кое-где ставятся блики и утемняются тени (рис. 278-281).

Такого же результата можно добиться и другим путем. По темному фону наносится серая подложка. Затем желто-коричневым цветом прописываются тени, более светлыми серыми градациями лепится форма в освещенных частях рельефа и, наконец, вводятся полупрозрачные цвета, завершающие живопись.

Седьмой пример. Приемы, аналогичные только что описанным, использованы в работе студентки Овсянниковой Ю.С. Она копировала декоративную композицию, украшающую Рыцарский зал Эрмитажа (рис. 282).

Своеобразие этой росписи в том, что она ведется по красному фону. Ее приемы восходят к помпеянской монументальной живописи. В центре композиции - лира, украшенная гирляндами и лентами. В верхней части изображены птицы, внизу по сторонам – дельфины.

Последовательность живописной работы.

Под красный фон нанесена подложка темно-серого цвета. После нанесения красного колера фон за счет темной подкладки приобрел благородный пурпурный оттенок (рис. 283, 284).

Подготовлены три градации серого тона (основной, первый и второй света), причем все они светлее красного фона.

На фон перенесены внешние контуры предметов. Затем их силуэты прописаны серым – наиболее темным из трех подготовленных для проработки формы тонов. Толщина красочного слоя этой прописи в разных местах различна: от плотной, до полупрозрачной, в соответствии с оригиналом (рис. 285).

На пропись перенесен рисунок деталей и выполнена моделировка формы первым и вторым светом (рис. 286).

Нанесены цветные лессировки и проработаны детали. Использовали как чистые цвета, так и смеси различных цветов и белил. Лессировки чистыми цветами, как правило, утемняют рабочий участок, но верно найденные сочетания цвета и белил позволяют добиваться нужного оттенка и при этом не утемнить тон. Слишком сильно потемневшие после проработки цветом участки живописи, потерявшие объемность форм, вновь прорабатывали светами кроющими цветными смесями и белилами и при необходимости лессировали цветом (рис. 287).

На завершающей стадии внимательно проследили соответствие касаний изображения с фоном на копии и в оригинале. Кое-где это достаточно тонкий слой краски, сквозь который просвечивается красный фон, с лессировкой по краю, в других местах - плотный и контрастный (рис. 288).

Гризайль как первая стадия монументальной живописи встречается довольно часто, особенно, когда нужно создать сложные и разнообразные формы, сохранив при этом тональную цельность всего изображения.

Восьмой пример - работа студентки Бурлак А.А. Она копировала фрагмент росписи плафона Галереи канделябров в Ватикане с изображением фамильного герба папы Льва III и папской эмблемы [79]. На фрагменте изображена символическая фигура крылатого младенца с факелом в руке. Фон изображения имитирует рельефную отделку деревянной панели (рис. 289).

Последовательность живописной работы.

Вначале рабочую поверхность покрыли светло-коричневым колером. Перевели рисунок деталей фонового рельефа и внешние контуры фигуры. Составили три градации серого тона,

причем все градации должны были получиться светлее фона. Самым темным из составленных тонов покрыли площадь фигуры, первым и вторым светом проработали рельеф на фоне. Светло-коричневым фоновым клером прозрачными лессировками проработали тени на фигуре и светло-серыми прописали света. Самые светлые места на фигуре прописывали с добавлением чистых белил (рис. 290). Затем изображение проработали цветными лессировками, которые придали формам необходимые цветовые оттенки. В результате получилось объемное изображение с легкими тенями и нежными переходами оттенков цвета (рис. 291).

*** * ***

Приемы монументально-декоративной живописи XVIII - первой половины XX века, описанные выше, широко использовались не только в стенописи, но и в произведениях станковой живописи соответствующего исторического периода. Приведенные здесь примеры учебного копирования показывают, как, зная общие принципы и различные системы колерной декоративной живописи, можно успешно изучать даже индивидуальные живописные приемы отдельных мастеров. Следует еще раз сказать о сходстве приемов декоративной живописи и сюжетных монументальных росписей. Это не удивительно, так как оба вида живописи в интерьере, как правило, образуют единое живописное пространство. Чтобы убедиться в этом на практике, предлагается выполнить в качестве еще одного учебного задания свободную копию фрагмента стенописи эпохи итальянского Возрождения. Копия выполняется в технике фрески.

Выполнение копии фрагмента стенописи эпохи итальянского Возрождения в технике фрески.

Следует напомнить, что ***фреской*** называется способ росписи, выполняемой водными или реже смешанными с известью красками по свеженанесенному, сырому известковому штукатурному слою. На нем при высыхании образуется тончайшая, прозрачная кристаллическая корочка карбоната кальция, закрепляющая краски и делающая фреску долговечной.

Слово «фреска» произошло от итальянского «fresco», что значит «свежий». Писать по свежему – «dipingere a fresco», сокращенно – «a fresco» или «affresco», истинная, т.е. настоящая фреска – «buon fresco»[1] [49].

Для этого задания выбирается репродукция фрагмента с изображением головы из третьего раздела приложения к пособию «Фонд образцов».

Отрабатывая навыки работы с известково-песчаными растворами, студенты на практике знакомятся с такими свойствами извести, как ее частичная растворимость в воде и последующая кристаллизация на поверхности фрески с замещением молекулы воды на молекулу углекислого газа (делающая возможным само существование фрески, как одной из

техник монументально-декоративного искусства). Они сталкиваются с таким свойством известково-песчаных растворов, как усадка при высыхании, и осваивают способы борьбы с результатом сильной усадки - растрескиванием, знакомятся с укрепляющими составами.

Также студенты знакомятся с живописными приемами, получившими широкое развитие в эпоху Возрождения и дошедшими до наших дней в повседневной практике современных художников. Это - моделировка (лепка) формы на стадии подмалевка, раскрытие живописного произведения в цвете с помощью заранее подготовленных колеров, мягко наносимых полупрозрачными и плотными слоями или штрихом с сохранением цвета подмалёвка в тенях, завершающие работу лессировки и притенения с окончательной отделкой внешних контуров (рис. 292, 293).

Выполнение рабочего картона.

На первом этапе с образца выполняют картон с элементами тональной проработки в заданном размере (рис. 294, 295). Рисунок переносят на кальку. Для того чтобы перевести на кальку рисунок со всеми подробностями, она должна быть достаточно прозрачной**.** Сделать ее прозрачной можно, заранее пропитав льняным маслом (олифой) и оставив на какое-то время в подвешенном состоянии (примерно на сутки), чтобы масло полностью пропитало кальку. Затем тщательно вытереть лишнее масло и хорошо просушить (два-три дня), чтобы калька перестала оставлять жирные пятна на поверхностях, к которым она прикасается.

Особенности красочных материалов фрески, их подготовка.

Затем готовят ***водные пасты пигментов*** необходимых цветов. Многие пигменты, получаемые в промышленных условиях, достаточно тонкого помола, годятся для живописи без специальной обработки. Их сразу можно замочить в воде. Другие требуют дополнительного ***перетирания*****.**

Для перетирания пигментов применяют ***плиту*** из твердых сортов мрамора или гранита размером примерно 60х80 см и керамический или сделанный из того же камня ***курант*** с плоской нижней поверхностью и ручкой (1). Мягкие породы мрамора и кальцита не пригодны для изготовления плиты и куранта, так как при растирании на них красок поверхность их стирается и образующаяся при этом каменная пыль загрязняет краски. Вместо каменной плиты можно использовать толстое стекло, рабочая поверхность которого обработана шлифовальной бумагой до матового состояния. Пигмент в небольшом количестве насыпают в центр рабочего поля плиты, увлажняют до состояния жидкой водной пасты и перетирают круговыми движениями (2). Для собирания пигмента на середину плиты в процессе растирания и при складывании его в баночку применяют ***мастихин*** (3). Для перетирания белил желательно использовать отдельную плиту и курант[2] (рис. 296-298).

Оставшиеся неиспользованными после выполнения задания пименты высушивают и в таком виде хранят неограниченное время. В дальнейшем их уже не надо будет перетирать, а достаточно замочить в воде или каком-либо связующем.

Многие пигменты содержат в своем составе вредные для здоровья вещества (кадмий, свинец, ртуть, мышьяк и др.), поэтому работать с ними нужно в резиновых перчатках и стараться, чтобы они не попадали в дыхательные пути.

Для работы по свежему известковому грунту, который создает щелочную среду, требуются щелочестойкие пигменты. Ниже приведен перечень наиболее распространенных из них[3] [48].

Белые пигменты: ***мел*** – устойчив к солнечному свету, к действию сернистых соединений (отмученный в воде мел является более качественным); ***известь –*** тонко перетертая старая известь, состоящая восновном из Са CO_3 при высыхании, как и мел, сильно высветляется, в работе с ней необходим навык; ***цинковые белила*** – светостойкие, устойчивы к воздействию сероводорода, пригодны для смешивания с любыми пигментами (кроме ван-дика); ***титановые белила*** – устойчивые к щелочам, кислотам, сероводороду и сернистым газам.

Черные пигменты: ***сажа газовая*** – трудно смешивается с водой; лучше смешивать с мыльной или клеевой водой; ***черни*** – виноградная черная, кость жженая и др. хорошо смешиваются с водой.

Желтые пигменты: ***охра*** – светлая, желтая, золотистая разных оттенков; ***марс*** – желтый, оранжевый, в зависимости от способов обработки может быть коричневым, фиолетовым, красным; ***стронциановая желтая*** – стойкая, но на свету приобретает зеленоватый оттенок, в соединении с жженой костью, ультрамарином, кобальтом и охрами темнеет; ***кадмий желтый*** – в смеси с пигментами, содержащими железо или медь, не светостоек; ***сиена натуральная*** – стойкий, хороший пигмент.

Красные пигменты: ***сурик свинцовый*** – стойкий во всех отношениях; ***охра красная*** – оттенков разной чистоты; ***сурик железный –*** английская красная, марс красный, капут-мортуум и др.; ***сиена жженая –*** красно-коричневая, дает как прозрачные, так и плотные слои; ***кадмий красный*** – имеет оттенки от красно-оранжевых до пурпурно-красных; самый стойкий из красных.

Зеленые пигменты: ***глауконит*** – зеленая земля разных оттенков; ***волконскоит*** – природный пигмент, стоек во всех отношениях; ***окись хрома*** – стойкая, свободно смешивается со всеми пигментами; ***изумрудная зеленая*** – стойкая во всех отношениях; ***кобальт зеленый*** – светлый, темный.

Синие пигменты: ***ультрамарин*** – под влиянием кислот обесцвечивается, не допускает смешения с пигментами, имеющими медные соединения; ***кобальт синий*** – разных оттенков, для его разбелов не рекомендуют применять свинцовые белила, в остальном очень стоек.

Коричневые пигменты: ***умбра*** – натуральная и жженая, хорошо смешивается со всеми пигментами; ***марс коричневый*** – прокаленный желтый марс (см. марс желтый); ***ван-дик*** – стоек во всех отношениях (наиболее прочны сорта, полученные прокаливанием земляных пигментов).

Фиолетовые пигменты: ***кобальт фиолетовый светлый*** – оттенки: от ярко-синего, до красного; стойкий во всех отношениях, но не рекомендуется соединять с кадмием.

Далее следует дополнить информацию о материалах штукатурной основы, которая уже была дана в разделе о технике средневековых росписей, и рассказать об общедоступных современных материалах.

Подготовка основы под фреску: материалы, технология.

Со времен античности в Европе известь являлась традиционным основным компонентом, обеспечивающим прочность штукатурки и связь ее со стеной. Получается она путем обжига природного камня – известняка ($CaCO_3$), содержащего определенное количество примесей глины, окислов железа, марганца, магния и прочего. Количество и состав этих примесей обусловливают цвет и основные свойства извести [25].. При обжиге известняк выделяет углекислый газ и превращается в оксид кальция (CaO) – негашеную известь (другое название ее – известь-кипелка).

В результате соединения такой извести с водой (гашения) получают очень пластичную, тестообразную массу гашеной извести ($Ca(OH)_2$), обладающую прекрасными вяжущими качествами[4]. Если для получения известкового теста берут ***негашеную известь*** первого или второго сорта, то на одну весовую часть такой извести берут три весовых части воды, вливают воду в сосуд и только потом погружают туда известь. При соблюдении этих правил получается тесто, имеющее тонкую мучнистую структуру, и известь при этом сохраняет всю свою вяжущую силу. При этом выделяется большое количество тепла, и известь увеличивается в объеме примерно до 3,5 раз[5] [49,50].

Следует учитывать, что наиболее опасным для неожиданных ожогов является именно процесс гашения извести. ***При гашении извести помимо перчаток необходимо надеть предохранительные очки и спецодежду, чтобы брызги кипящей извести не попали на кожу. В случае попадания извести в глаза их необходимо немедленно промыть чистой холодной водой, затем 2-3% раствором уксусной кислоты и снова водой.***[6]

Свежегашеную известь используют после годичного ее выдерживания под слоем воды в баке с крышкой. Правило длительного выдерживания такой извести обусловлено тем, что в ее составе могут оказаться частицы, недостаточно обожженные, которые гасятся гораздо

медленнее основной массы. Они будут гаситься уже в слое штукатурки, поглощая воду из воздуха, увеличиваясь при этом в размерах и приводя к растрескиванию штукатурки.

Если известь необходимо применить с недостаточным сроком гашения, ее после гашения до консистенции известкового молока (4-5 кратное количество воды) пропускают через частое сито. После отстоя на дне бака получается плотное известковое тесто, готовое к употреблению.

Известный художник-технолог профессор Д.И. Киплик в своем труде «Техника живописи» рекомендовал для очень спешных работ смешать три части тонкого порошка негашеной извести с двумя частями лучшего мела и после этого замешать все это с водой, а затем пропустить через частое сито [50].

Полученная таким способом гашеная известь готова для использования. Для приготовления штукатурного раствора на одну часть такой извести берется одна часть песка[7].

Для выполнения данного задания лучше приобретать уже гашеную известь. В промышленности изготавливают ***гашеную известь в виде порошка, называемого известью-пушонкой*** (на маркировке она может указываться и как гидратная известь). Из нее получают тесто, соединяя с водой и выдерживая в баке не менее десяти - четырнадцати дней. Лучше всего брать ***воздушную*** строительную известь-пушонку ***белого цвета.*** Термин «воздушная» говорит о том, что такая известь твердеет (схватывается) только на воздухе, в воде этого не происходит. Такую известь удобно хранить неограниченное время в емкостях в виде теста, покрытого водой для предотвращения его контакта с воздухом. Кроме воздушной извести в продаже имеется еще так называемая «гидравлическая» известь. Входящие в ее состав примеси позволяют ей «схватываться» не только на воздухе, но и в воде. Такая известь не пригодна для хранения в виде теста, залитого водой, и должна быть использована сразу после замачивания. Известь белого цвета предпочтительна, потому что она быстрее набирает прочность, как на поверхности, так и по всей толщине слоя штукатурки. Известь с явным желтым или бежевым оттенком содержит разные примеси, которые замедляют этот процесс и делают штукатурку более хрупкой, сыпучей, что сказывается на прочности законченной работы.

Перед употреблением густое слежавшееся тесто необходимо пропустить через крупное сито.

Известковое тесто, высыхая, сильно уменьшается в объеме и растрескивается, его нельзя использовать в чистом виде. Поэтому для приготовления строительного или штукатурного раствора известковое тесто смешивают с различными инертными наполнителями (в данном случае с песком).

Песок для штукатурного раствора должен быть острого, твердого и прочного зерна, не содержать в себе глинистых и землистых примесей, органических частей, слюды, растворимых водой веществ и пр. Все посторонние примеси, находящиеся в песке, тщательно удаляются из

него. Органические вещества уничтожаются прокаливанием песка, минеральные же удаляются промыванием и просеиванием его.

Очистка песка необходима, так как пыль и ил, находящиеся в нем, окутывая песчинки, препятствуют им непосредственно соприкасаться с цементирующим веществом (в данном случае с известью) в растворах и, таким образом, снижают прочность штукатурки. Глина, содержащаяся в песке в значительном количестве, способствует растрескиванию штукатурок. Присутствие ее в песке практически узнается опусканием незначительного количества песка в стакан с чистой водой и взбалтыванием. При наличии глины в песке вода становится мутной.

Просушенный после промывки песок просеивается через соответствующие сита. Крупным называется песок с зерном в 2-5 мм; средним – с зерном от 0,5 до 2 мм; мелкий песок имеет зерна менее 0,5 мм.

Так как песок – продукт разрушения различных горных пород, в зависимости от происхождения его состав бывает различным. Лучшими наполнителями для фрески являются: кварцевый, керамический (получаемый путем дробления боя белых или слегка окрашенных керамических изделий) и белый мраморный. Из других видов песка пригодны пески, получившиеся от разрушения шиферных, известковых и трахитовых пород[8] [50].

С применением описанных материалов ***готовят основу***. Для этого берут специальную плиту подходящего размера и толщины. Материал, из которого она изготовлена, должен быть достаточно пористым, хорошо впитывать воду и удерживать ее длительное время, постепенно отдавая ее в штукатурку. Обычно это пуццолановый портландцемент с каким-либо пористым наполнителем (керамическая щебёнка, керамзит и др.), можно взять керамическую или известняковую пористую плиту. Плиты из обычных портландцементов для работы непригодны. Эти цементы содержат в своем составе большое количество водорастворимых солей, которые при высыхании плиты с фресковой росписью выступят на поверхности живописного слоя белыми пятнами высолов. Перед нанесением штукатурки плиту надо обильно смочить водой.

Если нет подходящей плиты, то можно подготовить планшет из толстой фанеры и брусков, рабочая поверхность которого должна быть шероховатой и защищенной от влаги (смотри раздел 3.2.2.а). На него предварительно следует нанести слой известково-песчаной штукатурки толщиной примерно 10-15 мм. Этот слой будет удерживать в себе необходимое количество влаги во время работы над фреской.

Штукатурный раствор готовят из ***известкового теста*** и ***песка*** в пропорции 1 : 2(2,5).

Вся работа проводится в резиновых перчатках, так как известь может повредить кожу рук!

Известковое тесто и песок перетирают шпателем до однородной консистенции. Наносят штукатурку в два-три приема, каждый раз давая подвять предыдущему слою. Затем ее следует

высушить и сошкурить с нее верхнюю корочку, тем самым открыв поры для впитывания большего количества воды. Чем больше воды способен удерживать в себе штукатурный слой, тем дольше будет длиться процесс его окончательного высыхания с уже готовой живописью, тем крепче он в итоге окажется, и лучше закрепятся на его поверхности краски (рис. 299, 300).

Непосредственно перед началом живописной работы наносят последний слой толщиной 5-8 мм. Раствор наносят на предварительно хорошо увлажненную плиту (планшет), выравнивают тёркой и выглаживают шпателем. Тёрка и шпатель во время работы должны периодически смачиваться водой. В противном случае к ним будет прилипать штукатурный раствор, в результате чего выровнить и загладить поверхность не удастся.

Очень часто металлическое полотно шпателя имеет небольшой выгиб в одну сторону. Это легко увидеть, посмотрев на него сбоку. Заглаживать штукатурку следует выпуклой стороной, иначе на поверхности будут оставаться бороздки от углов полотна.

Штукатурка считается готовой для живописи, если при несильном нажатии пальца на ней не остается вмятины, а палец не прилипает и не пачкается известью. Рельефный отпечаток от прилипшего пальца с поднятием частиц раствора говорит об избытке воды в верхнем слое штукатурки, который в дальнейшем в процессе высыхания приведет к ее сильной усадке и растрескиванию. Во избежание этого на поверхность такой штукатурки настилают слой газет и плотно прижимают их. Газетная бумага хорошо впитывает лишнюю влагу, и основа через несколько минут будет готова к работе.

Если для копирования выбран образец, выполненный в период времени от Джотто до Мантеньи (XIV-XV век), то заглаживать поверхность следует до блеска и повторить заглаживание в процессе живописи, чтобы получить готовую работу с блестящей поверхностью, как делали мастера в то время. Копии с образцов живописи, выполненной в более поздний временной период, должны иметь матовую, т.н. «зернёную» поверхность, соответствующую фактуре фресок Высокого возрождения.

Живописная часть работы в технике фрески.

Как уже говорилось, связующим веществом красок фрески является известь. При испарении из штукатурки воды растворенная в ней гидратная известь ($Ca(OH)_2$) накапливается на поверхности штукатурного слоя. Отдавая молекулу воды и соединяясь с углекислым газом воздуха, она образует ***прозрачную кристаллическую корку*** карбоната кальция ($CaCO_{3)}$, которая покрывает краски и связывает их в одно целое со штукатуркой. Закрепление нанесенных на штукатурку красок возможно только во время образования корки. После ее образования, через несколько часов, краски не закрепляются и по высыхании живописи стираются, как пастель.

Прежде, чем вести работы на основном планшете (плите) необходимо отработать свои действия, выполнив пробный этюд небольшого размера в технике фрески. Здесь можно понять,

как ведут себя красочные смеси на поверхности сырой штукатурки, изучить живописные приемы образца с кистью в руках (рис. 302-305). Когда это сделано, приступают к основной работе.

Рисунок продавливают через кальку на только что нанесенный слой штукатурки карандашом или заостренным черенком кисти. На гладкой рабочей поверхности образуются углубленные контуры изображения - «***графья***». Такой рисунок на штукатурке очень удобен, так как он остается виден, как бы плотно ни ложились на него краски. Далее работу ведут водными пастами пигментов, из которых смешивают необходимые колеры (рис. 301).

Живопись ведут сразу на всем пространстве копии, причем только что нанесенным краскам каждый раз дают время «подвянуть», т.е. выжидают, пока вода из них не всосется в штукатурку. Если на каком-либо участке краска перестала закрепляться, нужно, осторожно нажимая, прогладить шпателем это место, разрушив образовавшуюся корку. Процесс ее образования повторится затем вновь через какое-то время, закрепив положенные краски [50].

Работая по сырой штукатурке, не следует использовать жесткие кисти или слишком сильно тереть кистью по поверхности, так как это приводит к размыванию извести на поверхности штукатурки и появлению белесых пятен и разводов после высыхания.

Плотность красочных слоев и последовательность их нанесения, различные авторские живописные приемы (штриховку, лессировки) исследуют по репродукции – она должна быть отличного качества.

Живописные приемы на разных этапах развития итальянской фресковой живописи эпохи Возрождения имели свои особенности. Так в «Трактате о живописи» итальянского мастера конца XIV века Ченнино Ченнини ***примерный ход работы*** описывается следующим образом [110].

По графье выполняют «***синопию***» - рисунок кистью красно-коричневой краской (рис. 306).

Из смеси желтой охры, черной краски с добавлением красной охры или какой-либо красно-коричневой и белил составляют «***вердаччио***» - колер, которым выполняется ***подмалёвок*** с тенями и светами, причем ***света*** прописывают **с *большим количеством белил***. Подмалёвок можно выполнять и смесью зеленой земли (глауконитом, терра-верде и др.) с черной и белилами. Подбор цвета вердаччио зависит от оригинала, выбранного для копирования.

Затем составляют ***розовый колер*** из белил и красной охры или какой-нибудь красно-коричневой, которым прописываются щеки и губы.

После этого составляют ***три телесных колера*** один светлее другого (разное количество белил). Берут самый светлый из них и прописывают им светлые места. Далее средним прописывают полутона, темным по границе света и тени. Пишут тонкими просвечивающими

слоями, стушевывая, накладывая колеры один на другой или используя штриховку, списывая при необходимости таким образом резкие переходы. Внимательно следят, чтобы подмалёвок оставался виден в тех же местах, что и на образце.

Иногда, на освещенные участки тела, прописанные на этапе подмалёвка с большим количеством белил, вместо трех телесных колеров наносят ***прозрачную*** (можно сказать - акварельную) ***лессировку*** телесного цвета.

Затем составляют ***самый светлый колер*** (почти белый) и прописывают им самые светлые места.

Далее белилами ставят ***блики***. Красно-коричневой прописывают ***рисунок***, делают усиления черной в самых темных местах.

Волосы прописывают подмалёвочным колером (вердачио), прорабатывают белилами, лессируют охрой, смягчают темной охрой по границе светотени, прописывают самые светлые места охрой с белилами, красно-коричневой (синопией) делают притенения по краям и прописывают внешние контуры. Седые волосы пишутся другими составами, но принцип письма тот же (рис. 307, 308).

У Ч. Ченнини приводится также и другой, ***«упрощенный» способ*** написания лица. Сначала лицо покрывается основным телесным тоном. Тени прописывают вердаччио. Света снова прописывают телесной краской. Самые светлые места слегка трогают белилами.

Драпировки и все остальное пишется таким образом, чтобы каждый из локальных цветов изображаемого раскладывался на небольшое определенное число тонов[9].

Упрощенные живописные приемы, описанные у Ч. Ченнини, характерны для раннего периода эпохи Возрождения (Джотто, конец XIII – первая половина XIV вв.). В росписях XV-XVI веков набор приемов передачи тончайших цветовых отношений, например, у Мазаччо, Рафаэля, Микеланджело или др. гораздо шире.

Так в росписи знаменитой Камеры дельи Спози в Палаццо Дукале в Мантуе (ок. 1465-1474 г.) художник Андреа Мантенья изобразил множество фигур людей и животных на фоне пейзажа (рис. 309). Живописные композиции окружены росписью, выполненной в технике «гризайль», которая имитирует рельефный архитектурный декор. При написании многофигурных изображений мастер использовал в начале работы для моделирования форм монохромную живописную подготовку в серых тонах (практически тоже гризайль), а на завершающей стадии прописывал ее различными цветовыми смесями, добиваясь задуманного заранее колорита. При внимательном рассматривании росписи (особенно на изображениях листвы и животных) ясно видно, что цветные колеры лежат поверх монохромной подготовки лессировочно или более плотными слоями. На одной из стен живопись на изображении фигур

путти повреждена (утрачен ее верхний слой). В результате можно видеть подготовительный слой живописи (рис. 310, 311).

В учебной копии фрагмента росписи Камеры дельи Спози предпринята попытка воссоздать приемы авторской живописи. На представленной фотографии зафиксировано начало процесса цветных прописей и лессировок поверх монохромной подготовки в серых тонах (рис. 312).

Другие живописные приемы можно увидеть в многофигурных композициях росписи зала Колледжо дель Камбио в Перуджи (ок. 1496-1507г.), выполненной художником Пьетро Перуджино (рис. 313).

Вначале выполнялся подмалёвок коричневой краской, возможно умброй. Затем формы прорабатывались, то есть высветлялись и утемнялись, цветным штрихом разной толщины: на одеждах более крупным, на открытых участках тела более тонким и деликатным. Уже на этом этапе появлялось частичное цветовое различие форм. Завершалась живопись цветными лессировками и прописями более плотными красочными смесями.

На иллюстрации с изображением фрагмента этой росписи - головы сивиллы Тибуртинской из композиции «Пророки и сивиллы перед Саваофом» - видна последовательность работы Перуджино. По подготовке светло-оливкового оттенка на освещенные участки формы нанесен основной тон «телесного» цвета. Самые светлые места прописаны разбеленным основным тоном. Все полутона формы мягко моделированы штрихами неразбеленного основного тона. В мягких тенях штриховка умбристого оттенка. Лицо, волосы и ленты, украшающие прическу сивиллы, написаны одним и тем же набором колеров. На завершающей стадии с помощью цветных лессировок написан румянец на щеках, розовые губы, розоватость кончика носа, век, шеи. Самые светлые места прописаны белилами. Волосы благодаря охристой лессировке приобрели нежно-золотистый оттенок. В тенях штриховка также смягчается лессировками (рис. 314).

Подобные приемы использованы Пьетро Перуджино в автопортрете, написанном на одной из стен этого зала. Ясно видна монохромная подготовка коричневой краской. Свет на волосах написан той же краской, но в разбеле. Красный цвет, которым написана шапочка, использован в живописи лица. Формы моделированы мягкими мазками и штрихом (рис. 315).

В книге Ю.И. Гренберга по истории технологии станковой живописи «От фаюмского портрета до постимпрессионизма» дается интересное описание работы Микеланджело (1475-1564 гг.) [27]. Этот мастер Высокого Возрождения сохранил в своем арсенале живописные приемы, тесно связанные с предшествующей традицией художников-монументалистов (см. описание выше). Об этом говорят его оставшиеся незавершенными картины.

В качестве основы под живопись он использовал доски, покрытые гипсовым грунтом.

На незавершенной картине «Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и четырьмя ангелами (конец 1490-х гг.) на белый гипсовый грунт, под лица и обнаженные участки тела Микеланджело, согласно традициям треченто, сначала наносил зеленоватый слой. В этом слое он уже начинал моделировать форму, нанося краску то прозрачными слоями на светах, то более плотно в тенях. Затем моделировал форму достаточно плотным красочным слоем телесного цвета с примесью белил. Полупрозрачными красками написана туника на младенце, сквозь которую просвечивает тело. Драпировки ангелов написаны более корпусно: по традициям кватроченто густыми темными тонами написаны теневые участки, а затем положены лессировки основного тона одежд, с примесью белил для выделения светов. Так же написана и одежда Мадонны – поверх темно-синего тона положены более светлые синие лессировки. Небо лессировано очень легко, без добавления белил даже в светлых участках (рис. 316).

Работая над картиной «Положение во гроб», Микеланджело отказался от прокладки зеленоватого тона под обнаженные участки тела и с самого начала моделировал формы условным охристо-коричневым цветом, доводя их до полной завершенности. Несмотря на то, что эта картина была написана в те же годы, когда работали Леонардо да Винчи и Рафаэль, она в технологическом отношении ближе к произведениям предшествующих столетий (рис. 317).

Незаконченные работы Микеланджело показывают, что художник вел живопись по частям, отдельными фигурами, как это было принято при работе в технике фрески. Эта особенность позволила поместить здесь описание этих живописных приемов, чтобы воспользоваться ими при выполнении учебной копии какого-либо фрагмента росписей этого мастера.

Всех художников, писавших в технике фрески объединяло то, что они писали в основном не с палитры, а заранее составленными в достаточном количестве и проверенными колерами, которые хранили в горшках и стаканчиках. Это всегда необходимо в работе над большими по площади росписями.

Так Джованни Арменини (вторая половина XVI века) в своем трактате о правилах живописи сообщал, что современные ему мастера писали тело тремя тонами (колерами). Сначала все тело проходилось средним тоном, затем вторым тоном прокладывались света, которые стушевывались с первой прокладкой, то есть ими моделировалась освещенная часть формы. Третьим тоном мягко вписывались тени[10].

Джорджо Вазари в своей книге «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», говоря о живописце Джорджоне да Кастельфранко, упоминал о четырех тонах, которыми тот обычно писал обнаженное тело[11] [9].

Количество и состав колеров, приемы работы с ними могут варьироваться в зависимости от выбранного для копирования фрагмента. К сожалению, даже качественные современные репродукции не передают в полной мере колорит росписей.

Подробные сведения о работе в технике фрески содержатся в книге Д.И. Киплика «Техника живописи. V. Монументальная живопись» (Москва-Ленинград: Искусство, 1939). Эта книга отличается тем, что она написана не просто технологом живописи, а художником-практиком, имевшим богатый опыт работы в области монументальной живописи, в том числе в технике фрески [49].

В результате выполнения этого задания студенты получают навыки быстрой и напряженной работы, которая является характерной особенностью фресковой техники, а также закрепляют ранее полученные умения (рис. 318, 319).

Это задание, как и предыдущее, тесно связано с такими предметами специального цикла, как химия и физико-химические методы исследований.

Примечания.

1. Киплик Д.И. Техника живописи (изд. 2008 г.), стр. 444 [50].
2. Калмыков М.Я., стр. 201; иллюстрация 298 взята там же [48].
3. Там же, стр. 18-26.
4. Технология исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи. Под редакцией Гренберга Ю.И., М.: Изобразительное искусство, 1987, стр. 31 [25].
5. Киплик Д.И., стр. 400.
6. Калмыков М.Я., стр. 221.
7. Киплик Д.И., стр. 403.
8. Там же, стр. 398.
9. Там же, стр. 454-464.
10. Д.И. Киплика «Техника живописи. V. Монументальная живопись». Москва-Ленинград: Искусство, 1939. 172 с., ил. С. 110 [49].
11. Там же, с. 111.

3.3. Экспериментальная проверка эффективности предложенной методологии. Реализация методологии во время проведения учебной практики.

Монументальная роспись чаще всего создается не одним, а сразу несколькими художниками, объединенными в артель (бригаду). Такой творческий коллектив может иметь разную структуру: одного или двух-трех главных мастеров, несколько учеников, подмастерьев и помощников. Опытные искусствоведы и реставраторы-технологи, исследуя тот или иной

памятник монументально-декоративной живописи, могут с достаточной долей вероятности определять состав артели по стилистическим и технико-технологическим особенностям и приемам письма разных частей росписи. Особенности коллективной творческой работы открываются будущим художникам-реставраторам во время прохождения ими учебной практики.

Ежегодные ознакомительные, учебные, производственные и преддипломные практики являются обязательной и важной составляющей в системе подготовки художников-реставраторов монументальной живописи. В этот период проходят проверку и закрепление не только знания умения и навыки, приобретенные будущими специалистами, но в целом проверяется система их подготовки, ее методология.

Учебная практика включает следующие виды занятий: практический курс и написание отчета. Во время ее проведения возможен выезд на объект. Обычно практика проводится на базе кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи» РГХПУ им. С.Г.Строганова, музеев искусств, памятников культуры, отвечающих целям и задачам практики, учебных аудиториях и библиотеке вуза.

Среди множества вариантов проведения учебных практик тема диссертационного исследования требует сосредоточиться на таких примерах, где практиканты в своей работе достигают синтеза общехудожественных и специальных компетенций. При этом они получают опыт работы во взаимодействии с работодателями, заказчиками, соавторами, исполнителями в пространстве единых задач и единого художественного замысла, в целях совместного достижения высоких качественных результатов профессиональной деятельности.

Автор диссертации на протяжении 2014-2017 годов проводил исследование степени эффективности описываемой в данной работе методологии в рамках учебных ознакомительных практик, руководителем которых он был. Студенты получали индивидуальные задания, которые являлись составными частями общего задания по росписи определенного заранее интерьера, и становились единой бригадой на период проведения практики. Преподаватель являлся автором проекта росписи и выполнял соответствующую часть работ: совместно со студентами делал обмеры помещений, выбранных для росписи, подбирал образцы, рисовал общий эскиз, находил цветовое решение. Кроме того он участвовал непосредственно во всех этапах работы и отвечал за конечный результат, работая при необходимости «бок о бок» с практикантами. В этом смысле он сам был «подопытным» участником исследования.

Научное знание, полученное в результате, зафиксировано в описании выполненных работ, которое приводится далее.

Роспись тамбура кафедры

«Реставрация монументально-декоративной живописи».

Работы на этом объекте велись двумя группами студентов. Помещение тамбура находилось в плохом состоянии. Первая группа за четыре недели успела только подготовить его для ведения живописных работ и сделать эскизы будущей росписи.

Подготовка стен под живопись.

Перед началом работ был проведен осмотр поверхности стен и потолка. Были выявлены трещины, отставания (вздутия) меловой шпатлевки вместе с однотонной покраской стен, следы от протечек ржавого цвета, выбоины и отверстия, сколы шпатлевки по краям дверных и оконных проемов. Кроме того, верхняя часть стен и угловые участки потолка были покрыты остатками росписи, которую следовало удалить.

Студенты удалили остатки росписи, отставшую от стены шпатлевку, расшили трещины. Применялись шпатели разных размеров и шлифовальная бумага («шкурка»). Использовалась защитная одежда и головные уборы, а также индивидуальные средства защиты дыхательных путей (маски) и закрытые очки для защиты глаз (рис. 320).

В результате удаления отставшей шпатлевки открылось несколько участков стены, сделанной из очень непрочного, сыпучего материала.

Поверхность стен и потолка была укреплена водным раствором акрилового состава ЛФ (один объем жидкости заводской концентрации, разбавленный тремя объемами воды). Укрепление можно проводить и другими акриловыми или латексными грунтовками, имеющимися в продаже в строительных магазинах. Их не следует разбавлять, так как они уже разбавлены до рабочей консистенции. Пропитка при помощи поролонового валика повторялась дважды (рис. 321, 322).

Затем проведено восполнение утрат и выравнивание поверхности. Использовалась меловая шпатлевка на основе водной дисперсии акрилового сополимера (VGT шпатлевка универсальная водно-дисперсионная акриловая), которая наносилась шпателями в несколько приемов слоями не более 3-х мм толщины с перерывами для просушки для предотвращения растрескивания при высыхании и усадке. После окончательной просушки поверхность выровнена шлифовальной бумагой и пропитана составом ЛФ той же концентрации (рис. 323-326).

Через сутки вся поверхность стен и потолка пропитана неразбавленным составом ЛФ, а на следующий день покрашена белой водно-дисперсионной краской (VGT краска белая водно-дисперсионная акриловая для покраски фасадов и интерьеров, а также помещений с повышенной влажностью). В результате всех проведенных операций помещение подготовлено для начала живописных работ (рис. 327-329).

После этого студенты сделали эскизы росписи потолка и одной из стен. Предварительные обмеры помещения и чертеж в масштабе 1: 10 были выполнены преподавателем и предоставлены студентам. Образцом для работы была выбрана декоративная роспись интерьера одного из залов Большого дворца Государственного музея-усадьбы «Архангельское» (т.н. второй Салон Робера или «Северный Робер»). Всегда хорошо освещенное помещение тамбура по своим пропорциям подходило для подобной нарядной, насыщенной деталями живописи. Все студенты были обеспечены соответствующим изобразительным материалом из электронного фонда образцов. Имелся также альбом с фотографиями. Студенты выполнили на бумаге пробные копии небольших фрагментов росписи. Это делалось для изучения красочной палитры и авторских живописных приемов. Готовые эскизы сравнили затем с авторской росписью во время посещения усадьбы «Архангельское» в последний день практики (рис. 330).

Роспись выполнялась уже другой группой студентов. Для «привязки» росписи к интерьеру преподаватель разработал программу с обеспечением каждого участка будущей росписи образцами.

Программа росписи.

В центре плафона помещается свободное овальное поле бледно желтого оттенка, обрамленное профилированной филёнкой; по углам на светло желтом фоне – букеты сирени; все это заключено в прямоугольную раму, составленную из гирлянды лавровых листьев и несложного рельефного орнамента, написанных в технике «гризайль». В верхней части стен – светло зеленая полоса, на которой расположены натюрморты из фарфоровой посуды, по сторонам от них – изображения птиц в медальонах, по углам – букеты сирени. По границе стен и потолка проходит полоса иоников, написанных гризайлью. Поверхность стен ниже росписи выкрашивается в «персиковый» цвет. Работа ведется водорастворимыми акриловыми красками.

Разметка стен, рисунок, колеры.

На стенах и потолке карандашом сделана фрагментарная разметка для выяснения масштаба частей будущей росписи. Затем стены и потолок расчерчены на участки. По фотографиям выполнены картоны всех изображений. Форма плафонного овала также была нарисована на рабочем картоне и затем перенесена на потолок. Для этого на тыльной стороне картона сангиной обведены контуры, после этого картон закреплен на потолке, и карандашом передавлен рисунок (рис. 333-336).

Составлены колеры будущей росписи (рис. 331, 332). Студенты, занимавшиеся этим, выезжали в музей-усадьбу «Архангельское» для того, чтобы понять, как одни и те же колеры использовались художниками-декораторами в разных частях росписи. Затем были выполнены пробные выкраски на стенах. После корректировки колеров поверхность стен и потолка

покрыта основными тонами в два слоя. С помощью кальки на нее перенесены контуры всех изображений (рис. 337, 338).

Живописная часть работы.

Работа велась сразу во многих местах. Натюрморты и птицы в медальонах написаны отдельными студентами и являются «авторскими». Букеты сирени писали попеременно четыре студентки, помогая друг другу. Это позволило в определенной степени сблизить изображения по манере и качеству. Гирлянду лавровых листьев и карнизы в технике «гризайль» одновременно писали несколько человек «конвейерным» способом: кто-то писал света, продвигаясь вдоль изображения, за ним тут же шли, прописывая тени и т.д. В покраске стен ниже росписи в «персиковый» цвет также участвовало большинство студентов (рис. 339-350).

Работа с колерами в разных частях росписи имела свои особенности. Так, при написании натюрмортов, вначале на светло-зеленый фон при помощи кальки переводили внешний контур изображения. Затем полученный силуэт закрашивали средним тоном и переводили на него контуры отдельных предметов. Надо сказать, что средний тон предметов был светло-серого (жемчужного) цвета, немного светлее фона. После этого прокладывали две тональных градации тени. На полученное объемное изображение переводили рисунок орнаментов, украшавших предметы натюрмортов, и писали его светлой охрой. Тени на орнаментах писали красной охрой, прокладывая ее, то плотно, то лессировочно поверх светлой охры. Самые темные места в тенях усиливали красной охрой с добавлением кадмия красного темного. В завершение прописывали кое-где внешние контуры теневым колером, объединяя общий силуэт изображения, делая его более отчетливым.

Изображения птиц в медальонах писали следующим образом. Вначале намечали двойную рамку и закрашивали внутреннее поле медальона. Для этого использовали средний тон натюрмортов, предварительно высветлив его белилами до молочного цвета. Рамку, как и все прямые полосы в росписи, делали с использованием малярного бумажного скотча. Его наклеивали по краям линий, образующих рамку. Затем свободные промежутки закрашивали краской и после ее высыхания ленты скотча убирали. В медальонах на молочный фон переносили контуры птиц, делали подмалёвок серой краской и в завершение прописывали изображение необходимыми оттенками. При этом серый слой кое-где просвечивал, а там, где он закрашивался, краски, лежащие поверх него, приобретали серебристый благородный оттенок. При этом старались, чтобы силуэт птицы не выглядел слишком темным, пестрым и контрастным по отношению к окружающей живописи. Все шесть медальонов с изображениями птиц согласовывались между собой в тоне и цвете.

Букеты сирени писали так. На закрашенный фоновым цветом участок переносили внешние контуры букета и закрашивали силуэт серым колером. Прописывали формы

натуральной умброй прозрачными слоями, усиливая тон в самых темных местах. Писали гроздья цветов, используя три градации серого тона. Вводили зеленый цвет на изображении листвы. Лессировали цветы голубыми и сиреневыми оттенками. На завершающей стадии объединяли массы листвы полупрозрачными синими, серыми и умбристыми прописями. Выделяли первый план на цветочных гроздьях светло-серыми, почти белильными мазками, имитирующими отдельные лепестки, и писали несколько тонких веточек. Старались, чтобы букеты выглядели цельными, объемными, то есть имели бы общую тень, уходящие в ракурсах в глубину боковые участки и выступающую на первый план середину. Блики на лепестках и отдельные веточки придавали изображению изящность и законченность.

Гирлянду лавровых листьев, карниз с ионниками и рамки вокруг плафонного овала писали традиционными приемами техники «гризайль». Гирлянда по основному серо-зеленому тону прописывалась двумя градациями светов. Для этого использовался тот же светло-зеленый колер, которым выкрашивалась верхняя часть стены под изображения натюрмортов, медальонов с птицами и букетов сирени. Этот колер разделялся на две тональные градации путем добавления основного серо-зеленого тона гирлянды в более темную градацию света. В тенях тоже использовались две тональных градации: более светлая, «теплая» и более темная, «холодная». Самые темные места подчеркивались красно-коричневой подрезкой. Ряд ионников и другие рамки, имитирующие гипсовую лепнину, имели основной тон такой же, как в изображениях натюрмортов. Светом на них служил колер молочного цвета, использованный на фонах в медальонах. Две тональных градации теней и красноватая подрезка составлялись специально для этих участков росписи.

При написании светов и теней на различных участках росписи, по возможности, старались учитывать реальный источник освещения – окно.

В результате работы удалось создать интересную и цельную по цвето-тональным качествам роспись, насыщенную, но при этом не перегруженную всевозможными подробностями. Для полного стилевого единства, осталось заменить прямоугольный светильник на круглый или овальный плафон с белым матовым стеклом (рис. 351-356).

Роспись вестибюля кафедры
«Художественное проектирование интерьеров».

Работа студентов началась с подготовки стен для ведения живописных работ. Аналогичные действия уже описаны в предыдущем примере. Единственное отличие было в том, что здесь пришлось заделывать раствором строительного алебастра сквозные отверстия и глубокие выбоины, оставшиеся после проводки кабеля пожарной сигнализации и других коммуникаций (рис. 363, 364).

Проектные работы.

Одновременно с подготовкой стен были выполнены проектные работы по росписи. По предложению заведующего кафедрой ХПИ роспись спроектирована в классических традициях XIX века. Предварительные обмеры помещения и чертеж в масштабе 1: 10 выполнены преподавателем и предоставлены студентам. Разработана колористическая система. Подобраны образцы (рис. 359-361). Выполнены пробные выкраски. Студенты выполнили рабочие картоны для будущих гризайлей (рис. 357, 358, 365, 366).

Прототипом росписи выбрана декорация одного из помещений СПГХПА им. А.Л. Штиглица (рис. 362). Стены помещения по проекту поделены на три зоны. Фриз светлого «теплого» тона украшен изображением меандра. Средняя часть стен окрашена терракотовым цветом. Цокольная часть такого же тона, как фриз, имеет растительный орнамент по границе с терракотовым фоном, живописные вставки, имитирующие инкрустацию зеленым мрамором, и плинт, расписанный под темно-коричневый мрамор. Дверные проемы предложено выделить живописными порталами, в десюдепортах разместить орнаментальные композиции с пальметтами посередине и завитками по сторонам от них. Все орнаменты, карнизы и обрамления должны быть исполнены в технике «гризайль».

Студенты были обеспечены соответствующим изобразительным материалом из электронного фонда образцов. Использовался также альбом с фотографиями росписи из СПГХПА им. А.Л. Штиглица.

Роспись стен.

На подготовленную поверхность стен была нанесена предварительная разметка. Затем стены выкрашены основными колерами в два слоя. После этого нанесена подробная разметка деталей росписи, с помощью калек перенесен рисунок будущих гризайлей. По рисунку заранее составленными колерами выполнена роспись. При этом использовались акриловые матовые краски «Manor Hall» фирмы «VALKOR» и водные колеровочные пасты, круглые и плоские кисти разных размеров: щетина, синтетика, колонок (рис. 367, 368).

Участки росписи, изображающие отделку стен мрамором, выполнены двумя видами красок: три участка акрилом и четыре маслом. Это позволило студентам сравнить декоративные свойства и специфические приемы в использовании этих живописных материалов. Живопись «под мрамор» велась четырьмя колерами. Основной тон зеленого оттенка выкрашивали в первую очередь. Затем писали темные участки. После этого делали светлые голубоватые прожилки. Завершали роспись нанесением мягких высветлений на среднем тоне (рис. 374-376).

Нижняя полоса (плинт), имитирующая темный мрамор, написана в свободной манере тонами, составленными на основе умбры натуральной, светлой охры, белил и черной. На разных стадиях работы проводили фотофиксацию.

Распределение работ среди практикантов осуществлялось в соответствии с их способностями. Самые ответственные участки росписи – гризайли в десюдепортах и живописные вставки, имитирующие отделку стен мрамором – были поручены студентам, получившим отличные оценки по профильной дисциплине. При изготовлении рабочих картонов один и тот же декоративный мотив выполняли сразу несколько человек. На импровизированном просмотре определялся самый удачный вариант, который затем дорабатывали и пускали в работу. Покраску стен и общую разметку росписи осуществляли все студенты. Почти все практиканты участвовали в разметке и написании меандра на фризе и орнамента в нижней части стен (рис. 369-373).

Роспись преобразила невзрачное помещение вестибюля. Трехчастное деление стен, живописные порталы и гризайли в десюдепортах, выделяющие дверные проемы, придали структурность интерьеру. Пропорциональные соотношения геометрических пятен росписи связали в единую ритмичную композицию дверные и оконные проемы, порталы лифтов и даже батареи отопления. Общие цветовые отношения, гризайлевые орнаменты и живописные вставки на нижних частях стен, имитирующие отделку мрамором, придали интерьеру возвышенное и строгое настроение (рис. 377-383).

Роспись стен, примыкающих к вестибюлю кафедры
«Художественное проектирование интерьеров».

Программа росписи.

По предложению заведующего кафедрой ХПИ роспись стен, примыкающих к вестибюлю кафедры ХПИ, спроектирована в классических традициях XIX века. Предварительные обмеры стен и эскиз в масштабе 1: 10 выполнены преподавателем и предоставлены студентам (рис. 387). Стены, предназначенные под роспись, имеют многогранную поверхность, образованную выступами (пилонами) и балками. Дверные проемы расположены не симметрично и с одной стороны вплотную примыкают к выступам. Кроме того, центральные участки плоскостей заняты интернет оборудованием и кабелями пожарной сигнализации. Части стен и двери не пропорциональны между собой. Двери по своему стилю почти невозможно сочетать с предполагаемой классической росписью (рис. 384). Тем не менее, решение было найдено. Образцом для учебного задания послужила роспись лестницы из музея-усадьбы «Архангельское». Она изображает шпалеру, состоящую из ромбовидной решетки, за которой изображены заросли цветущей сирени. Некоторые ветви выходят сквозь решетку и частично

перекрывают ее. Роспись лишена ярко выраженного центра и способна зрительно скрыть архитектурные недостатки стен и коммуникации. Кроме того, такая роспись позволяет включить современную дверь из стекла и пластика в общую композицию и тем самым сгладить стилистические противоречия (рис. 385, 386).

Роспись стен.

Были изготовлены фотографии образцов: общего вида и фрагментов росписи-прототипа, разработана колористическая система, выполнены пробные выкраски. Под руководством преподавателя студенты выполнили предварительный рисунок непосредственно на стене. Это позволило точнее распределить части композиции и проверить сомасштабность элементов росписи и интерьера. Затем рисунок перевели на кальку, которую заблаговременно тщательно проолифили и высушили, чтобы она стала более прозрачной. На стену были нанесены два основных колера: бежевый цвет решетки и серый цвет подготовки под дальнейшую живопись.

Так как стены имели много плоскостей, чтобы не запутаться, пришлось изготовить отдельную кальку для каждой грани и составить общую схему их размещения на стенах. После этого перевели рисунок: на тыльной стороне калек сангиной обвели контуры изображения, кальки разместили на стенах и передавили рисунок карандашом на рабочую поверхность (рис. 388-391).

Завершающий этап работы проходил следующим образом. По серому слою в соответствии с рисунком нанесли коричневые тени, зеленым «холодным» колером написали ветви и листья, светло-зеленым «теплым» сделали освещенные части листвы, написали на ней блики. Соцветия сирени писали серым цветом в три градации тона, затем отдельные группы цветов лессировали по теням синим цветом, а другие сиреневым. На изображении решетки сделали блики и падающие от ветвей тени.

В работе использовались водорастворимые интерьерные акриловые матовые краски, художественные краски и колеровочные водные пасты, круглые и плоские кисти разных размеров (щетина, синтетика, колонок). На разных стадиях работы проводили фотофиксацию.

Так были расписаны две стены, примыкающие к вестибюлю кафедры ХПИ. Роспись восточной стены получилась более нарядная, в верхней части как бы освещенная солнцем. Ее условно назвали «Утро». На западной стене живопись более сдержанная и цельная, в холодных тонах. Она получила название «Вечер» (рис. 392-399).

Удачно найден масштаб ромбов и толщина полос решетки. Они сочетаются как с общими размерами дверей, так и с их частями вплоть до дверных ручек. Цвет дверей стал частью цветовой композиции росписи. Здесь применен также принцип контраста зеленоватого колорита в изображении сирени к «теплому» колориту росписи вестибюля, которая видна

сквозь дверные стекла. Сдержанная, геометричная по характеру роспись вестибюля получила живописное обрамление из растительных мотивов, насыщенных всевозможными деталями.

Роспись концертного зала Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Мерзляковский пер. д. 11 [63].

В третьей главе настоящего диссертационного исследования, в разделе 3.2.1. (Изучение и анализ технико-технологических приемов декоративной монументальной живописи XVIII – первой половины XX века) упомянут способ выполнения росписи по бумаге и холсту, наклеенному на стены, который практиковался в XIX веке. При этом живопись могли наносить на бумагу или холст заранее в мастерской художника-декоратора, а затем наклеивать ее на стены. В описании работы над следующей росписью приведен пример студенческой работы, которая была выполнена именно так. В качестве основы под живопись использовали современный материал – пенокартон.

Условия работы.

Деканом факультета «Искусство реставрации» было предложено силами студентов украсить декоративной росписью концертный зал Музыкального училища в рамках творческого сотрудничества двух учебных заведений (рис. 400).

Были обследованы стены зала, и выяснилось, что покраска на них трескается и отстает от поверхности вместе со шпатлевкой. Общая площадь участков, предназначенных под роспись, составляет 30 м^2. Концертный зал активно используется для проведения экзаменов. Свободное «окно» в расписании только две недели. Все эти обстоятельства не позволяют установить в помещении строительные леса и вовремя провести работы. Было принято решение выполнить роспись на листах пенокартона в мастерских кафедры, а затем смонтировать их на стены в концертном зале.

Идея.

Образцом для работы послужила роспись одного из залов Музея-усадьбы «Архангельское», выполненная в технике «гризайль». Она включает в себя композиции в прямоугольных живописных рамах, состоящие из предметов, символизирующих различные науки и искусства. Композиции чередуются с изображениями рельефов с медальонами в окружении листьев аканта. Роспись образует фриз в верхней части стен. Стиль росписи и набор декоративных мотивов: женские маски в медальонах, лиры, увитые цветочными венками, листы аканта, упругие изгибы растений – все это перекликается с оформлением фасадов здания Музыкального училища (рис. 401-405).

Проект.

Руководителем практики был выполнен проект росписи на миллиметровке в масштабе 1:20. Роспись должна была разместиться в верхних частях боковых стен двумя полосами 1500 х

100 см. Вся живопись по проекту была разделена на 22 фрагмента - по 11 на каждую стену. Из них по пять фрагментов имели размеры 120 х 100 см, а по шесть фрагментов – 140 х 100 см. Швы между листами пенокартона должны были совпадать с границами живописных рам, что делало бы их незаметными для зрителей. Работа была распределена между двумя курсами поровну, то есть одна стена – один курс. Все сюжеты росписи были закреплены за студентами из расчета один-три студента на лист пенокартона (всего в работе участвовали 33 человека).

Работа над рисунком.

Напечатаны фотографии образцов. Для выполнения тональных картонов сделана широкоформатная печать изображений в натуральную величину. Рабочие картоны выполнялись на бумаге светло-коричневого цвета - крафте углем, черным и белым соусом. Во время проработки формы на картонах принимался во внимание реальный источник света в зале – большие окна за последним рядом кресел (рис. 406-410).

Разработка колеров.

После завершения картонов был разработан колорит росписи. Для этого составлены шесть вариантов основного тона. Выполнены выкраски на кусках пенокартона размером 40 х 40 см. Группа студентов во главе с руководителем практики выехала в Музыкальное училище, и вместе с представителем дирекции училища утвердила один из вариантов как наиболее сочетающийся с цветом стен концертного зала при дневном и при искусственном освещении.

После этого был составлен основной тон в необходимых объемах (10 литров). К нему подбирались остальные колеры. Прежде всего, серо-синий фон для композиций символического характера. Затем путем добавления белил в основной тон составлены два колера высветлений (1-й и 2-й света), бликом стали чистые белила. Были составлены три градации тени «теплого» охристо-коричневатого оттенка и красновато-лиловая подрезка для самых «глубоких» темных участков изображаемых рельефов. Для проверки тонов писали пробные небольшие фрагменты изображений. Использовались водостойкие латексные белила, выдерживающие влажную уборку, и колеровочные пасты различных цветов (рис. 411, 412).

Основной этап росписи.

Все листы пенокартона были выкрашены основным тоном. Оборотные стороны прокрашены латексными белилами для предотвращения коробления листов. При этом использовались валики и флейцы. После высыхания краски на лицевой стороне листов была сделана необходимая разметка. Полосы шириной 1 см сверху и снизу обозначали зоны крепежа, впоследствии, после монтажа на стены, закрывавшиеся специальным декоративным уголком. Посередине каждого листа проведена вертикальная ось для совмещения с такой же осью на кальке во время переноса контуров рисунка с картона на лист. После этого был перенесен рисунок.

Работа колерами велась двумя способами: начиная с теней или со светов – как кому было удобнее. В композициях символического характера использовались темная и средняя градации тени, в тени оставался также серо-синий фоновой тон. В изображениях медальонов с листьями аканта использовали среднюю и светлую градацию тени. Рефлексом здесь служил не закрашенный средний тон. Подрезку наносили лессировочными слоями, «в протирку» полусухой кистью или штрихом, а в самых темных местах – плотными не просвечивающими мазками.

На завершающей стадии особое внимание обращали на цельность изображений, достаточную контрастность, которая обеспечивала бы «читаемость» росписи с расстояния и при слабом освещении. Кроме того, обращали внимание на законченность в проработке деталей и убедительность изображаемых объемных форм. Чтобы роспись выглядела более или менее единообразной по живописным приемам и качеству трактовки формы, листы выставляли в ряд и исправляли выбивавшиеся из общего строя участки, а удачные места копировали на аналогичных изображениях. Студенты на этом этапе работы помогали друг другу добиться общего высокого качества росписи (рис. 413-417).

Монтаж.

После завершения живописной части работ листы были тщательно упакованы и перевезены в Музыкальное училище, где смонтированы на стены. При этом использовалась 4-х метровые лестницы-стремянки (рис. 418).

Листы приклеивались к стене специальной монтажной акриловой пастой на водной основе. Именно такая клеящая паста на водной основе (так называемые «жидкие гвозди») необходима при монтаже панелей и листов, изготовленных с применением напененных материалов. Если паста имеет в своем составе растворители типа уайтспирита, пинена, растворителя №646 и др., то пористые материалы моментально расплавятся и «потекут». Это повлечет за собой уничтожение всей работы. Для надежности по углам листы были прибиты к стене металлическими гвоздями. Это стало возможным, так как на участках, предназначенных под живопись, стена состояла из листов ДСП, снаружи закрытых тонким слоем строительной шпатлевки. Гвоздевые шляпки были закрыты декоративным уголком, приклеенным сплошными полосами к верхним и нижним краям листов пенокартона. На некоторых листах пришлось вырезать технические отверстия для отдушин, пластиковых коробов электропроводки, видеокамеры и настенных часов. Решетки отдушин были покрашены тонами росписи и несколько объединились с живописью.

Роспись органично вошла в интерьер концертного зала и заметно облагородила это помещение. Живопись выглядит легкой и светлой, тонкой по колориту, формы обладают

достаточной цельностью, детали изображения хорошо читаются с расстояния. Живопись производит общее хорошее впечатление (рис. 419-421).

* * *

Надо отметить, что работы по росписи интерьеров помогли студентам не только лучше усвоить различные технико-технологические и живописные приемы, но и показали важность композиции в монументально-декоративной живописи. Студенты убедились в том, что монументальная живопись способна зрительно увеличить объем помещения (как в росписи тамбура), придать интерьеру определенный характер и эмоциональную окраску (роспись вестибюля) или скрыть архитектурные недостатки (роспись стен, примыкающих к вестибюлю). Сомасштабность частей росписи с конструктивными элементами архитектуры, связь изображений и архитектуры в единое целое, учет особенностей освещения при создании колорита росписи – все эти качества хорошей монументальной живописи проявились как элементы профессионализма, которые так необходимы будущим специалистам.

Исследование, предпринятое автором диссертации во время проведения практик, показало положительные результаты. Были достигнуты цели по закреплению знаний умений и навыков, полученных ранее, созданы и включены в учебный процесс дополнительные методические материалы.

Студенты получили ценный ***опыт «артельной» работы*** над монументальной росписью, а именно так обычно создавались живописные произведения в этом виде искусства. Без такого опыта невозможно до конца понять специфику монументально-декоративной живописи. В коллективной деятельности студентов ярко проявился ***синергетический эффект.*** Сплоченные общим проектом группы практикантов работали быстрее, качественнее и добросовестнее, чем при обычных условиях, когда каждый отвечает только за выполнение своего индивидуального задания. Даже слабые по своим способностям студенты выполнили свою часть работы хорошо. Положительное значение коллективной творческой работы вместе с преподавателем (при соблюдении принципа равенства профессии и старшинства знаний) по созданию общей монументально-декоративной росписи проявилось еще и в возросшем уровне взаимопомощи в студенческих группах и в более внимательном отношении к проблемам своих коллег. Важно и то, что этот положительный воспитательный эффект сохранялся в студенческих группах, участвовавших в работе, при дальнейшем обучении. Следует сказать, о возросшей роли преподавателя, о его творческом потенциале, от которого напрямую зависел успех работы.

Создаваемое каждый раз в результате проведения практики художественное произведение – монументальная роспись – являлось итогом сложной совместной деятельности студенческих групп и преподавателя. Эта деятельность в своей качественной составляющей зависела от

многих субъективных факторов, но неизменно получала высокую технико-технологическую, профессионально-художественную, эстетическую и этическую оценку.

Результаты исследования регулярно фиксировались во время проведения аттестации по системе дифференцированного зачета по учебной практике в виде защиты обучающимися выполненных индивидуальных заданий, представления отчетов, оформленных в соответствии с правилами и требованиями, установленными Университетом. По итогам проведения практик в режиме коллективной работы по созданию монументально-декоративной росписи оценка успеваемости всех студентов всегда была «отлично».

Проведение исследования в рамках учебных ознакомительных практик с использованием ***комплексного метода обучения и принципа равенства профессии и старшинства знаний*** косвенно показало правильность положений, выносимых на защиту.

Выводы по третьей главе.

Глава содержит материалы, демонстрирующие эмпирический опыт использования комплексного метода при изучении, анализе и освоении техники и технологии монументальной живописи. В ней подтверждено, что на основе принципа триады: искусство, наука, практика определяются критерии отбора методических материалов при формировании практико-ориентированного содержания. Его характерными чертами являются научность, эффективность методов, единство и взаимосвязанность всех выполняемых в соответствии с учебной программой практических заданий, расположенных по степени их возрастающей сложности. Подробно описываются методики (наборы приемов) работы над специальными упражнениями и копиями фрагментов монументальных росписей. На конкретных примерах показана их эффективность и то, что на каждом этапе изучения и освоения тематического материала все методики содержат в себе элементы искусствоведческого исследования, технико-технологического анализа стенописей, и базируются на фундаменте художественного мастерства, которое позволяет проводить исследование живописи в процессе копирования.

В главе подчеркивается, что последовательность учебно-методического материала выстраивается таким образом, чтобы вооружить будущих художников-реставраторов не только практическими навыками и умением, но и методами научного исследования монументальной живописи, а также заложить в них основу профессиональной интуиции. Вначале дается информация о внешних особенностях монументальной живописи: изобразительном языке, стиле. Затем изучаются ее технико-технологические аспекты вплоть до химических реакций, протекающих во время создания стенописи. На завершающем этапе особое внимание уделяется живописным приемам, и монументальная роспись вновь воспринимается как единое целое, но

благодаря полученным знаниям и практическому опыту это восприятие становится гораздо более глубоким и профессиональным.

Глава состоит из трех разделов. В первом разделе рассматривается живописный декор архитектурных памятников средневековья как художественная программа и технико-технологическая система. Вначале даются методические материалы, затрагивающие исторические и идеологические аспекты его возникновения и бытования, особенности изобразительного языка и основные черты художественных программ средневековых росписей, их отличие от искусства XVIII - первой половины XX века. Затем подробно описываются приемы, стилистические и технико-технологические особенности изучаемых стенописей, организация труда художников-монументалистов в рассматриваемый исторический период. Сообщается, как те или иные технико-технологические или художественные находки старых мастеров продолжают жить в творчестве следующих, часто уже очень отдаленных поколений художников. Далее представлена информация о работе над каждым заданием по освоению техники и технологии фреско-темперной живописи средневековья. Материал разделен на две части. Это описание заданий по изучению, анализу и освоению живописных приемов орнаментальных росписей, а затем росписей с изображением фигур и многофигурных композиций. Каждая часть начинается с краткой характеристики существующих иконографических и технико-технологических вариантов изучаемой в данный момент росписи, знакомства обучающихся с материалами и инструментами, освоения приемов работы с ними. Говорится о том, что преподаватель должен лично показывать: как и что делать, передавая мастерство «из рук в руки», побуждать студентов с каждой новой темой привыкать работать методично и, что очень важно, осмысленно, что должно придать им уверенности и энергии в освоении тематического материала.

Второй раздел посвящен живописному декору архитектурных памятников XVIII – первой половины XX века как рациональной системе технико-технологических и изобразительных приемов. Во-первых, предлагается обзорное изучение и анализ технико-технологических приемов с точки зрения рационального использования строительных материалов, инструментов, красочных веществ, их связующих, антисептиков и т.д. Во-вторых, представлен процесс поэтапного освоения технико-технологических и живописных приемов плоскостной росписи, живописи в технике «гризайль» и декоративной полихромной живописи. В конце раздела дается методика работы над свободной копией фрагмента стенописи эпохи итальянского Возрождения, которая ведется в технике фрески. На этом этапе студенты проводят сравнительный анализ живописных приемов декоративных росписей XVIII – первой половины XX века и ренессансной стенописи как «истока» для всей более поздней европейской монументальной живописи.

В разделах третьей главы отражено то, что вся работа ведется с активным использованием методов освоения изобразительных средств монументальной живописи, представленных во второй главе диссертационного исследования. В описании процесса изучения, анализа и освоения техник и технологий монументальной живописи раскрывается еще один общий принцип работы: «от простого - к сложному». Задания группируются по сложности на три временных отрезка или ступени и чередуются внутри этих периодов так, чтобы освоение содержания двух затронутых выше тем шло параллельно. Это способствует проведению сравнительного анализа всех аспектов живописи рассматриваемых исторических эпох. Подчеркивается, что в начале обучения помимо первого знакомства с приемами различных техник при выполнении заданий идет работа над рисунком и композицией. Это перенесение рисунка с образца на рабочий картон «на глаз» и с помощью масштабной сетки, выполнение плоских силуэтных изображений и создание объемных изображений линией и тоном, работа над плоскостными композициями и композициями с неглубоким пространством. В каждой работе этого этапа решаются и определенные несложные колористические задачи. Далее показано, что на втором этапе усложняются задачи как в области техники и технологии живописи, так в рисунке и композиции. Важно не только точно и убедительно передавать формы сложных рельефов, но и уметь выявлять и связывать большие формы и мелкие детали, лежащие на этих основных формах. В композиции требуется умение сочетать сложные плоскостные и пространственные структуры, кроме того уметь создавать декоративные цвето-тональные композиции. Усложняются чисто живописные задачи. Необходимо «точно брать цвет», копировать или создавать гармоничные цветовые отношения, используя традиционные живописные приемы того или иного периода развития монументально-декоративной живописи. На третьем этапе достигается уверенное владение техническими и живописными приемами, изобразительным языком монументально-декоративной живописи определенного исторического периода и школы. Решаются задачи организации сложной по структуре и колориту композиции в копии на планшете большого размера. При этом условия копирования приближены к условиям работы на стене.

Третий раздел затрагивает вопросы живописного декора интерьера как художественной программы и технико-технологической системы, содержит описание исследования эффективности предложенной методологии способами эмпирического уровня во время проведения учебных практик. В разделе показано, что применение комплексного метода с использованием сквозной темы дало повторяющиеся зримые положительные результаты. Успешное создание живописного декора в реально существующих интерьерах, начиная с разработки художественной программы росписи и заканчивая системным решением всех технико-технологических вопросов, подтвердило эффективность представленной в диссертации

методологии. Итогом четырехлетней исследовательской работы явились четыре монументально-декоративные росписи, фотографии которых помещены в соответствующем приложении. Доказано, что совместная деятельность по реализации единого художественного проекта – монументальной росписи - в рамках практик позволила студентам почувствовать специфику традиционной «артельной» работы художников-монументалистов. Положительные результаты экспериментального исследования были отражены в отчетах и аттестационных ведомостях по учебным практикам. В разделе подтверждается, что предложенная методология позволяет глубже понимать специфику произведений монументальной живописи в целом и их технико-технологические особенности в частности, приучает работать методично, осмысленно, позволяет не только достигать высокого уровня сформированности профессиональных компетенций, но и способствует обучению и воспитанию будущих профессионалов.

Содержание всех разделов третьей главы доказывает плодотворность применяемого в рамках разработанной методологии комплексного метода изучения, анализа и освоения техник и технологий монументальной живописи. В этой главе решаются сразу три задачи, сформулированные во Введении: методическая, практическая и комплексная.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги, формулируя выводы и отмечая перспективы использования полученных результатов, а также учитывая степень разработанности в диссертационном исследовании основ методологии изучения, анализа и освоения техники и технологии монументальной живописи необходимо выделить следующие ключевые моменты:

1. Проанализировано состояние изученности и развитие вопроса в источниках по теме диссертации. Проведенное исследование показало, что существует обширный корпус историко-художественных свидетельств эволюции техник и технологий монументальной живописи, актуальный исторический и современный научно-методический опыт технико-технологического анализа стенописи и освоения ее изобразительных средств, современные научно-реставрационные исследования росписей. Совокупность источников служит богатым материалом для формирования научно-методической базы изучения техник и технологий этого вида изобразительного искусства.

2. Выявлены и проанализированы комплексные подходы и методы изучения техники и технологии монументальной живописи, которые основаны на синтезе искусства, науки и эмпирического опыта, обеспечивающие исследователю глубокое и всестороннее знание объекта исследования. Раскрыты методические связи такого изучения с освоением общехудожественных компетенций в рамках единой методологии. Объединяющим элементом этой методологии стал описанный в диссертационном исследовании, последовательно обоснованный и внедренный в практику обучения комплексный метод. Он опирается на сформулированное профессором Д.И. Кипликом научное понятие «техники живописи» как особой отрасли знания, которая рассматривает в единстве технико-технологические и художественные аспекты создания живописного произведения. Сутью метода стало наличие сквозной темы при освоении учебного материала, которая позволяет объединять тематические разделы содержания общими связями. Это тема - «Процесс создания мастером художественного произведения - монументальной росписи». Подтверждается необходимость описанных в диссертации эффективных методов овладения мастерством в рисунке, живописи и композиции, которые базируются на отечественном методическом опыте - художественно-педагогической системе П.П. Чистякова. Использование этой системы в контексте изучения техники и технологии монументальной живописи позволяет воспитать у специалистов точность глаза и чувство цвета, цельное видение «цветных форм в цветном пространстве» и верное их изображение на плоскости. Дает возможность видеть структурные связи форм и верные цвето-тональные отношения, создавать колорит в живописной композиции.

3. Показано, как описанные методы влияют на формирование конкретных методик реализации методологии и основного содержания изучения, анализа и освоения технико-технологических систем и изобразительных приемов живописного декора архитектурных памятников. Делается основной вывод, что автором исследования проанализирован и обобщен многолетний опыт, полученный при подготовке специалистов на кафедре «Реставрация монументально-декоративной живописи» РГХПУ им. С.Г. Строганова. Этим опытом последовательно подтверждается, что при использовании предложенной методологии научная и технологическая информация, умения, полученные при освоении рисунка, живописи и композиции, копировании фрагментов монументальной живописи, занимают свои ячейки в общей схеме изучения процесса работы художника над стенописью. Приходит понимание, чем руководствовался мастер при выборе материалов и техники исполнения в заданных условиях. Как эти материалы и технические навыки, в качестве производных общего уровня материально-технического развития определенного исторического периода, влияли на окончательный вид художественного произведения. И как творческий замысел, несущий на себе неповторимые черты личности художника, и при этом являющийся во многом продуктом исторической и культурной среды, диктовал мастеру предпочтение тех или иных материалов, технологических и художественных приемов. Благодаря такому системному подходу вырабатывается цельное, глубокое и всестороннее понимание произведения искусства. Специалисты также приобретают способность отличать технико-технологические особенности росписи от изменений, вызванных историческими условиями бытования объекта, с которым они работают.

4. Доказано, что комплексное изучение и освоение технико-технологических аспектов монументальной живописи выстроено в соответствии с актуальными целями и задачами, стоящими в сфере сохранения памятников культурного наследия. Художники-реставраторы получают возможность видеть и решать широкий круг проблем, начиная с разработки вопросов в области искусствоведения и реставрационной науки, и заканчивая реализацией практических задач в области консервации, реставрации, при воссоздании памятников монументальной живописи, развивать творческую интуицию и в целом повышать свой профессиональный уровень. Кроме того, у молодых специалистов формируется уважение к культурному наследию прошлого, нормы профессиональной этики.

5. Доказано, что предложенная методология носит межотраслевой характер и может быть использована в дальнейшем при разработке теоретических проблем в искусствоведении, в деле сохранения и реставрации памятников культуры, в творческой деятельности художников-монументалистов и дизайнеров. Продемонстрирована плодотворность методических разработок и представленного методического опыта, необходимых для внедрения в практику

подготовки и переподготовки профессиональных кадров в перечисленных областях деятельности.

В диссертационном исследовании достигнута цель: разработаны основы методологии изучения, анализа и освоения техники и технологии монументальной живописи, обладающей комплексным междисциплинарным характером. В ее рамках объединены подходы и методы, основанные на синтезе искусства, науки и практики. Показана эффективность предложенной методологии. Решены поставленные задачи и подтверждены положения, вынесенные на защиту.

В этом заключается теоретическая и практическая значимость диссертационного исследования.

БИБЛИОГРАФИЯ.

1. Аксенов Г.П. Система П.П. Чистякова // Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры. Материалы Всероссийской научно-методической конференции (с международным участием), 2013. С. 346–350.

2. Алдошина А.Е., Алдошина Н.Е. Монахиня Иулиания (М.Н. Соколова). Труд иконописца / А.Е. Алдошина, Н.Е. Алдошина. – Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. – 224 с.: ил.

3. Алпатов М.В. Феофан Грек / М.В. Алпатов. – Москва: Изобразительное искусство, 1990. – 207 с.: ил.

4. Альберти Леон-Баттиста. Три книги о живописи // Мастера искусства об искусстве. Том 2. – Москва: Искусство, 1966. – 496 с., ил., с. 13-58.

5. Астахов А. (составитель) Милюгина Е. (вступительная статья). Церковь Спасителя в Хоре. Стамбул / Музеи мира. – Москва: Белый город, Воскресный день, 2016. – 260 с.: ил.

6. Ахемасту-Потамиану М. Византийские настенные росписи / Греческое искусство. / М. Ахемасту-Потамиану. – Афины: Ekdotike Athenon S.A., 1994. - 272 с.: ил.

7. Белецкий В.Д. Древний Псков. / По материалам раскопок экспедиции Эрмитажа. [Каталог выставки] / В.Д. Белецкий. – Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1991. – 98 с.: ил.

8. Бурый В.П. Реставрация фрагментов стенописей. История методов: [монография] / В.П. Бурый. – Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2019. – 556 с.: ил.

9. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / Пер. с итал. А.Г. Габричевского и А.И. Венедиктова. – Москва: Издательство АЛЬФА-КНИГА, 2017. – 1278 с.: ил.

10. Вздорнов Г.И. Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. К 600-летию существования фресок 1378-1978. / Памятники древнего искусства / Г.И. Вздорнов. – Москва: Искусство, 1976. – 290 с.: ил.

11. Вздорнов Г.И. Волотово. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода / Г.И. Вздорнов. – Москва: Искусство, 1989. - 343 с.: ил.

12. Виннер А.В. Фресковая и темперная живопись / А.В. Виннер // Вып. 2: Материалы и техника древнерусской стенной живописи XI–XVII веков. – Москва-Ленинград: Искусство, 1948. – 192 с.

13. Виннер А.В. Материалы и техника монументально-декоративной живописи: Стенная, плафонная и декоративная живопись / А.В. Виннер. - Москва: Искусство, 1953. - 756 с.

14. Витрувий. Десять книг об архитектуре / Пер. с лат. Ф.А. Петровского. Изд стереотип. – Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2015. – 320 с. (Из истории архитектурной мысли).

15. Владимиров Иосиф. Трактат об искусстве // Отдел рукописей ГИМ, рукопись из собрания графа Уварова № 915, а также: // Мастера искусства об искусстве. Том 6. – Москва: Искусство, 1969. – 543 с., ил., с. 31-44.

16. Возняк Е.Р. Основы теории архитектурных форм исторических зданий / Е.Р. Возняк. – Санкт-Петербург: Коло, 2015. – 192 с.: ил.

17. Волков Н.Н. Композиция в живописи / Н.Н. Волков. – Москва: Искусство, 1977. – 263 с.: ил.

18. Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / редактор-составитель Лидов А.М. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1994. – 328 с.

19. Гайдамак А. Русский ампир. Архитектура, декоративно-прикладное искусство и убранство интерьера первой трети XIX века. – Москва-Париж: Трилистник, 2000. – 272 с.: ил.

20. Гейдор Т.И. Эстетическое учение и художественная практика в России в XVII веке. Реферат. Машинописный текст. – 22 с.

21. Гинзбург И.В. П.П. Чистяков и его педагогическая система / И.В. Гинзбург. - Москва–Ленинград: Искуство, 1940. – 204 с.: ил.

22. Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Том 3: «Древнерусское искусство X-XVII веков» / Гос. Третьяковская галерея. – Москва: 2020. – 608 с.: ил.

23. Грабарь И.Э. Научные основы реставрации памятников искусства// Вестник АН СССР, №3. – Москва, 1944. С.103-108.

24. Греков А.П. Фрески церкви Спаса Преображения на Ковалёве / А.П. Греков. - Москва: Искусство, 1987. - 95 с.: ил.

25. Гренберг Ю.И. (общая редакция), коллектив авторов. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи. - Москва; Изобразительное искусство, 1987. – 392 с.: ил.

26. Гренберг Ю.И. (составление, вступительная статья, примечания). Свод письменных источников по технике древнерусской живописи, книжного дела и художественного ремесла в списках XV-XIX вв., в 2-х томах. - Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 1995.- 1311 с.

27. Гренберг Ю.И., Писарева С.А. От фаюмского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи: две тысячи лет эволюции / Ю.И. Гренберг, С.А. Писарева. - Москва: Искусство, 2004. – 268 с.: ил.

28. Гренберг Ю.И., Писарева С.А. Настенная живопись древнего Новгорода в аспекте технологического исследования / Ю.И. Гренберг, С.А. Писарева // Сборник ВНИИР «Художественное наследие» - Москва: 1991. № 14. С. 53-62.

29. Гренберг Ю.И., Писарева С.А. Настенная живопись церкви Рождества Богородицы в Ахтале в свете технологического исследования / Ю.И. Гренберг, С.А. Писарева // Сборник ВНИИР «Художественное наследие» - Москва: 1991. № 14. С. 63-81.

30. Гренберг Ю.И., Писарева С.А. Фрагмент настенной живописи с изображением Святых Константина и Елены в Софийском соборе Новгорода. Технологическое исследование / Ю.И. Гренберг, С.А. Писарева // Сборник Гос.НИИР «Художественное наследие» - Москва: 2004. № 21 (51). С. 21-26.

31. Дворцы Русского музея. // Сборник статей / Государственный Русский музей / составление и подготовка Кальницкая Е.Я. – Санкт-Петербург: Palace Iditions, 1999. – 267 с.: ил.

32. Дворцы и сады Русского музея. // Альманах. Выпуск 95/ Государственный Русский музей / общая подготовка Мельник Т. – Санкт-Петербург: Palace Iditions, 2005. – 132 с.: ил.

33. Дмитриев Ю. Заметки по технике русских стенных росписей X-XII вв. (живопись и мозаика) / Ю. Дмитриев // Ежегодник Института истории искусств АН СССР за 1954 год. - Москва, 1954.

34. Дмитриева С.О. Фрески храма Спаса Преображения на Ковалеве в Новгороде, 1380 года / С.О. Дмитриева. – Москва: Галарт, 2011. – 271 с.: ил.

35. Добровольский В.И. Эрмитаж: интерьеры. Альбом / Государственный Эрмитаж / В.И. Добровольский. - Санкт-Петербург: Альфа Колор, 2011. – 255 с.: ил.

36. Евсеева Л.М. Афонская книга образцов XV в. О методе работы и моделях средневекового художника / Л.М. Евсеева. - Москва, Индрик, 1998. – 383 с.: ил.

37. Жолондзь А.Г., Маслов К.И. Технико-технологические особенности первоначальных росписей Спасского собора Андрониева монастыря и собора Успения на Городке. – (Макарьевские чтения) // Вып.II. Памятники древнерусской культуры / Материалы 2-й Российской научной конференции 8-10 июня1994 года, посвящённой памяти святителя Макария. Ч. 2. – Можайск: 1994, с. 176-182.

38. Жолондзь А.Г., Маслов К.И Проблемы реконструкции технологии древнерусских стенописей конца XIV- первой трети XVIII веков // Проблемы современной церковной живописи, ее изучения и преподавания в Русской православной церкви. / Материалы конференции 6-8 июня 1996 г. Московская духовная академия. Православный Свято-Тихоновский богословский институт. – Москва: 1997, с. 160-163, 166-167.

39. Зигаридас Е.Н. Настенные росписи периода Палеологов в горах Македонии. / Е.Н. Зигаридас. – Фессалоники: П. Пурнапа, 1999. - 377с.: ил.

40. Ивановская В.И. Орнаменты классицизма и ампира /В.И. Ивановская. – Москва: В. Шевчук, 2011. – 223.: ил.

41. Игорь Грабарь: К 150-летию со дня рождения / Гос. Третьяковская галерея / Ответственный редактор Карпова Т.Л. – Москва: 2022. – 408 с.: ил.

42. Искусство средневековой Руси и Византии эпохи Андрея Рублева. К 600-летию росписи Успенского собора во Владимире / Древнерусское искусство // Материалы Международной научной конференции 1-2 октября 2008 г / редактор-составитель Смирнова Э.С. – Москва: Арт-Волхонка, 2012. – 295.: ил.

43. История русского искусства. Том 1 / Искусство Киевской Руси IX - первая четверть XII века / Государственный институт искусствознания / ответственный редактор Комеч А.И. – Москва: Северный паломник, 2007. – 663 с.: ил.

44. История русского искусства. Том 2, часть 1 / Искусство 20-60-х годов XII века / Государственный институт искусствознания / ответственный редактор Лифшиц Л.И. – Москва: Северный паломник, 2012. – 461 с.: ил.

45. История русского искусства. Том 2, часть 2 / Искусство второй половины XII века / Государственный институт искусствознания / ответственный редактор Лифшиц Л.И. – Москва: Северный паломник, 2015. – 575 с.: ил.

46. История русского искусства. Том 4 / Искусство середины XIII - середины XIV века / Государственный институт искусствознания / ответственный редактор Смирнова Э.С. – Москва: Северный паломник, 2019. – 719 с.: ил.

47. История русского искусства. Том 14 / Искусство первой трети XIX века / Государственный институт искусствознания / ответственный редактор Стернин Г.Ю. – Москва: Северный паломник, 2011. – 879 с.: ил.

48. Калмыков М.Я. Альфрейно-декоративные работы / М.Я. Калмыков // Учебное пособие. - Москва, Всесоюзное учебно-педагогическое издательство Трудрезервиздат, 1958. – 223 с.: ил.

49. Киплик Д.И. Техника живописи. V. Монументальная живопись / Д.И. Киплик. – Москва-Ленинград: Искусство, 1939, - 172 с.

50. Киплик Д.И. Техника живописи / Д.И. Киплик. - Москва, Изд. «В.Шевчук», 2008. – 504 с.: ил.

51. Колпинский Ю.Д. Великое наследие античной Эллады и его значение для современности / Ю.Д. Колпинский. - Москва: Изобразительное искусство, 1977. - 160 с.: ил.

52. Комаров А.А. Технология материалов стенописи / А.А. Комаров // Учебное пособие. – Москва: Изобразительное искусство, 1989. – 240 с.: ил.

53. Кочетков И.А. Автограф Феодосия? / И.А. Кочетков // Сборник материалов международной научно-методической конференции «Сохранение росписей Дионисия 1502 года в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря». - Москва: Индрик, 2012. С. 63-65.

54. Кравченко А.С., Уткин А.П. (составление). Икона. - Москва: Стайл А ЛТД, 1993. – 253 с.

55. Культура Византии / XIII – первая половина XV в. // К XVIII Международному конгрессу византинистов (8-15 августа 1991 года, Москва) / ответственный редактор Литаврин Г.Г. – Москва: Наука, 1991. – 640 с.

56. Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись (Древнерусские художники и методы их работы). Статьи и исследования /В.Н. Лазарев. – Москва: Наука, 1970. – 343 с.: ил.

57. Лепская Л.А., Саркисова М.З., Червяков А.Ф., Петухова И.Л. Останкинский дворец-музей творчества крепостных. – Ленинград: Художник РСФСР, 1982. – 186 с.: ил.

58. Лифшиц Л.И. Монументальная живопись Новгорода XIV-XV веков / Л.И. Лифшиц. – Москва: Искусство, 1987. – 526 с.: ил.

59. Манин Ю.А. Техника монументальной живописи и технология живописных материалов учебное пособие / Ю.А. Манин // Учебное пособие. – Москва, МГХПА им. С.Г. Строганова, 2014, повторное издание: Москва: Жизнь и мысль, 2020. – 264 с.: ил.

60. Манин Ю.А. Техника монументальной живописи и технология живописных материалов (декоративная живопись XVIII – первой половины XX века) / Ю.А. Манин // Учебник. – Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2020. – 234 с.: ил.

61. Манин Ю.А. Техника монументальной живописи и технология живописных материалов (технико-технологические особенности и приемы средневековой монументальной живописи) / Ю.А. Манин // Учебник. – Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2020. – 194 с.: ил.

62. Манин Ю.А. Описание некоторых приёмов золочения (серебрения) в декоративной монументальной живописи / Ю.А. Манин // Вестник МГХПА №4/2019, часть 1. – С. 219-227.

63. Манин Ю.А. Роспись концертного зала Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Мерзляковский пер., д. 11 / Ю.А. Манин // Вестник МГХПА №1/2020, часть 1. – С. 251-257.: ил.

64. Манин Ю.А. Работы на мозаике «Евхаристия апостолов». Опыт применения реставрационных методик и подходов в монументальной живописи / Ю.А. Манин // Вестник МГХПА №1/2020, часть 1. - С 258-268.: ил.

65. Манин Ю.А. Некоторые особенности изобразительного языка средневековых монументальных росписей / Ю.А. Манин // Вестник МГХПА №3/2020, часть 1 - С 167-174.: ил.

66. Манин Ю.А. П.П. Чистяков и его система обучения рисунку / Ю.А. Манин // Вестник МГХПА №1/2021, часть 1. – С. 234-255.: ил.

67. Манин Ю.А. П.П. Чистяков и его система обучения живописи / Ю.А. Манин // Вестник МГХПА №2/2022, часть 1. – С. 223-235.

68. Манин Ю.А. Опыт разработки учебных пособий по технике монументальной живописи и технологии живописных материалов / Ю.А. Манин // Диалоги о защите культурных ценностей: материалы I Международной научно-практической конференции, 14 мая 2021 г. – Екатеринбург: УрГАХУ, 2021. – С 194-196.: ил.

69. Матье М.Э. Искусство Древнего Египта / М.Э. Матье. – Ленинград-Москва: Искусство, 1961. – 592 с.: ил.

70. Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века / Н. Молева, Э. Белютин. – Москва: Искусство. 1963г. - 408 с.: 173 ил.

71. Наумова М.М. Поздняя античность. Средневековье. Возрождение. Материалы и техника живописи. Сборник статей и сообщений / М.М. Наумова. – Москва: Индрик, 2018. – 432 с.: ил.

72. Овсянников М.Ф. (ответственный редактор) История эстетики // Памятники мировой эстетической мысли, т. I, Античность, Средние века, Возрождение. - Москва: Изд. Академии Художеств СССР, 1962, - 682 с. XIII - начало XIV в. / М.А. Орлова. – Москва: Северный паломник, 2004.; часть 1 – 496 с., часть 2 – 416 с.: ил.

73. Овчинников А.Н. Символика христианского искусства / А.Н. Овчинников. – Москва: Православное издательство «Родник», 1999. – 520 с.: ил.

74. Орлова М.А. Наружные росписи средневековых храмов. Византия. Балканы. Древняя Русь / М.А. Орлова. – Москва: Северный паломник, 2002. – 281 с.: ил.

75. Орлова М.А. Орнамент в монументальной живописи Древней Руси. Конец XIII - начало XIV в. / М.А. Орлова. – Москва: Северный паломник, 2004.; часть 1 – 496 с., часть 2 – 416 с.: ил. 43.

76. Особенности развития техник и технологий в искусстве. История и современность. Коллективная монография // По материалам Международной научно-практической конференции в Российской академии художеств 31 октября – 2 ноября 2018 года / ответственный редактор и составитель Астраханцева Т.Л. – Москва: Союз Дизайн, 2020. – 366 с.: ил.

77. Пантилеева А. (составитель) Киселев А. (вступительная статья). Библиотека Ватикана. Зал бракосочетания Альдобрандини. Зал Александра. Зал славословий. / Декорация интерьеров. – Москва: Белый город, Воскресный день, 2016. – 64 с.: ил.

78. Пантилеева А. (составитель) Милюгина Е. (вступительная статья). Музей Пио-Клементино в Ватикане. Галерея статуй. Зал муз. Зал Ротонда. Зал греческого креста / Декорация интерьеров. – Москва: Белый город, Воскресный день, 2016. – 128 с.: ил.

79. Пантилеева А. (составитель) Милюгина Е. (вступительная статья). Галерея канделябров в Ватикане. Галерея канделябров и Зал колесницы / Декорация интерьеров. – Москва: Белый город, Воскресный день, 2016. – 102 с.: ил.

80. Партина А.С. Архитектурные термины. Иллюстрированный словарь / А.С. Партина. – Москва: Стройиздат, 1994. – 208 с.: ил.

81. Помпеи / под редакцией Филиппо Коарелли. - Москва: Слово/Slovo, 2002. – 408 с.: ил.

82. Попов Г.В. Тверская икона XIII - XVII веков. Альбом / Г.В. Попов. - Санкт-Петербург: Аврора, 1993. – 284 с.: ил.

83. Попов Г.В., Дудочкин Б.Н., Шередега Н.Н. (составители), Андрей Рублёв. Подвиг иконописания. К 650-летию великого художника: [Каталог-альбом] – Москва: Красная площадь, 2010. – 624 с.: ил.

84. Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики. Фрески. Иконы / О.С. Попова. – Москва: Северный паломник, 2006. – 1087 с.: ил.

85. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи / Б.В. Раушенбах. – Москва: Наука, 1980. – 288 с.: ил.

86. Раушенбах Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие / Б.В. Раушенбах. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2002. – 320 с.: ил.

87. Роден О. Беседы об искусстве / Огюст Роден; пер. с фр. Л. Ефимова, Г. Соловьевой. – Санкт-Петербург.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 320 с.

88. Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию / Русская и советская школы рисунка / Н.Н. Ростовцев. – Москва: Просвещение, 1982. – 240 с.: ил.

89. Сарабьянов В.Д. Церковь св. Георгия в Старой Ладоге / В.Д. Сарабьянов. - Москва: Прогресс-Традиция, 2002. – 448 с.: ил.

90. Сарабьянов В.Д. Церковь святого Георгия в Старой Ладоге. Фрески. История. Архитектура / В.Д. Сарабьянов. – Санкт-Петербург: Блиц, 2016. -360 с.: ил.

91. Симон Ушаков – царский изограф / Гос. Третьяковская галерея / Ответственный редактор Карпова Т.Л. – Москва: 2015. – 528 с.: ил.

92. Скворцов А.И. Наследие земли владимирской. Монументальная живопись / А.И. Скворцов. - Москва: Памятники отечества, 2004. – 288 с., ил.

93. Смирнова И.А. Монументальная живопись итальянского Возрождения / И.А. Смирнова. – Москва: Изобразительное искусство, 1987. – 511 с.: ил.

94. Суржаненко А.Е. Альфрейно-живописные работы / А.Е. Суржаненко // Учебное пособие. Изд. 4-е. – Москва: Высшая школа, 1986. – 256 с.: ил.

95. Тенихина В.М., Знаменов В.В. Петродворец. Коттедж / В.М. Тенихина, В.В. Знаменов. – Ленинград: Лениздат, 1990. – 64 с.: ил.

96. Теофил пресвитер. Сочинение о различных искусствах // Мастера искусства об искусстве. Том 1. – Москва: Искусство, 1965. – 378 с., с. 225-244.

97. Толстая Т.В. Успенский собор Московского кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры / Т.В. Толстая. – Москва: Искусство, 1979. – 183 с.: ил.

98. Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе / Е.Н. Трубецкой. – Москва: ИнфоАрт, 1991. – 112 с.

99. Успенский собор Московского кремля / Материалы и исследования / ответственный редактор Смирнова Э.С. – Москва: Наука, 1985. – 263.: ил.

100. Фейнберг Л.Е., Гренберг Ю.И. Секреты живописи старых мастеров / Л.Е. Фейнберг, Ю.И. Гренберг. – Москва: Изобразительное искусство, 1989. – 320 с.: ил.

101. Филатов В.В. К истории техники стенной живописи в России / Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова / Академия наук СССР, Институт истории искусств, Мин. культуры СССР / В.В. Филатов. - Москва: Наука, 1968, - С. 51-84.

102. Филатов В.В. Техника древнерусской монументальной живописи. Обзорная информация // Техники и технологии в сакральном искусстве / составитель и ответственный редактор А.В. Рындина. - Москва: Индрик, 2012. – 392 с., ил.

103. Филатов В.В., Филатов С.В. К истории технологии русской религиозной монументальной живописи // Техники и технологии в сакральном искусстве. Христианский мир. От древности к современности / составитель и ответственный редактор Рындина А.В. - Москва: Индрик, 2012. – 392с., ил.

104. Филатов В.В. Реставрация настенной масляной живописи / В.В. Филатов // Учебное пособие. - Москва: Изобразительное искусство, 1995. - 248 с.: ил.

105. Холдин Ю. Сквозь пелену пяти веков. Альбом / Ю. Холдин, Е. Данилова (текст, примечания). – Москва: «Ифа» и Brepols Graphic Industries, Belgium, 2002. – 420 с.: ил.

106. Щербатова-Шевякова Т.С. Нередица. Монументальные росписи церкви Спаса на Нередице / Т.С. Щербатова-Шевякова. - Москва: Галарт, 2004. – 254 с.: ил.

107. Царевская Т.Ю. Фрески церкви Благовещения на Мячине («В Аркажах») / Т.Ю. Царевская. – Новгород: Дмитрий Буланин, 1999. - 260 с.: ил.

108. Царевская Т.Ю. Феофан Грек. Фрески в Великом Новгороде / Т.Ю. Царевская. – Великий Новгород: Новгородский музей-заповедник, 2018. – 319 с.: ил.

109. Цирес А. Искусство архитектуры / А. Цирес. – Москва: Издательство Академии архитектуры СССР, 1946. – 276 с.: ил.

110. Ченнини Ченнино. Книга об искусстве, или Трактат о живописи / Ченнино Ченнини. - Москва: Изогиз, 1933. - 139 с.

111. Чиркович С. Сербия. Средние века / Сима Чиркович. – Москва: Искусство, 1996. – 271 с.: ил.

112. Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания 1832-1919 / подготовка к печати, комментарии Э. Белютина, Н. Молевой. - Москва: Искусство, 1953. – 590 с.: ил.

113. Шмид Г. Техника античной фрески и энкаустики / Пер. с нем. А.Н. Тихомирова. – Москва, 1934. – 188 с.: ил.

114. Щавинский В.А. Очерки по истории техники живописи и технологии красок в Древней Руси / В.А. Щавинский. – Москва-Ленинград: ОГИЗ, 1953. – 159 с.

115. Яковлева А.И. Техника живописи Андрея Рублёва (росписи 1408 г. Успенского собора во Владимире), статья-исследование // Техники и технологии в сакральном искусстве. Христианский мир. От древности к современности / составитель и ответственный редактор Рындина А.В. - Москва: Индрик, 2012. – 392 с.: ил.

116. Ярошь В.Н., Окуньков В.С. О технике живописи XV в. алтарной преграды Успенского собора Московского Кремля / В.Н. Ярош, В.С. Окуньков // Сборник ВНИИР «Художественное наследие» - Москва: 1991. № 14. С. 82-91.

117. Chatzidakis M. (general Editor) Byzantine art in Grece. Mosaics – wall paintings. / Manolis Chatzidakis. – Athens: Melissa, 1985. - 119 pp.: il.

118. Kent R. Weeks the Treasures of the Valley of the Kings Tombs and Temples of the Theban West Bank in Luksor / R. Kent. - Whit Star Publishers, 2020. - 336 pp.: il.

119. Manuel Panselinos from the holy church of the Protaton. / General coordinator Dimitrios Salpistis. – Thessaloniki: Hagioritiki Estia, , 2003. - 311 pp.: il.

120. Mekhitarian A. La peinture Ègyptienne / Les grands siècles de la peinture / Arpag Mekhitarian. – Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1954. – 167 pp.: il.

121. Mertens J.R. La Grèce et Rome / Joan R. Mertens. – Paris: Gründ, 1987. – 160 pp. il.

122. Pallottino M. La peinture Étrusque/ Les grands siècles de la peinture / Massimo Pallottino. – Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1985. – 139 pp.: il.

123. Robertson M. La peinture Grecque / Les grands siècles de la peinture / Martin Robertson. – Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1992. – 193 pp.: il.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова»

На правах рукописи

Манин Юрий Аркадьевич

«Монументальная живопись: синтез искусства, науки и практики (методология изучения, анализа и освоения техник и технологий)»

Специальность 5.10.3 Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Приложение (иллюстрации)
к диссертации на соискание учёной степени
Кандидат искусствоведения

Том II

Научный руководитель
доктор педагогических наук, профессор,
Зива Валентина Фёдоровна

Москва
2023

Список иллюстраций.

Рис. 1. Успение Богородицы, 1315-1320 гг. Константинополь, монастырь Хора, мозаика.
Рис. 2, 3. Эскизные рисунки, выполненные жидкой краской, на нижнем слое штукатурки в церкви Рождества Богородицы в Городне, XV в.
Рис. 4. Эскиз фриза с «поребриком» на западной стенке прохода из алтаря в жертвенник церкви Рождества Богородицы в Городне, XV в.
Рис. 5, 6. Предварительный рисунок, нанесённый жидкой краской по свежей штукатурке. Церковь Рождества Богородицы в Городне, XV в.
Рис. 7. Рисунок рук на разгранке росписи в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, 1502 г.
Рис. 8-11. Фрагмент стенописи собора монастыря св. Дионисия на Афоне, наброски на позёме; середина XVI в.
Рис. 12-14. Примеры графьи, прочерченной от руки или по линейке. На илл. 11 графья не совпадает с окончательным рисунком складок. Фрагменты росписи церкви Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (Дионисий), конец XV в.
Рис. 15. Св. Савва Стратилат. Фрагмент росписи ц. Св. Георгия в Старой Ладоге, XII в.
Рис. 16. Лик Саваофа. Фрагмент росписи ц. Св. Димитрия, Печская патриархия, Сербия, XIV в.
Рис. 17. Св. Евфимий. Фрагмент росписи собора монастыря Пантократора на Афоне в Греции, XIV в.
Рис. 18, 19. Роспись купола и барабана Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире, 1648 года; верхний ярус росписи барабана, изображение фигуры праотца Адама.
Рис. 20, 21. Варианты копий.
Рис. 22, 23. Картоны с тональной проработкой.
Рис. 24. Выполнение кальки.
Рис. 25, 26. Оборотные стороны планшетов с крестовинами (паркетажем) разных типов.
Рис. 27. Планшет, покрытый водонепроницаемым составом с песком.
Рис. 28. Первый слой известково-песчанного раствора.
Рис. 29.Выравнивание второго слоя штукатурки.
Рис. 30.Инструменты для штукатурных работ: шпатели, тёрка и полутёрок (со скошенным краем).
Рис. 31. Выравнивание поверхности тёркой, смоченной в воде, круговыми движениями.
Рис. 32. «Графья» на поверхности штукатурного слоя.
Рис. 33-35. Выкраски и эскизы.
Рис. 36–39. Этапы выполнения копии орнамента в технике фрески (киноварь нанесена «по сухому» на темперном связующем).
Рис. 40-42. Варианты выполненных копий.
Рис. 43, 44. Пример орнаментов, где не закрашенная штукатурка может являться фоном для цветного рисунка (43) или сама образует орнамент на цветном, в данном случае тёмно-сером, фоне (44).
Рис. 45, 46. Орнамент с частично или полностью закрашенным фоном.
Рис. 47. Горизонтальная лента орнамента с охристой полосой, имитирующей тень на воображаемом карнизе.
Рис. 48. Полотенца. По не закрашенной штукатурке проложены охристые тени. На условно переданные объёмы складок нанесён плоскостной орнамент.
Рис. 49. Орнамент с двухцветным фоном. Сине-зелёный колер положен по подкладке тёплого оттенка.
Рис. 50. Простой полихромный плоскостной орнамент.
Рис. 51, 52. Орнаменты, изображающие переплетения объёмных ветвей на светлом фоне.
Рис. 53. Объёмный орнамент с тенями и светами.
Рис. 54, 55. Объёмный орнамент, написанный по слою рефти.

Рис. 56. Орнамент выполнен в два этапа. Основа написана рефтью , затем нанесены цветные лессировки и более плотные красочные слои.
Рис. 57. Эскиз орнамента. Живопись ведётся по слою тёмной рефти.
Рис. 58, 59. Орнамент написан по охристому фону полупрозрачными слоями серой рефти с последующими лессировками синим, зелёным и красным цветом.
Рис. 60. Пример средневековой «гризайли».
Рис. 61. Роспись XVI-XVII веков из монастыря Дионисиу (Афон, Греция). Ещё один пример живописи в технике «гризайль».
Рис. 62. Образец для копирования с изображением цветочной гирлянды.
Рис. 63. Церковь Вознесения в Дечанах.
Рис. 64. Рабочий картон.
Рис. 65. Пробные выкраски.
Рис. 66. Нанесение рефти на фон.
Рис. 67. Нанесены основные тона и высветления орнамента.
Рис. 68. Завершённая копия.
Рис. 69. Образец росписи.
Рис. 70. Пробные выкраски.
Рис. 71, 72. Начало работы: нанесение рефти разных тонов на сырую штукатурку.
Рис. 73. Завершённое задание.
Рис. 74. Образец – фрагмент росписи «под мрамор».
Рис. 75. Начальный этап работы.
Рис. 76. Копия раскрыта в цвете.
Рис. 77. После нанесения серого цвета.
Рис. 78. Проработка деталей изображения.
Рис. 79. Л. Кузнецов работает над центральным участком копии.
Рис. 80. Фрагмент законченной копии.
Рис. 81. Законченная копия.
Рис. 82. Один из фасадов церкви Вознесения в Дечанах.
Рис. 83. Фрагмент росписи северного откоса юго-восточного окна центральной апсиды Спасского собора Спасо-Андроникова монастыря.
Рис. 84, 85. Фрагменты росписи ц. Рождества Богородицы Пафнутьево-Боровского монастыря.
Рис. 86. Фрагмент росписи ц. Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря.
Рис. 87. Предварительные выкраски. Проверка колеров и последовательности их нанесения
Рис. 88. Составление колеров и их проверка на эскизе.
Рис. 89. Перевод рисунка на грунт с помощью кальки.
Рис. 90. Начало живописи. Нанесение слоя тёмной рефти.
Рис. 91. Законченная работа
Рис. 92, 93. Фрагменты законченной работы
Рис. 94. Церковь Вознесения в монастыре Дечаны (Сербия), 1327-1335 гг. Роспись свода одного из компартиментов: обрамление сюжетных композиций гирляндами фантастиче-ских растений выявляет конструкцию свода.
Рис. 95. Церковь Благовещения в Грачанице, росписи 1318-1321 гг. Орнамент, ограничивающий фриз с изображениями мучеников имити-рует элемент рельефного архитектурного декора «бусы» (сверху); плоскостной растительный мотив (снизу) оформляет карниз и подчёркивает горизонтальный характер композиции.
Рис. 96. Церковь Христа Пантократора в Дечанах (Сербия), середина XIV в. Орнаментальное оформление архитектурных членений стены.
Рис. 97. Церковь Христа Пантократора в Дечанах. Плоскостной растительный орнамент, обрамляющий композицию с фигурой Богородицы с Младенцем Христом на руках. Роспись построена по принципу контраста цельной, тонально насыщенной композиции и светлого по тону, пёстрого, с мелкими деталями обрамления.

Рис. 98. Церковь Вознесения в Дечанах. Орнаментальный мотив пальметт, выделяющий архитектурное членение конхи и стены алтарной апсиды. Интересное сочетание плоскостных орнаментов на саккосе Христа, на Престоле, архитектуре и рипиде ангела с достаточно объёмными складками на одеждах апостолов в композиции «Евхаристия апостолов».
Рис. 99. Выполненное задание.
Рис. 100. Фрагмент картона.
Рис. 101. Картон.
Рис. 102–104. Выкраски и эскизы.
Рис. 105. Охрой по графье выполнен рисунок.
Рис. 106. «Роскрышь».
Рис. 107. Готовая копия.
Рис. 108. Тайная Вечеря. Мануил Панселин (Греция), фрагмент стенописи собора монастыря Ватопеди на Афоне, конец XIII в.
Рис. 109. Копия раскрыта в цвете.
Рис. 110-112. Копия в процессе проработки светов на одеждах, рисунка и охрений ликов.
Рис. 113. Законченное задание.
Рис. 114, 115. Копии, выполненные во фреско-темперной технике.
Рис. 116, 117. Нанесение штукатурки на планшет, стоящий в вертикальном положении.
Рис. 118. Работа двумя шпателями.
Рис. 119. Пример кальки, выполненной с фрагмента росписи.
Рис. 120. «Графья» на поверхности штукатурки.
Рис. 121. «Роскрышь».
Рис. 122. Завершённая копия.
Рис. 123. Иисус омывает ноги своим ученикам. Мануил Панселин. Фрагмент росписи Успенского собора монастыря Протат на Афоне (Греция), 1290 г.
Рис. 124. Пример копирования, выполняемого группой студенток третьего курса под руководством профессора Н.Л. Борисовой. Этап работы в технике фрески.
Рис. 125. «Снятие со креста» Фрагмент копии росписи XVI в. из собора монастыря Дионисиат (Афон, Греция).
Рис. 126. «Мученики Мануил и Савел», фрагмент росписи Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря.
Рис. 127. «Мученик Лавр», копия фрагмента росписи храма Преподобного Сергия на Рогожке в Москве.
Рис. 128. Центральная часть копии фрагмента росписи «Св. мученик Лавр» из церкви Преподобного Сергия на Рогожке в Москве.
Рис. 129. Копия фрагмента храмовой росписи XIX в.
Рис. 130. Фрагмент копии росписей «Лоджий Рафаэля» в Эрмитаже XVIII в.
Рис. 131. Дранка прибита на деревянную стену поверх слоя верблюжьей шерсти; видны также остатки штукатурки. Дом Г.А. Палибина в Москве, дранка середины XIX в.
Рис. 132. Фрагмент живописи по бумаге, наклеенной на деревянную стену. Дом Г.А. Палибина в Москве, первая половина XIX в.
Рис. 133. Копия росписи плафона вестибюля Михайловского дворца в Санкт Петербурге, XIX в.
Рис. 134. Копия фрагмента росписи плафона XIX в.
Рис. 135, 136. Фрагменты росписи в технике гризайль, построенные на основе трёх исходных градаций тона, падающей тени и подрезки.
Рис. 137. Роспись, написанная тремя исходными градациями, с тёплыми падающими тенями, написанными в два приёма, и подрезками.
Рис. 138. Фрагмент росписи с холодной падающей тенью, красноватой подрезкой и утемнениями на светотеневом переломе, выполненными полусухой кистью «в протирку».
Рис. 139. Фрагмент росписи на цветном фоне в одном из залов Михайловского дворца в Петербурге..

Рис. 140, 141. Пример росписей с использованием фонового колера в тенях на горельефных изображениях фигур и предметов.
Рис. 142. Фрагмент росписи одного из залов Юсуповского дворца в С. Петербурге.
Рис. 143. Роспись ц. Спаса Преображения в с. Никола Высока Тверской обл. Основной тон гризайли тёплый, света холодные.
Рис. 144. Учебная работа, выполненная в технике гризайль с тёплыми светами по холодному основному тону.
Рис. 145. Цветы, написанные по светлому фону
Рис. 146. Фрагмент росписи Зала славословий Библиотеки Ватикана, Рим. Возможно применён «гуашевый способ» написания цветов и фруктов дополненный лессировками.
Рис. 147. Елагин дворец в Петербурге. Роспись плафона одного из залов. Гирлянда, написанная по цветной подложке.
Рис. 148. Музей Архитектуры им. А.В. Щусева. Роспись плафона одного из залов. Цветы, написанные по серой подложке.
Рис. 149, 150. Фрагменты росписи одного из залов Палаццо Веккио во Флоренции.
Рис. 151. Растительный орнамент, выполненный в технике гризайль и затем покрытый цветными лессировками.
Рис. 152. Роспись, сочетающая в себе приёмы гризайли, покрытой цветными лессировками и другие приёмы декоративной живописи.
Рис. 153. Зимний дворец в Петербурге. Роспись в технике гризайль с использованием золота в качестве фона.
Рис. 154. Михайловский дворец в Петербурге. Роспись в технике гризайль с использованием золота в качестве фона.
Рис. 155. Дворец в Петергофе. Использование золота в качестве материала, из которого изготовлены изображаемые декоративные элементы.
Рис. 156. Елагин дворец в Петербурге. Роспись плафона одного из залов с использованием золота, положенного в местах бликов.
Рис. 157. Фрагмент росписи одного из залов Юсуповского дворца в Петербурге.
Рис. 158. Елагин дворец в Петербурге. Роспись Фарфорового кабинета по искусственному мрамору, разрушенная во время блокады Ленинграда и восстановленная после войны ленинградским реставратором Л.А. Любимо-вым (проект и руководство работами) и художника-ми И.И. Пиккеевым, Э.В. Ермолиным, О.М. Денисовой, А.А. Бобылёвым и др.
Рис. 159-162. Выполненные упражнения в построении линейного плоскостного орнамента древнегреческой вазописи.
Рис. 163, 164. Пример древнегреческого орнамента на тёмном и на светлом фоне.
Рис. 165. Муштабель для работы над заданиями по курсу (удобен и в работе на стене).
Рис. 166. Техника проведения линий кистью с помощью линейки.
Рис. 167-171. Примеры раппортов.
Рис. 172. Роспись интерьера одного из залов Гос. Эрмитажа с разделкой стены филёнками.
Рис. 173. Роспись кессонированного потолка одного из залов Эрмитажа с использованием филёнок и мотивов античного орнамента.
Рис. 174, 175. Примеры росписей в залах Гос. Эрмитажа с использованием античных орнаментальных мотивов.
Рис. 176-179. Варианты выполненного задания.
Рис. 180. Штукатурная тёрка
Рис. 181. Штукатурная тёрка и шпатели.
Рис. 182. Двухкомпонентный эпоксидный клей для создания необходимой фактуры.
Рис. 183. Поверхность планшета перед нанесением гипса.
Рис. 184. Две тёрки с зажимами для наждачной бумаги (шкурки) сверху и плоской нижней частью.
Рис. 185. Рабочий картон.
Рис. 186. Снятие кальки.

Рис. 187. Завершённое упражнение.
Рис. 188. Инструменты для прокалывания рисунка: а – зубчатое колёсико; б – шило.
Рис. 189. Прокалывание кальки по контуру для перевода рисунка.
Рис. 190. Припорашивание рисунка при помощи тампона при его переводе на планшет.
Рис. 191. Фрагмент росписи кратера с волютами. Актёры с масками.
Рис. 192. Пример древнеегипетской росписи. Общий вид.
Рис. 193-195. Фрагменты студенческих работ. Под синими колерами сделана тёмно-серая подложка, под зелёными – светлая охра. На рис. 20 волосы написаны в два приёма: сначала жидкой чёрной краской, потом – чёрной более густой консистенции.
Рис. 196. Фрагмент древнеегипетской росписи. На лице по основному телесному цвету видна проработка более тёмным колером.
Рис. 197 . Нанесен рисунок и цветная подложка.
Рис. 198. Раскрытие работы в цвете.
Рис. 199. Готовая копия.
Рис. 200. Пример использования мотивов античной живописи в стенописи XIX в.
Рис. 201, 202. Варианты заданий.
Рис. 203. Фрагмент.
Рис. 204. Пример храмовой росписи, выполненной в технике гризайль.
Рис. 205. Роспись лестницы дворца «Коттедж» в Петергофе (вторая треть XIX в.)
Рис. 206. Образец – гипсовый рельеф.
Рис. 207. Рисунок с тональным обозначением теней.
Рис. 208. Проба колеров – выкраска в виде объёмного шара.
Рис. 209. Рабочая калька.
Рис. 210. Завершённое упражнение.
Рис. 211. Образец – фрагмент лепного декора XIX в.
Рис. 212, 213. Фрагменты декора середины XX в.
Рис. 214. Таблица обломов.
Рис. 215. Построение собственных и падающих теней с помощью касательных линий.
Рис. 216. После проработки общей формы перенесён рисунок.
Рис. 217. В процессе росписи собственных и падающих теней.
Рис. 218. Фрагмент завершённого задания.
Рис. 219, 220. Варианты завершенного задания.
Рис. 221. Образец.
Рис. 222. Рабочий картон.
Рис. 223. Завершённое задание.
Рис. 224. Вариант задания
Рис. 225. Картон с тональной проработкой.
Рис. 226. Выполненное задание.
Рис. 227. Вариант выполненного задания.
Рис. 228. Упражнение с изображением металлического рельефа на цветном фоне.
Рис. 229. Образец – фрагмент лепного декора.
Рис. 230. Завершённое упражнение.
Рис. 231. Фрагмент картона с тональной проработкой.
Рис. 232. Образец – фрагмент декора одного из залов Гос. Эрмитажа.
Рис. 233. Фрагмент (центральная часть) завершённого упражнения.
Рис. 234, 235. Фрагменты образца и готовой студенческой работы.
Рис. 236, 237. Варианты завершенных заданий.
Рис. 238, 239. Варианты упражнений.
Рис. 240, 241. Фрагменты завершённых упражнений.
Рис. 242. Рабочий картон.
Рис. 243. Образец – позолоченный горельеф.
Рис. 244. Завершённое упражнение.

Рис. 245. Образец – фрагмент росписи одного из залов Ватикана.
Рис. 246, 247. Работа на этапе составления колеров.
Рис. 248. Работа раскрыта в цвете.
Рис. 249. В процессе написания изображений в центральном сегменте
Рис. 250. Написано изображение в центральном сегменте.
Рис. 251. Завершённая копия.
Рис. 252. Образец для написания венков – фрагмент росписи павильона «Второй Робер».
Рис. 253. Образец для написания букета.
Рис. 254. Работа раскрыта в цвете, перенесён рисунок.
Рис. 255. В процессе написания букета в медальоне.
Рис. 256. Завершённая копия.
Рис. 257. Фрагмент росписи «Корзина с цветами». 388-й зал Эрмитажа, $^{2}/_{4}$ XIX века.
Рис. 258. Нанесение фона
Рис. 259. Перенесение рисунка на крафт (подготовка картона).
Рис. 260. Подготовка кальки.
Рис. 261. Перенос линейного рисунка на подготовленную основу.
Рис. 262. Нанесение базового колера.
Рис. 263. Монохромный подмалёвок
Рис. 264. Фрагмент монохромного подмалёвка.
Рис. 265. Фрагмент копии. Прописывание листьев.
Рис. 266. Лессировки цветов и проработка корзины.
Рис. 267. Готовая работа.
Рис. 268. Фрагмент росписи потолка столовой Елагиноостровского дворца в Санкт Петербурге, Д. Скотти, 20-е годы XIX в.
Рис. 269.Начальный этап. Проложен тон падающей тени и средний тон на изображении фигуры сфинкса.
Рис. 270. Этап проработки формы на изображении фигуры сфинкса.
Рис. 271. Завершённое задание.
Рис. 272, 273. Фрагмент росписи Фарфорового кабинета Елагиноостровского дворца.
Рис. 274. Начальный этап копирования. Подготовка под золочение.
Рис. 275. Начало основного этапа: прописывание листьев, на имитацию позолоты нанесены тени.
Рис. 276. Прописывание розовых бутонов на цветочных гирляндах.
Рис. 277. Законченное задание.
Рис. 278. По тёмному фону проложена жёлто-коричневая подложка.
Рис. 279. Студентка Хощевая Г.И. прорабатывает формы гирлянды гризайлью в три тона.
Рис. 280. Гирлянда прописывается красными, синими, жёлтыми и зелёными цветами.
Рис. 281. Завершённая работа.
Рис. 282. Фрагмент росписи Рыцарского зала в Эрмитаже.
Рис. 283, 284. Пробные выкраски: красный по тёмно-серому, цветные лессировки по гризайлевой подготовке на красном фоне.
Рис. 285. В процессе нанесения основного серого тона.
Рис. 286. Этап проработки формы приёмами техники «гризайль».
Рис. 287. Фрагмент копии. Этап нанесения цветных лессировок.
Рис. 288. Законченная работа.
Рис. 289. Фрагмент росписи Галереи канделябров.
Рис. 290. Копия: форма проработана приёмами техники «гризайль», нанесены первые лессировки на фоне.
Рис. 291. Завершающая стадия работы: формы прописаны цветными лессировками.
Рис. 292, 293. Варианты завершённых заданий (одно из них подверглось реставрации, перенесено на новое основание).
Рис. 294, 295. Картоны с разной степенью тональной проработки.

Рис. 296. Мраморная плита, керамические куранты.
Рис. 297 . Плита из толстого стекла, стеклянные куранты и мастихин.
Рис. 298. Перетирание пигментов.
Рис. 299, 300. Специальная плита перед нанесением на неё штукатурки и после оштукатуривания.
Рис. 301. Передавливание рисунка на свежую штукатурку.
Рис.302-305. Предварительные этюды.
Рис. 306. Фрагмент росписи Оратория Сан Джорджо (Падуя, 1384 г.). Мастер Альтикьеро. «Синопия» на месте утраченной живописи.
Рис. 307. Фрагмент росписи Оратория Сан Джорджо (Падуя, 1384 г.). Мастер Альтикьеро. Группа мужчин из композиции «Похороны св. Лючии». Живопись с использованием приёмов, описанных Ченнино Ченнини.
Рис. 308. Фрагмент росписи Оратория Сан Джорджо (Падуя, 1384 г.). Мастер Альтикьеро. Группа женщин из композиции «Св. Георгий крестит царя Кирены Севия». Живопись с использованием приёмов, описанных Ченнино Ченнини.
Рис. 309. Роспись одной из стен Камеры дельи Спози. Мастер Андреа Мантенья.
Рис. 310, 311. Фрагменты росписи Камеры дельи Спози. Андреа Мантенья. Видны гризайлевые приёмы моделировки формы с последующими полихромными лессировками и прописями.
Рис. 312. Свободная копия фрагмента росписи Камеры дельи Спози. Исполнитель Д.Д. Человечкова, 1 курс, 2021 г.
Рис. 313. Композиция «Пророки и сивиллы перед Саваофом», роспись зала Колледжо дель Камбио в Перуджи.
Рис. 314. Изображение головы сивиллы Тибуртинской из композиции «Пророки и сивиллы перед Саваофом». Фрагмент росписи зала Колледжо дель Камбио в Перуджи (ок. 1496-1507г.), выполненной художником Пьетро Перуджино.
Рис. 315. Пьетро Перуджино. Автопортрет.
Рис. 316. Микеланджело. «Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем и четырьмя ангелами (конец 1490-х гг.).
Рис. 317. Микеланджело. «Положение во гроб».
Рис. 318, 319. Завершённые копии с фрагментов росписей Рафаэля и Микеланджело.
Рис. 320. Интерьер тамбура. В процессе удаления остатков росписи и участков отставшей от бетонного основания меловой шпатлёвки.
Рис. 321, 322. Интерьер тамбура. Пробное укрепление меловой шпатлёвки и участка цементной стены.
Рис. 323-325. Интерьер тамбура. Поверхность стен. В процессе заделки трещин и восполнения утрат шпатлёвки.
Рис. 326. Потолок и верхние части стен. В процессе выравнивания шпатлёвки. Студентами применяются специальные защитные маски и очки.
Рис. 327, 328. Интерьер тамбура. В процессе нанесения водно-дисперсионной краски в качестве грунта под будущую роспись.
Рис. 329. Интерьер тамбура. Потолок и стены подготовлены под роспись.
Рис. 330. Образец для работы - роспись павильона «Северный Робер».
Рис. 331, 332. Составление колеров.
Рис. 333-335. Разметка росписи.
Рис. 336. Нанесение основных тонов на плафон.
Рис. 337. Изготовление рабочих картонов.
Рис. 338. Перенос рисунка на стену.
Рис. 339-349. Этапы росписи.
Рис. 350. Завершающая часть работы. Покраска нижней части стен в «персиковый» цвет.
Рис. 351-356. Работы по росписи тамбура кафедры Реставрации монументально-декоративной живописи завершены.

Рис. 357. Один из чертежей с привязкой элементов декоративной композиции к реальным размерам помещения.
Рис. 358. Цветной эскиз.
Рис. 359-361. Образцы декора для выполнения гризайлей.
Рис. 362. Прототип. Декор интерьеров Училища барона А.Л. Штиглица.
Рис. 363, 364. Подготовка стен под роспись.
Рис. 365, 366. Подготовительные рисунки и кальки.
Рис. 367, 368. Составление колеров и окраска стен основными тонами.
Рис. 369-373. Перенесение рисунка на рабочие участки и роспись стен в технике «гризайль».
Рис. 374, 375. Роспись цокольной части стен.
Рис. 376. Студентка Полина Сальникова у своей живописи «под мрамор».
Рис. 377-383. Завершённая роспись. Общий вид и фрагменты.
Рис. 384. Одна из стен, примыкающих к вестибюлю кафедры ХПИ (восточная).
Рис. 385, 386. Образцы росписи из музея-усадьбы «Архангельское».
Рис. 387. Эскиз росписи.
Рис. 388, 389. Разметка рисунка на восточной стене.
Рис. 390, 391. Перевод рисунка на кальки.
Рис. 392, 393. Живописные работы по росписи восточной стены.
Рис. 394. Роспись восточной стены. Завершённая работа.
Рис. 395, 396. Перевод рисунка на кальки для росписи западной стены.
Рис. 397, 398. Схема размещения калек на стене, проба колеров.
Рис. 399. Завершённая роспись западной стены.
Рис. 400. Здание Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.
Рис. 401, 402. Детали лепного декора на фасаде здания Музыкального училища.
Рис. 403-405. Фрагменты росписи одного из залов музея-усадьбы «Архангельское».
Рис. 406, 407. Работа над картонами.
Рис. 408-410. Рабочие картоны.
Рис. 411. Составление колеров
Рис. 412. Шесть вариантов основного тона.
Рис. 413, 414. Основной этап работы.
Рис. 415-417. Завершённые композиции.
Рис. 418-421. Во время и после монтажа росписи на стены концертного зала.

Особенности изобразительного языка и художественных программ средневековых росписей

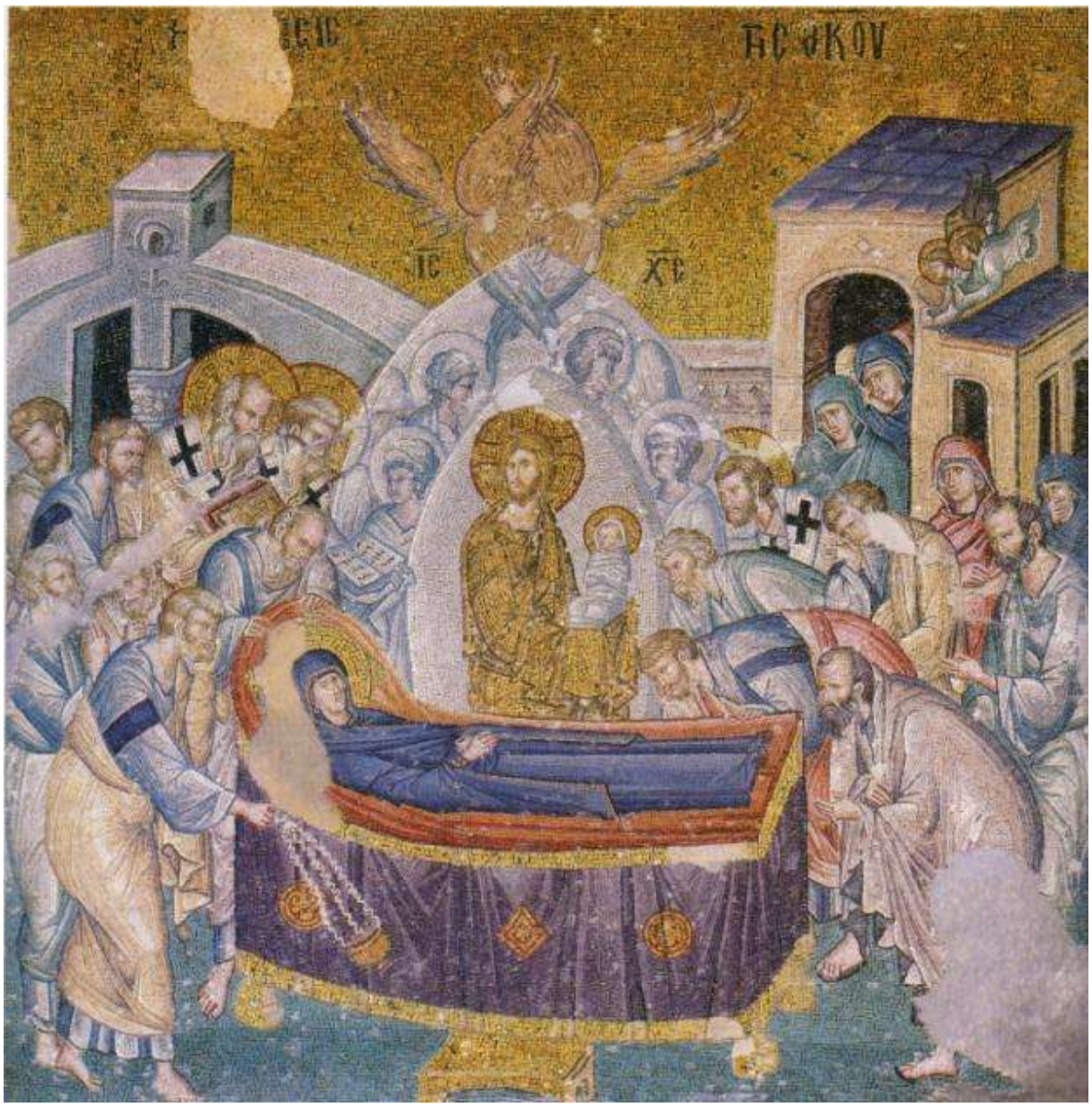


Рис. 1. Успение Богородицы, 1315-1320 гг. Константинополь, монастырь Хора, мозаика.

Общий обзор технико-технологических особенностей и живописных приёмов средневековой (древнерусской и греческой) монументальной живописи.



Рис. 2, 3. Эскизные рисунки, выполненные жидкой краской, на нижнем слое штукатурки в церкви Рождества Богородицы в Городне, XV в.[1]



Рис. 4. Эскиз фриза с «поребриком» на западной стенке прохода из алтаря в жертвенник церкви Рождества Богородицы в Городне, XV в.[2]

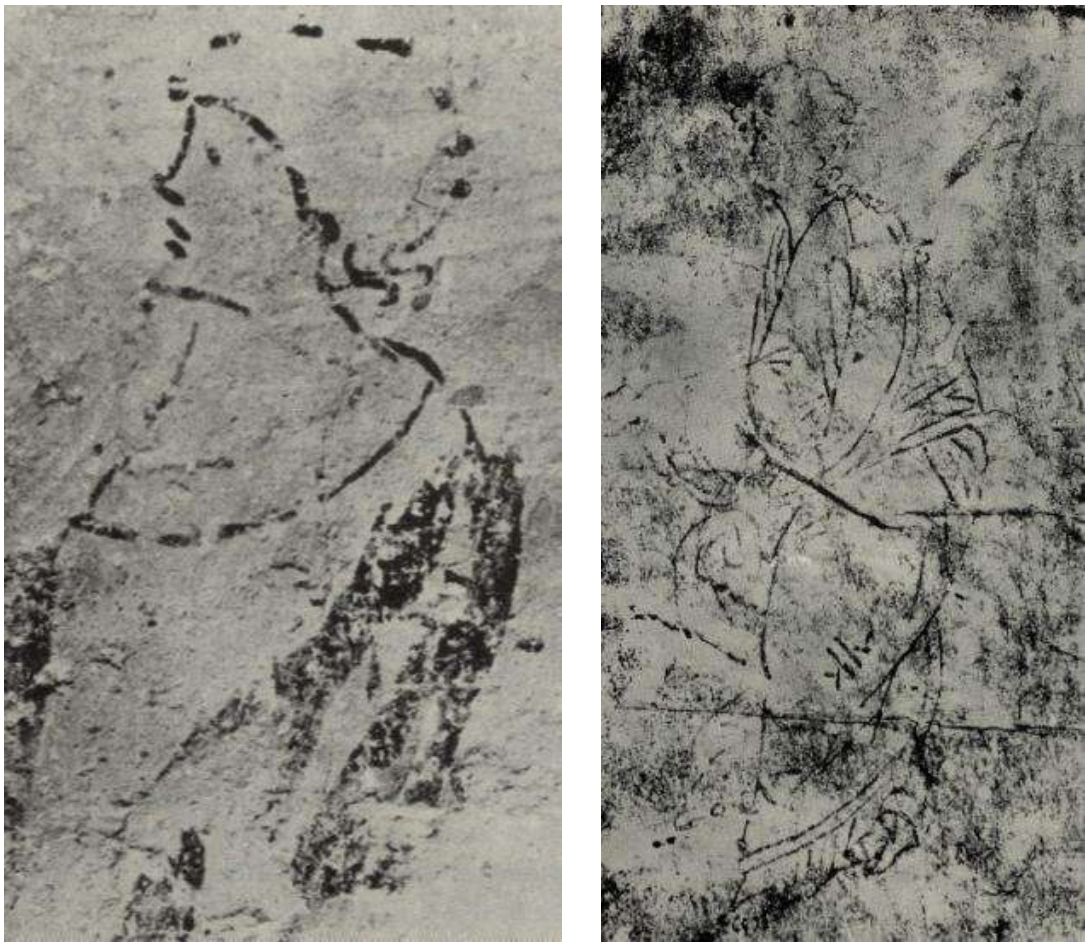


Рис. 5, 6. Предварительный рисунок, нанесённый жидкой краской по свежей штукатурке. Церковь Рождества Богородицы в Городне, XV в.[3]



Рис. 7. Рисунок рук на разгранке росписи в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, 1502 г.



Рис. 8-11. Фрагмент стенописи собора монастыря св. Дионисия на Афоне, наброски на позёме; середина XVI в.[4]







Рис. 12-14. Примеры графьи, прочерченной от руки или по линейке. На илл. 11 графья не совпадает с окончательным рисунком складок. Фрагменты росписи церкви Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (Дионисий), конец XV в. [5]



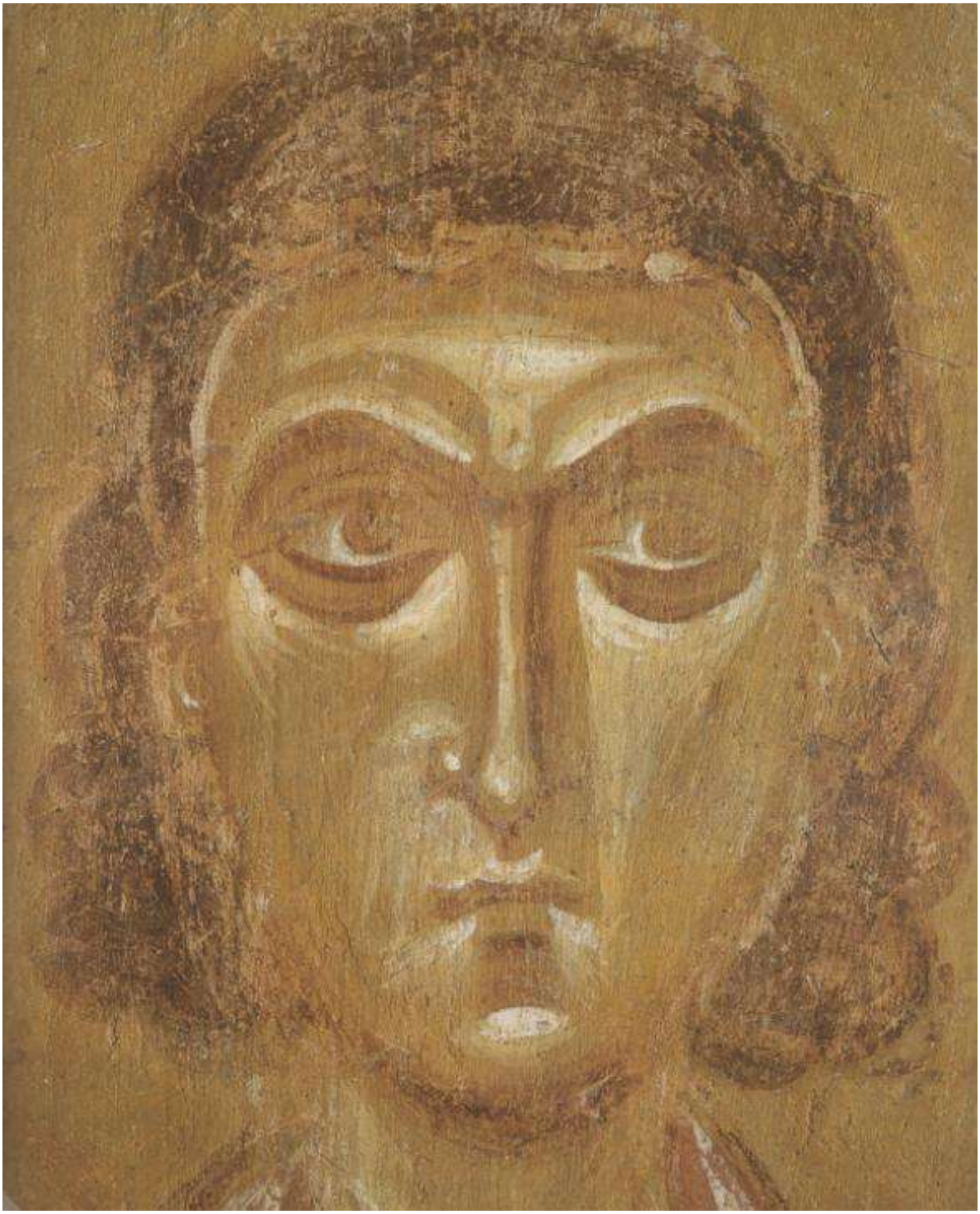


Рис. 15. Св. Савва Стратилат. Фрагмент росписи ц. Св. Георгия в Старой Ладоге, XII в.

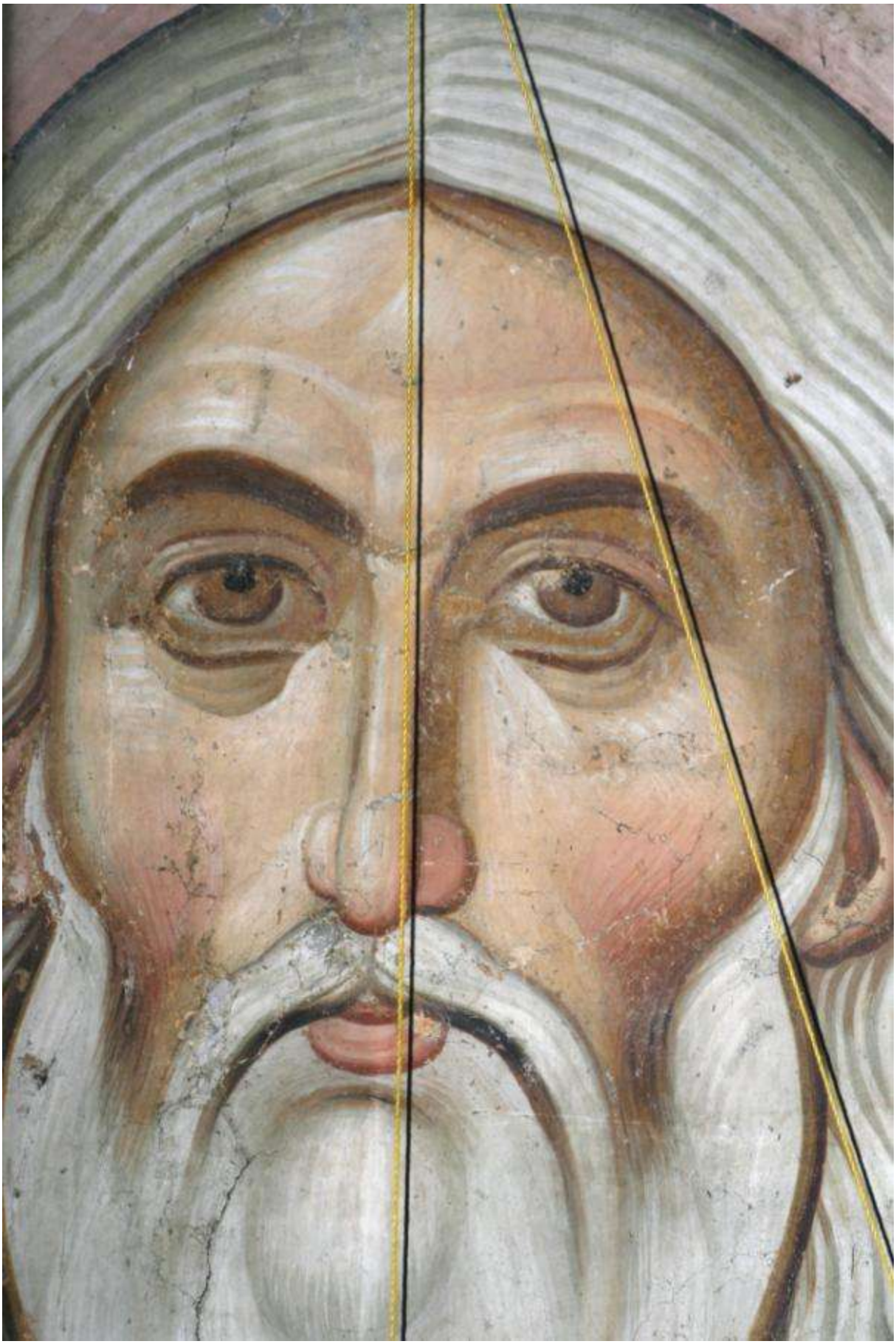


Рис. 16. Лик Саваофа. Фрагмент росписи ц. Св. Димитрия, Печская патриархия, Сербия, XIV в.

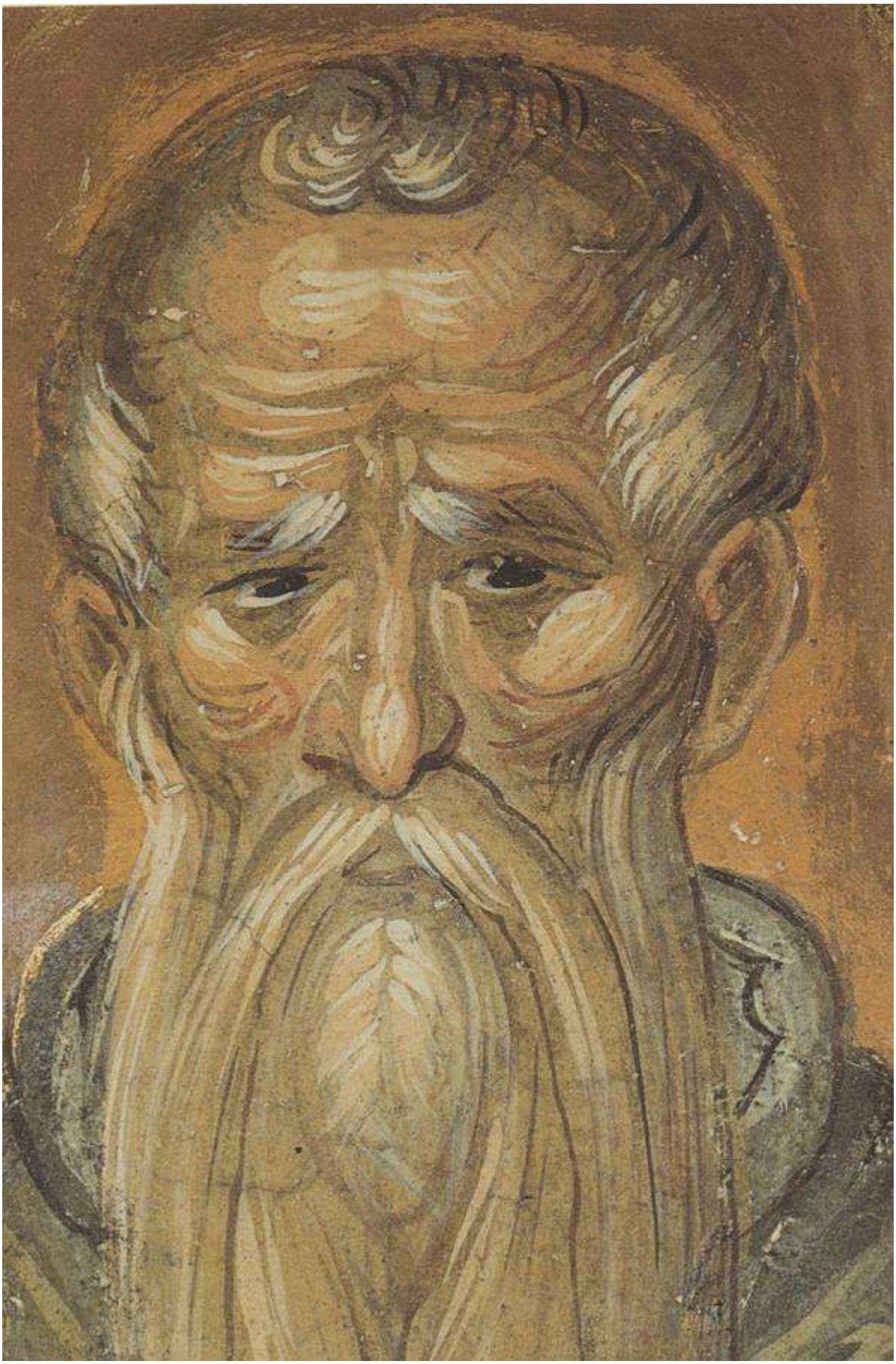


Рис. 17. Св. Евфимий. Фрагмент росписи собора монастыря Пантократора на Афоне в Греции, XIV в.

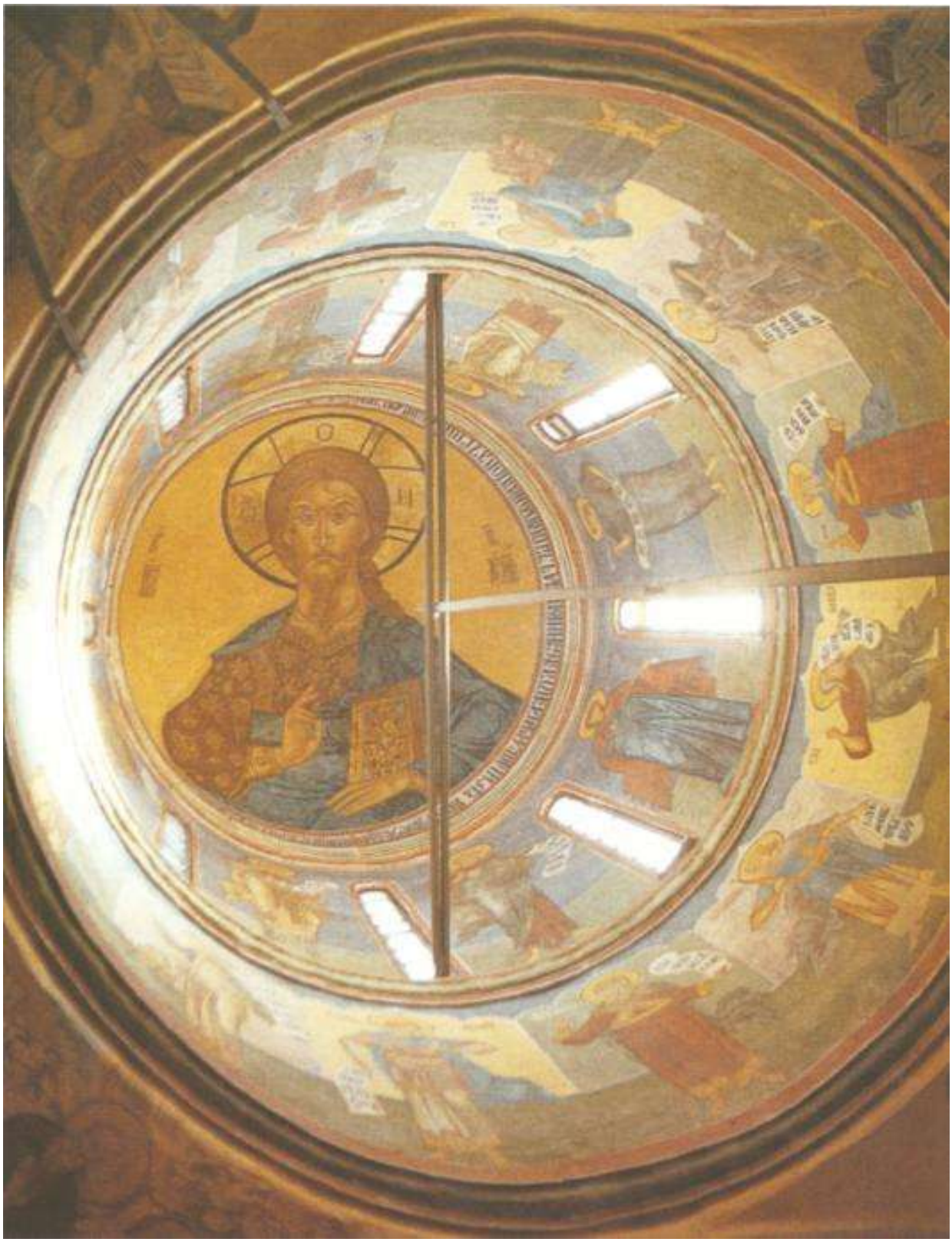


Рис. 18, 19. Роспись купола и барабана Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире, 1648 года; верхний ярус росписи барабана, изображение фигуры праотца Адама.



Копирование фрагмента полихромной орнаментальной стенописи.





Рис. 20, 21. Варианты копий.



Рис. 22, 23. Картоны с тональной проработкой.



Рис. 24. Выполнение кальки.




Рис. 25, 26. Оборотные стороны планшетов с крестовинами (паркетажем) разных типов.




Рис. 27. Планшет, покрытый водонепроницаемым составом с песком. Рис. 28. Первый слой известково-песчанного раствора.




Рис. 29.Выравнивание второго слоя штукатурки. Рис. 30.Инструменты для штукатурных работ: шпатели, тёрка и полутёрок (со скошенным краем).



Рис. 31. Выравнивание поверхности тёркой, смоченной в воде, круговыми движениями.



Рис. 32. «Графья» на поверхности штукатурного слоя.



Рис. 33-35. Выкраски и эскизы.



Рис. 36-39. Этапы выполнения копии орнамента в технике фрески (киноварь нанесена «по сухому» на темперном связующем).





Рис. 40-42. Варианты выполненных копий.



Рис. 43, 44. Пример орнаментов, где не закрашенная штукатурка может являться фоном для цветного рисунка (43) или сама образует орнамент на цветном, в данном случае тёмно-сером, фоне (44).

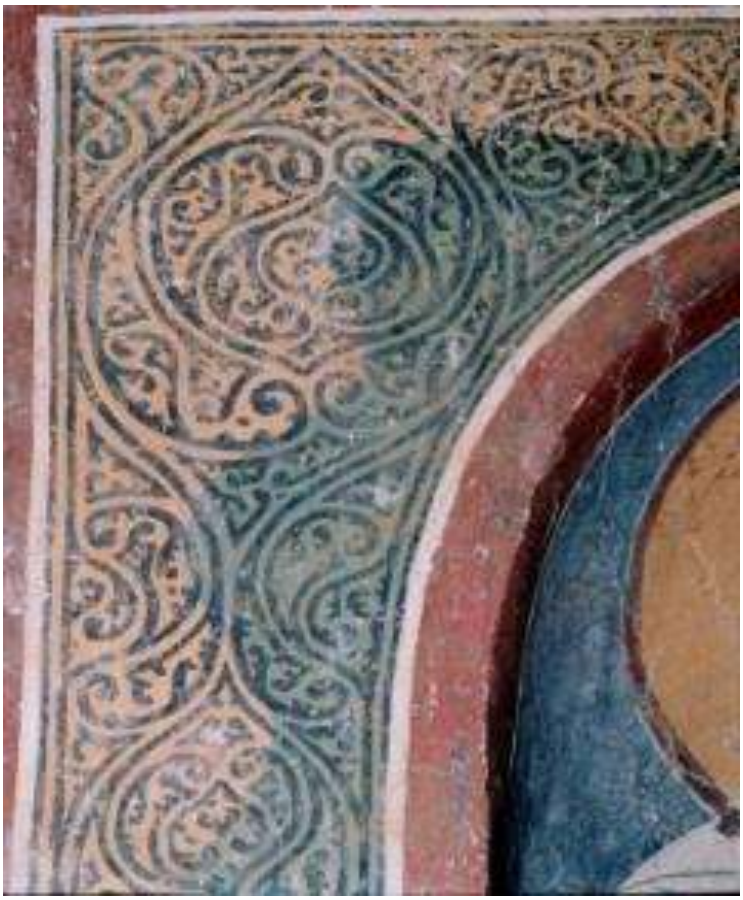




Рис. 45, 46. Орнамент с частично или полностью закрашенным фоном.





Рис. 47. Горизонтальная лента орнамента с охристой полосой, имитирующей тень на воображаемом карнизе.
Рис. 48. Полотенца. По не закрашенной штукатурке проложены охристые тени. На условно переданные объёмы складок нанесён плоскостной орнамент.



Рис. 49. Орнамент с двухцветным фоном. Сине-зелёный колер положен по подкладке тёплого оттенка.



Рис. 50. Простой полихромный плоскостной орнамент.





Рис. 51, 52. Орнаменты, изображающие переплетения объёмных ветвей на светлом фоне.



Рис. 53. Объёмный орнамент с тенями и светами.





Рис. 54, 55. Объёмный орнамент, написанный по слою рефти.





Рис. 56. Орнамент выполнен в два этапа. Основа написана рефтью , затем нанесены цветные лессировки и более плотные красочные слои.

Рис. 57. Эскиз орнамента. Живопись ведётся по слою тёмной рефти.





Рис. 58, 59. Орнамент написан по охристому фону полупрозрачными слоями серой рефти с последующими лессировками синим, зелёным и красным цветом.



Рис. 60. Пример средневековой «гризайли».



Рис. 61. Роспись XVI-XVII веков из монастыря Дионисиу (Афон, Греция). Ещё один пример живописи в технике «гризайль».





Рис. 62. Образец для копирования с изображением цветочной гирлянды.

Рис. 63. Церковь Вознесения в Дечанах.



Рис. 64. Рабочий картон.



Рис. 65. Пробные выкраски.







Рис. 66. Нанесение рефти на фон. Рис. 67. Нанесены основные тона и высветления орнамента. Рис. 68. Завершённая копия.



Рис. 69. Образец росписи.



Рис. 70. Пробные выкраски.





Рис. 71, 72. Начало работы: нанесение рефти разных тонов на сырую штукатурку.



Рис. 73. Завершённое задание.



Рис. 74. Образец – фрагмент росписи «под мрамор».



Рис. 75. Начальный этап работы.



Рис. 76. Копия раскрыта в цвете.



Рис. 77. После нанесения серого цвета.



Рис. 78. Проработка деталей изображения.



Рис. 79. Л. Кузнецов работает над центральным участком копии.



Рис. 80. Фрагмент законченной копии.



Рис. 81. Законченная копия.



Рис. 82. Один из фасадов церкви Вознесения в Дечанах.









Рис. 83. Фрагмент росписи северного откоса юго-восточного окна центральной апсиды Спасского собора Спасо-Андроникова монастыря.

Рис. 84, 85. Фрагменты росписи ц. Рождества Богородицы Пафнутьево-Боровского монастыря.

Рис. 86. Фрагмент росписи ц. Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря.



Рис. 87. Предварительные выкраски. Проверка колеров и последовательности их нанесения.





Рис. 88. Составление колеров и их проверка на эскизе.
Рис. 89. Перевод рисунка на грунт с помощью кальки.





Рис. 90. Начало живописи. Нанесение слоя тёмной рефти. Рис. 91. Законченная работа





Рис. 92, 93. Фрагменты законченной работы



Рис. 94. Церковь Вознесения в монастыре Дечаны (Сербия), 1327-1335 гг. Роспись свода одного из компартиментов: обрамление сюжетных композиций гирляндами фантастиче-ских растений выявляет конструкцию свода.[5]



Рис. 95. Церковь Благовещения в Грачанице, росписи 1318-1321 гг. Орнамент, ограничивающий фриз с изображениями мучеников имити-рует элемент рельефного архитектурного декора «бусы» (сверху); плоскостной растительный мотив (снизу) оформляет карниз и подчёркивает горизонтальный характер композиции.



Рис. 96. Церковь Христа Пантократора в Дечанах (Сербия), середина XIV в. Орнаментальное оформление архитектурных членений стены.



Рис. 97. Церковь Христа Пантократора в Дечанах. Плоскостной растительный орнамент, обрамляющий композицию с фигурой Богородицы с Младенцем Христом на руках. Роспись построена по принципу контраста цельной, тонально насыщенной композиции и светлого по тону, пёстрого, с мелкими деталями обрамления.



Рис. 98. Церковь Вознесения в Дечанах. Орнаментальный мотив пальметт, выделяющий архитектурное членение конхи и стены алтарной апсиды. Интересное сочетание плоскостных орнаментов на саккосе Христа, на Престоле, архитектуре и рипиде ангела с достаточно объёмными складками на одеждах апостолов в композиции «Евхаристия апостолов».

Выполнение свободной копии фрагмента полихромной росписи с изображением полуфигуры человека.



Рис. 99. Выполненное задание.



Рис. 100. Фрагмент картона.



Рис. 101. Картон.



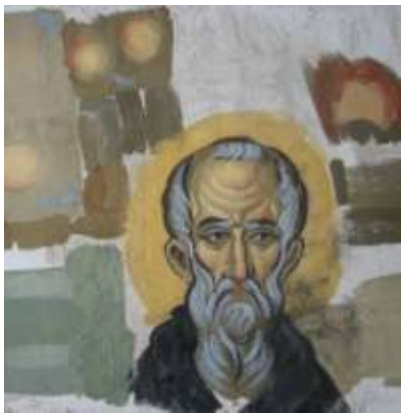


Рис. 102-104. Выкраски и эскизы.





Рис. 105. Охрой по графье выполнен рисунок. Рис. 106. «Роскрышь». Рис. 107. Готовая копия.



Рис. 108. Тайная Вечеря. Мануил Панселин (Греция), фрагмент стенописи собора монастыря Ватопеди на Афоне, конец XIII в.[2]





Рис. 109. Копия раскрыта в цвете.





Рис. 110-112. Копия в процессе проработки светов на одеждах, рисунка и охрений ликов.



Рис. 113. Законченное задание.

Копирование фрагмента полихромной росписи с изображением фигуры или многофигурной композиции.[1]



Рис. 114, 115. Копии, выполненные во фреско-темперной технике.



Рис. 116, 117. Нанесение штукатурки на планшет, стоящий в вертикальном положении.





Рис. 118. Работа двумя шпателями. Рис. 119. Пример кальки, выполненной с фрагмента росписи.





Рис. 120. «Графья» на поверхности штукатурки.

Рис. 121. «Роскрышь».



Рис. 122. Завершённая копия.

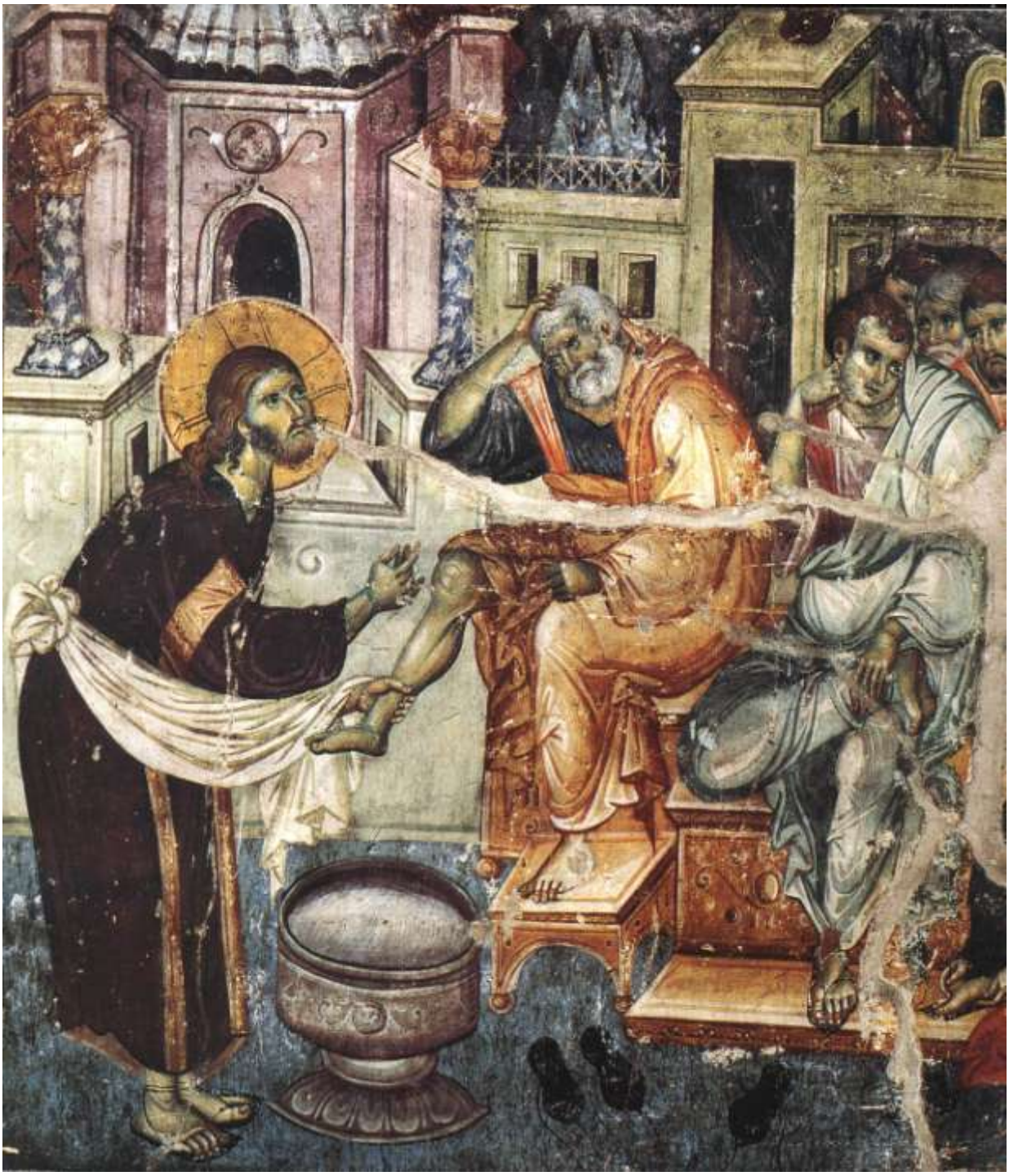


Рис. 123. Иисус омывает ноги своим ученикам. Мануил Панселин. Фрагмент росписи Успенского собора монастыря Протат на Афоне (Греция), 1290 г.[3]



Рис. 124. Пример копирования, выполняемого группой студенток третьего курса под руководством профессора Н.Л. Борисовой. Этап работы в технике фрески.



Рис. 125. «Снятие со креста» Фрагмент копии росписи XVI в. из собора монастыря Дионисиат (Афон, Греция).

Копирование фрагмента стенописи, выполненной в технике масла.



Рис. 126. «Мученики Мануил и Савел», фрагмент росписи Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря.



Рис. 127. «Мученик Лавр», копия фрагмента росписи храма Преподобного Сергия на Рогожке в Москве.



Рис. 128. Центральная часть копии фрагмента росписи «Св. мученик Лавр» из церкви Преподобного Сергия на Рогожке в Москве.

Изучение и анализ технико-технологических приёмов декоративной монументальной живописи XVIII – первой половины XX века





Рис. 129. Копия фрагмента храмовой росписи XIX в.
Рис. 130. Фрагмент копии росписей «Лоджий Рафаэля» в Эрмитаже XVIII в.



Рис. 131. Дранка прибита на деревянную стену поверх слоя верблюжьей шерсти; видны также остатки штукатурки. Дом Г.А. Палибина в Москве, дранка середины XIX в.



Рис. 132. Фрагмент живописи по бумаге, наклеенной на деревянную стену. Дом Г.А. Палибина в Москве, первая половина XIX в.



Рис. 133. Копия росписи плафона вестибюля Михайловского дворца в Санкт Петербурге, XIX в.



Рис. 134. Копия фрагмента росписи плафона XIX в.

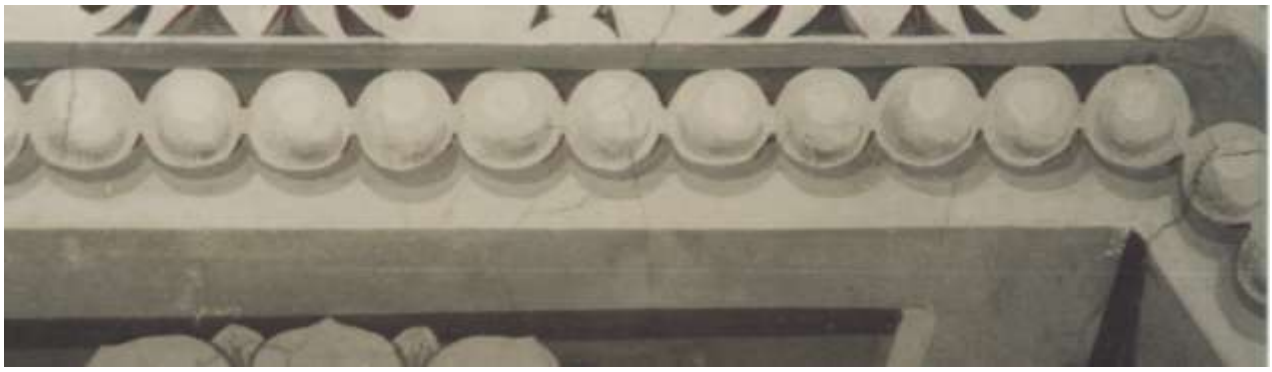




Рис. 135, 136. Фрагменты росписи в технике гризайль, построенные на основе трёх исходных градаций тона, падающей тени и подрезки.[1]



Рис. 137. Роспись, написанная тремя исходными градациями, с тёплыми падающими тенями, написанными в два приёма, и подрезками.



Рис. 138. Фрагмент росписи с холодной падающей тенью, красноватой подрезкой и утемнениями на светотеневом переломе, выполненными полусухой кистью «в протирку».



Рис. 139. Фрагмент росписи на цветном фоне в одном из залов Михайловского дворца в Петербурге.



Рис. 140, 141. Пример росписей с использованием фонового колера в тенях на горельефных изображениях фигур и предметов.[3]



Рис. 142. Фрагмент росписи одного из залов Юсуповского дворца в С. Петербурге.



Рис. 143. Роспись ц. Спаса Преображения в с. Никола Высока Тверской обл. Основной тон гризайли тёплый, света холодные.



Рис. 144. Учебная работа, выполненная в технике гризайль с тёплыми светами по холодному основному тону.



Рис. 145. Цветы, написанные по светлому фону



Рис. 146. Фрагмент росписи Зала славословий Библиотеки Ватикана, Рим. Возможно применён «гуашевый способ» написания цветов и фруктов дополненный лессировками.



Рис. 147. Елагин дворец в Петербурге. Роспись плафона одного из залов. Гирлянда, написанная по цветной подложке.



Рис. 148. Музей Архитектуры им. А.В. Щусева. Роспись плафона одного из залов. Цветы, написанные по серой подложке.





Рис. 149, 150. Фрагменты росписи одного из залов Палаццо Веккио во Флоренции[5].



Рис. 151. Растительный орнамент, выполненный в технике гризайль и затем покрытый цветными лессировками.



Рис. 152. Роспись, сочетающая в себе приёмы гризайли, покрытой цветными лессировками и другие приёмы декоративной живописи.



Рис. 153. Зимний дворец в Петербурге. Роспись в технике гризайль с использованием золота в качестве фона.



Рис. 154. Михайловский дворец в Петербурге. Роспись в технике гризайль с использованием золота в качестве фона[7].



Рис. 155. Дворец в Петергофе. Использование золота в качестве материала, из которого изготовлены изображаемые декоративные элементы.



Рис. 156. Елагин дворец в Петербурге. Роспись плафона одного из залов с использованием золота, положенного в местах бликов.



Рис. 157. Фрагмент росписи одного из залов Юсуповского дворца в Петербурге.



Рис. 158. Елагин дворец в Петербурге. Роспись Фарфорового кабинета по искусственному мрамору, разрушенная во время блокады Ленинграда и восстановленная после войны ленинградским реставратором Л.А. Любимовым (проект и руководство работами) и художниками И.И. Пиккеевым, Э.В. Ермолиным, О.М. Денисовой, А.А. Бобылёвым и др.

Упражнение в построении линейного плоскостного орнамента.



Рис. 159-162. Выполненные упражнения в построении линейного плоскостного орнамента древнегреческой вазописи.



Рис. 163, 164. Пример древнегреческого орнамента на тёмном и на светлом фоне.

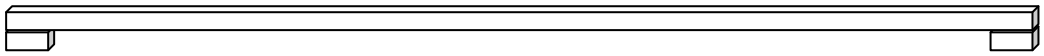


Рис. 165. Муштабель для работы над заданиями по курсу (удобен и в работе на стене).

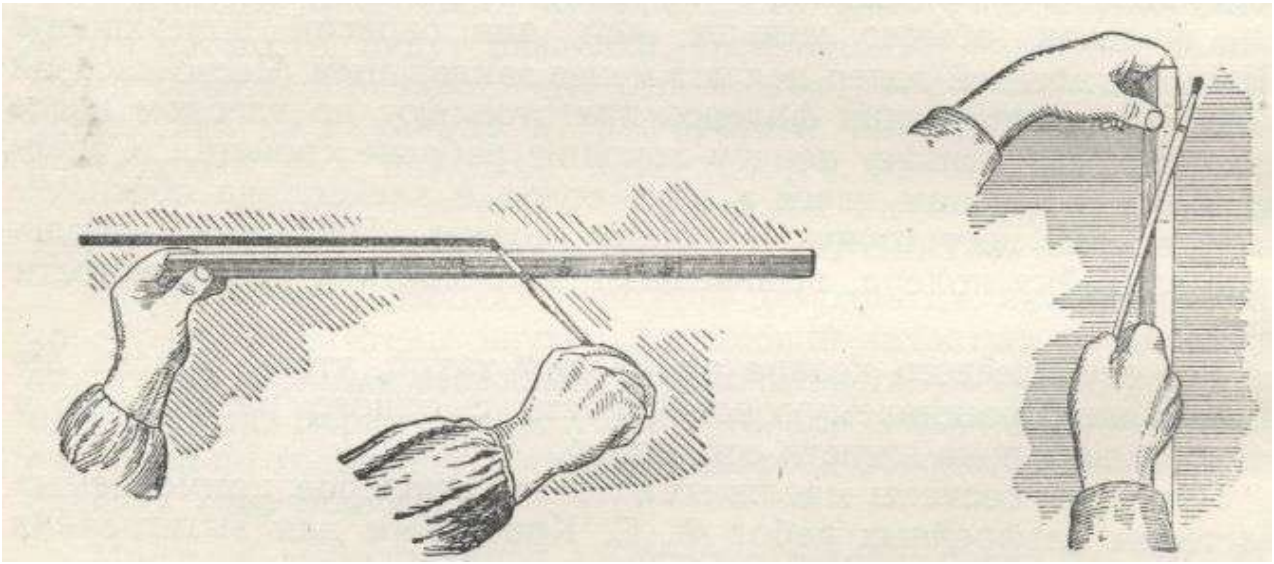


Рис. 166. Техника проведения линий кистью с помощью линейки.

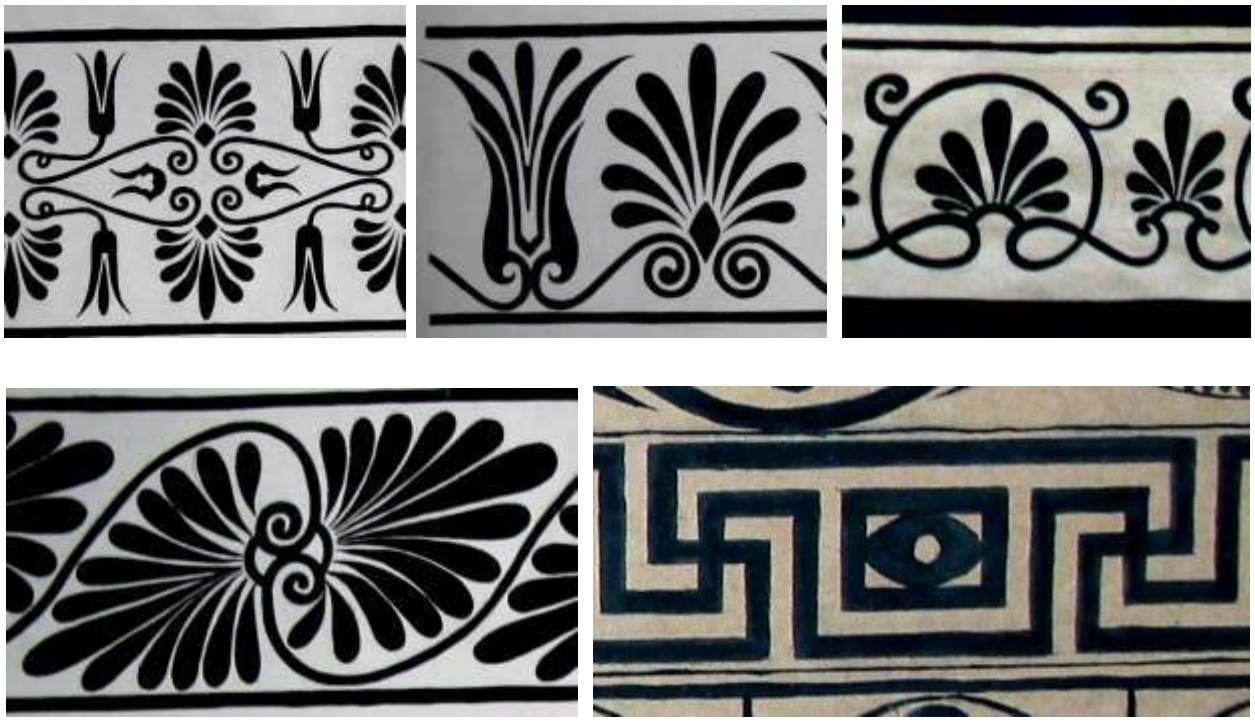


Рис. 167-171. Примеры раппортов.





Рис. 172. Роспись интерьера одного из залов Гос. Эрмитажа с разделкой стены филёнками.
Рис. 173. Роспись кессонированного потолка одного из залов Эрмитажа с использованием филёнок и мотивов античного орнамента.





Рис. 174, 175. Примеры росписей в залах Гос. Эрмитажа с использованием античных орнаментальных мотивов.

Выполнение копии фрагмента краснофигурного или чёрнофигурного древнегреческого плоскостного, декоративного мотива или фрагмента египетской стенной плоскостной росписи в цвете.









Рис. 176-179. Варианты выполненного задания.

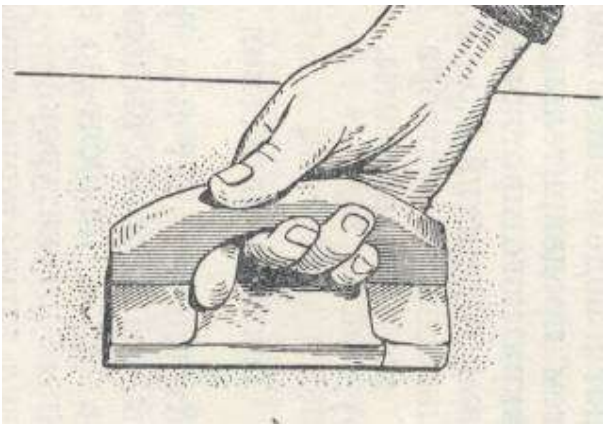


Рис. 180. Штукатурная тёрка



Рис. 181. Штукатурная тёрка и шпатели.





Рис. 182. Двухкомпонентный эпоксидный клей для создания необходимой фактуры. Рис. 183. Поверхность планшета перед нанесением гипса.



Рис. 184. Две тёрки с зажимами для наждачной бумаги (шкурки) сверху и плоской нижней частью.





Рис. 185-187. Рабочий картон. Снятие кальки. Завершённое упражнение.

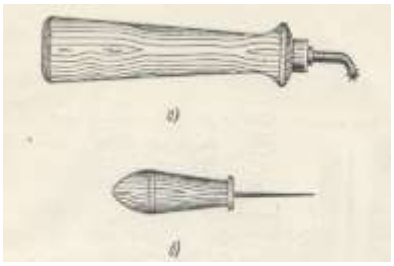




Рис. 188. Инструменты для прокалывания рисунка: а – зубчатое колёсико; б – шило.
Рис. 189. Прокалывание кальки по контуру для перевода рисунка.
Рис. 190. Припорашивание рисунка при помощи тампона при его переводе на планшет.[5]

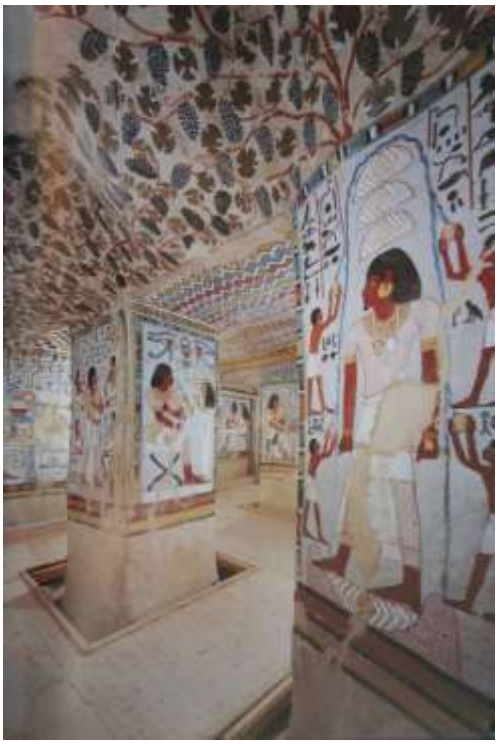



Рис. 191. Фрагмент росписи кратера с волютами. Актёры с масками.[6]
Рис. 192. Пример древнеегипетской росписи. Общий вид.[7]







Рис. 193-195. Фрагменты студенческих работ. Под синими колерами сделана тёмно-серая подложка, под зелёными – светлая охра. На рис. 195 волосы написаны в два приёма: сначала жидкой чёрной краской, потом – чёрной более густой консистенции.



Рис. 196. Фрагмент древнеегипетской росписи. На лице по основному телесному цвету видна проработка более тёмным колером[7].





Рис. 197 . Нанесен рисунок и цветная подложка. Рис. 198. Раскрытие работы в цвете.





Рис. 199 . Готовая копия.
Рис. 200. Пример использования мотивов античной живописи в стенописи XIX в.

Упражнение в построении объёмного орнамента (гипсовый рельеф) с натуры.





Рис. 201, 202. Варианты заданий.



Рис. 203. Фрагмент.



Рис. 204. Пример храмовой росписи, выполненной в технике гризайль.[1]



Рис. 205. Роспись лестницы дворца «Коттедж» в Петергофе (вторая треть XIX в.)[2]



Рис. 206. Образец – гипсовый рельеф.



Рис. 207. Рисунок с тональным обозначением теней.

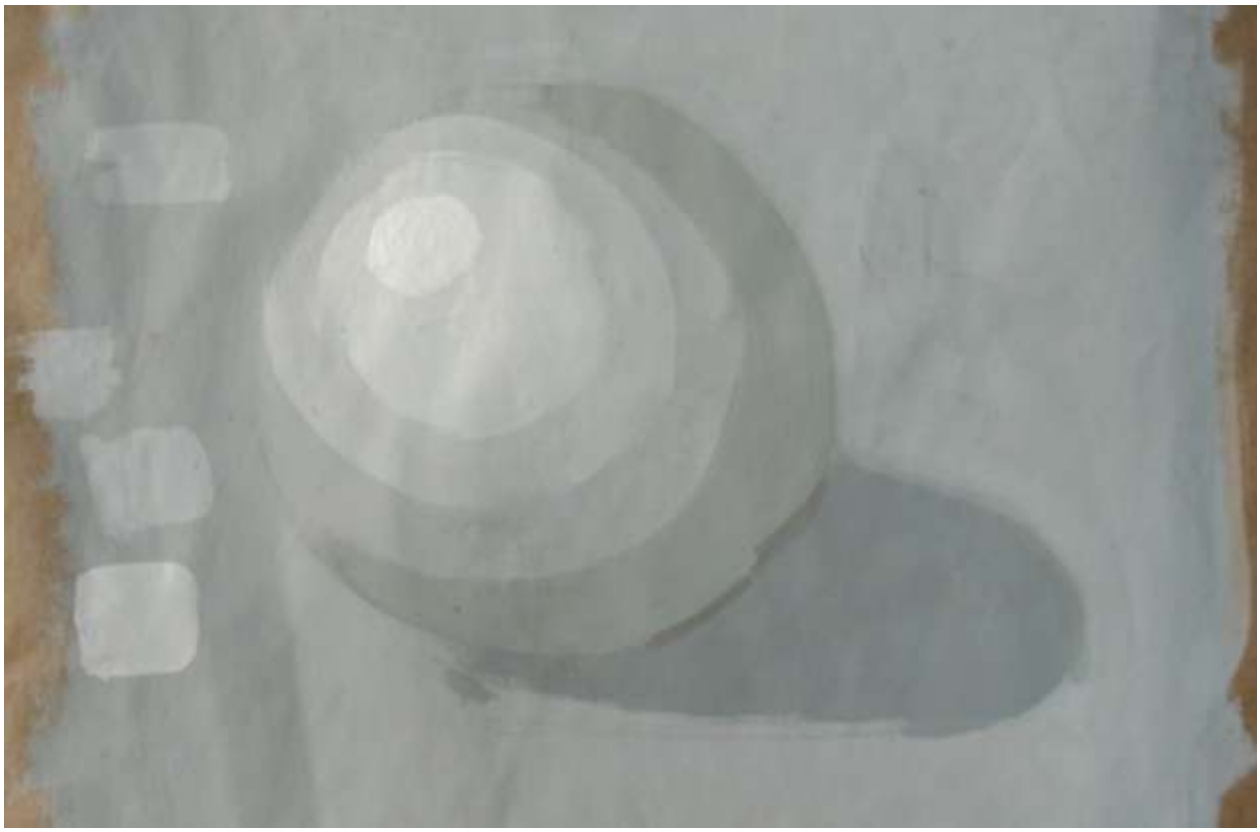


Рис. 208. Проба колеров – выкраска в виде объёмного шара.



Рис. 209. Рабочая калька.



Рис. 210. Завершённое упражнение.

Упражнение в построении объёмного архитектурного фрагмента. Образец - условный декорированный профиль.



Рис. 211. Фрагмент лепного декора XIX в.





Рис. 212, 213. Фрагменты декора середины XX в.[1]

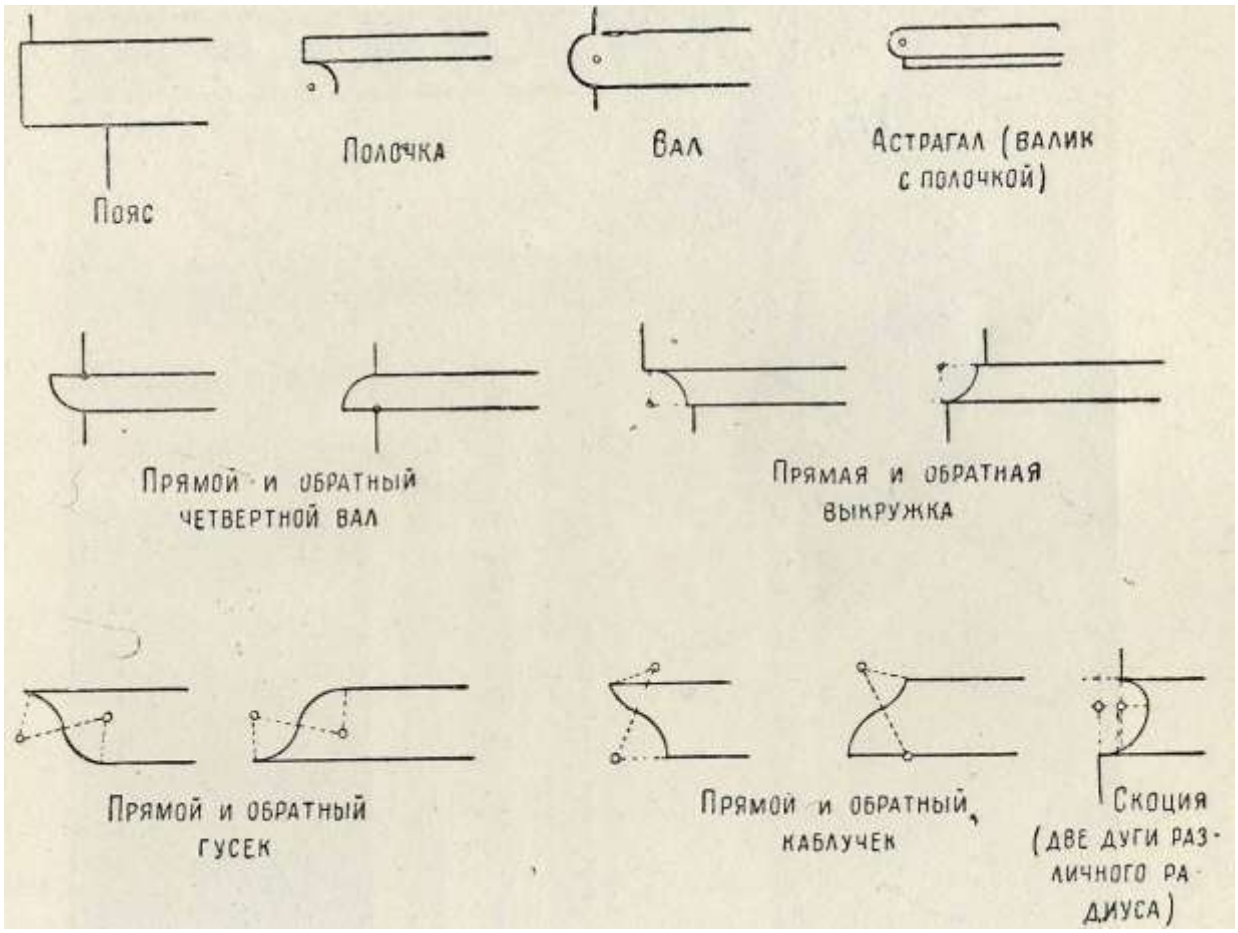


Рис. 214. Таблица обломов[3].

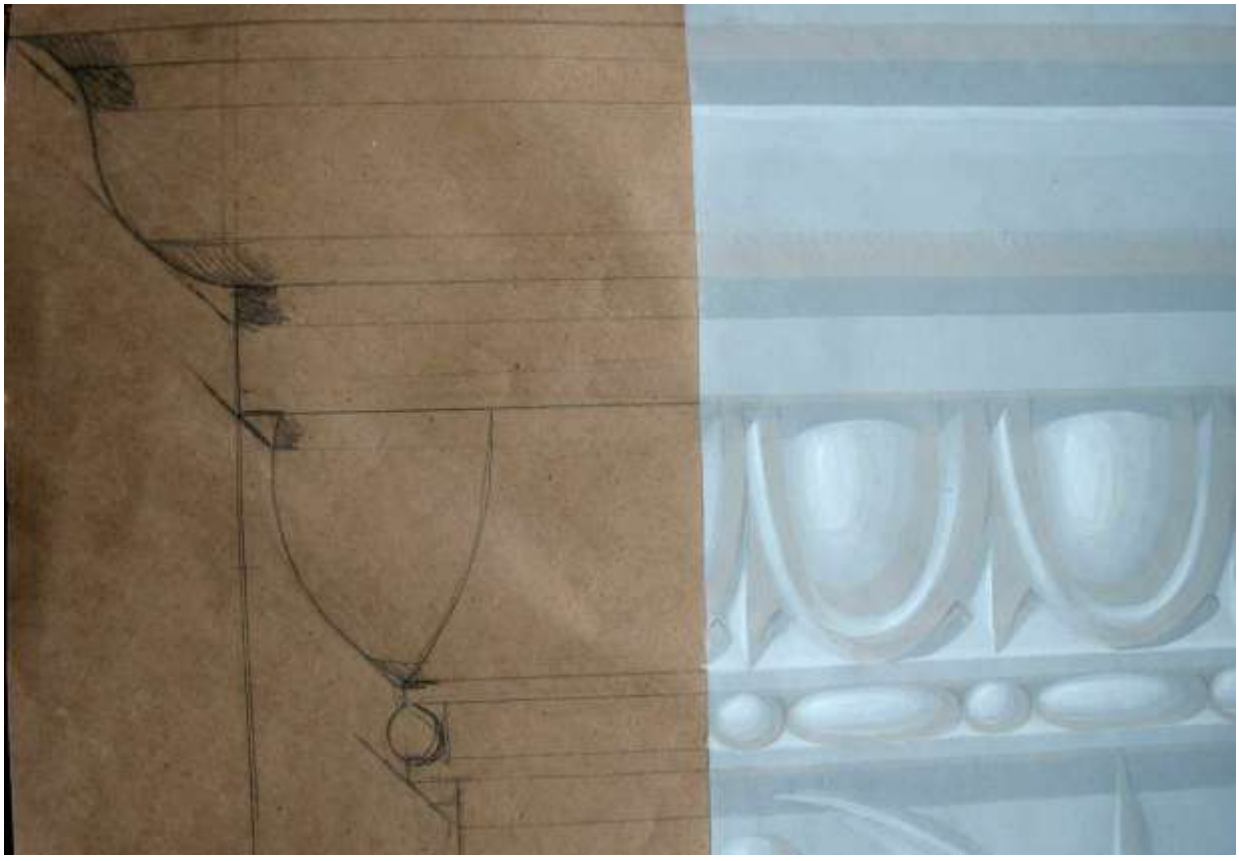


Рис. 215. Построение собственных и падающих теней с помощью касательных линий.



Рис. 216. После проработки общей формы перенесён рисунок.
Рис. 217. В процессе росписи собственных и падающих теней.



Рис. 218. Фрагмент завершённого задания.





Рис. 219, 220. Варианты завершенного задания.

Упражнение в построении объёмного орнамента. Образец – металлический рельеф.



Рис. 221. Образец.



Рис. 222. Рабочий картон.



Рис. 223. Завершённое задание.



Рис. 224. Вариант задания



Рис. 225. Картон с тональной проработкой.



Рис. 226. Выполненное задание.



Рис. 227. Вариант выполненного задания.



Рис. 228. Упражнение с изображением металлического рельефа на цветном фоне.

Упражнение в построении фрагмента сложного объёмного орнамента. Образец – низкий рельеф, лепнина, бронза, золочение или др. по выбору.



Рис. 229. Образец – фрагмент лепного декора.



Рис. 230. Завершённое упражнение.





Рис. 231. Фрагмент картона с тональной проработкой.
Рис. 232. Образец – фрагмент декора одного из залов Гос. Эрмитажа.



Рис. 233. Фрагмент (центральная часть) завершённого упражнения.





Рис. 234, 235. Фрагменты образца и готовой студенческой работы.





Рис. 236, 237. Варианты завершенных заданий.

Упражнение в построении фигуры человека. Образец – высокий рельеф, мрамор, бронза, золочение и др. по выбору.





Рис. 238, 239. Варианты упражнений.





Рис. 240, 241. Фрагменты завершённых упражнений.



Рис. 242. Рабочий картон.



Рис. 243. Образец – позолоченный горельеф.



Рис. 244. Завершённое упражнение.

Освоение приёмов декоративной полихромной живописи.



Рис. 245. Образец – фрагмент росписи одного из залов Ватикана.





Рис. 246, 247. Работа на этапе составления колеров.



Рис. 248. Работа раскрыта в цвете.



Рис. 249. В процессе написания изображений в центральном сегменте



Рис. 250. Написано изображение в центральном сегменте.



Рис. 251. Завершённая копия.



Рис. 252. Образец для написания венков – фрагмент росписи павильона «Второй Робер».



Рис. 253. Образец для написания букета.



Рис. 254. Работа раскрыта в цвете, перенесён рисунок.



Рис. 255. В процессе написания букета в медальоне.



Рис. 256. Завершённая копия.



Рис. 257. Фрагмент росписи «Корзина с цветами». 388-й зал Эрмитажа, $^{2}/_{4}$ XIX века.





Рис. 258. Нанесение фона. Рис. 259. Перенесение рисунка на крафт (подготовка картона).





Рис. 260. Подготовка кальки. Рис. 261. Перенос линейного рисунка на подготовленную основу.



Рис. 262. Нанесение базового колера.



Рис. 263. Монохромный подмалёвок



Рис. 264. Фрагмент монохромного подмалёвка.



Рис. 265. Фрагмент копии. Прописывание листьев.



Рис. 266. Лессировки цветов и проработка корзины.



Рис. 267. Готовая работа.





Рис. 268. Фрагмент росписи потолка столовой Елагиноостровского дворца в Санкт Петербурге, Д. Скотти, 20-е годы XIX в.

Рис. 269.Начальный этап. Проложен тон падающей тени и средний тон на изображении фигуры сфинкса. Рис. 270. Этап проработки формы на изображении фигуры сфинкса.





Рис. 271. Завершённое задание.




Рис. 272, 273. Фрагмент росписи Фарфорового кабинета Елагиноостровского дворца.




Рис. 274. Начальный этап копирования. Подготовка под золочение. Рис. 275. Начало основного этапа: прописывание листьев, на имитацию позолоты нанесены тени.



Рис. 276. Прописывание розовых бутонов на цветочных гирляндах.



Рис. 277. Законченное задание.



Рис. 278. По тёмному фону проложена жёлто-коричневая подложка.



Рис. 279. Студентка Хощевая Г.И. прорабатывает формы гирлянды гризайлью в три тона.



Рис. 280. Гирлянда прописывается красными, синими, жёлтыми и зелёными цветами.



Рис. 281. Завершённая работа.



Рис. 282. Фрагмент росписи Рыцарского зала в Эрмитаже.





Рис. 283, 284. Пробные выкраски: красный по тёмно-серому, цветные лессировки по гризайлевой подготовке на красном фоне.



Рис. 285. В процессе нанесения основного серого тона.



Рис. 286. Этап проработки формы приёмами техники «гризайль».



Рис. 287. Фрагмент копии. Этап нанесения цветных лессировок.



Рис. 288. Законченная работа.



Рис. 289. Фрагмент росписи Галереи канделябров.



Рис. 290. Копия: форма проработана приёмами техники «гризайль», нанесены первые лессировки на фоне.



Рис. 291. Завершающая стадия работы: формы прописаны цветными лессировками.

Выполнение копии фрагмента стенописи эпохи итальянского Возрождения в технике фрески.





Рис. 292, 293. Варианты завершённых заданий (одно из них подверглось реставрации, перенесено на новое основание).





Рис. 294, 295. Картоны с разной степенью тональной проработки.





Рис. 296. Мраморная плита, керамические куранты.
Рис. 297. Плита из толстого стекла, стеклянные куранты и мастихин.

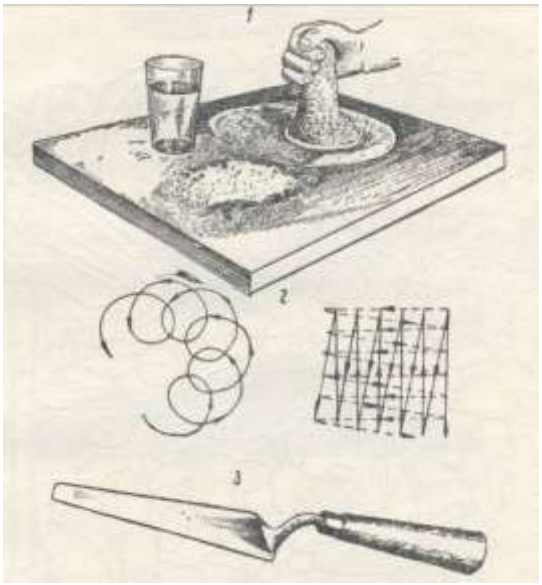




Рис. 298. Перетирание пигментов. Рис. 299, 300. Специальная плита перед нанесением на неё штукатурки и после оштукатуривания.





Рис. 301. Передавливание рисунка на свежую штукатурку.






Рис. 302-305. Предварительные этюды.



Рис. 306. Фрагмент росписи Оратория Сан Джорджо (Падуя, 1384 г.). Мастер Альтикьеро. «Синопия» на месте утраченной живописи.

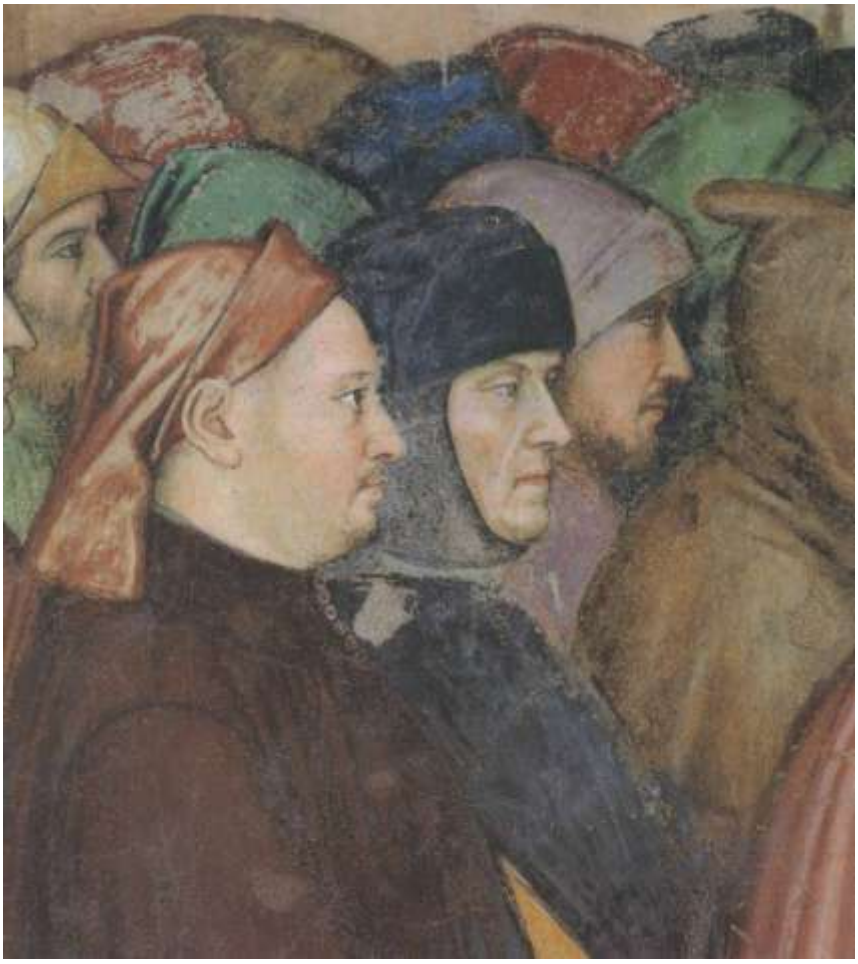


Рис. 307. Фрагмент росписи Оратория Сан Джорджо (Падуя, 1384 г.). Мастер Альтикьеро. Группа мужчин из композиции «Похороны св. Лючии». Живопись с использованием приёмов, описанных Ченнино Ченнини.



Рис. 308. Фрагмент росписи Оратория Сан Джорджо (Падуя, 1384 г.). Мастер Альтикьеро. Группа женщин из композиции «Св. Георгий крестит царя Кирены Севия». Живопись с использованием приёмов, описанных Ченнино Ченнини.

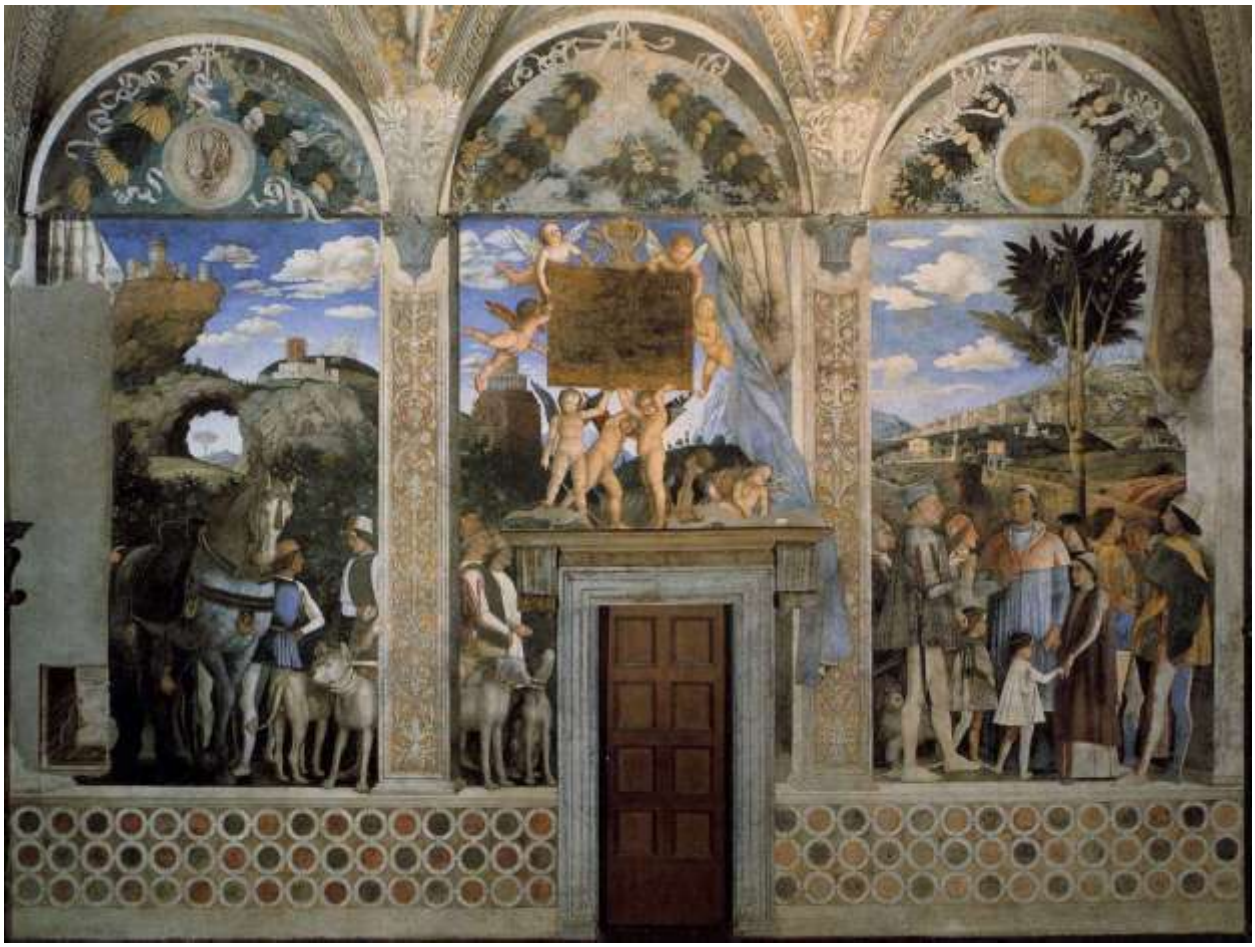


Рис. 309. Роспись одной из стен Камеры дельи Спози. Мастер Андреа Мантенья.





Рис. 310, 311. Фрагменты росписи Камеры дельи Спози. Андреа Мантенья. Видны гризайлевые приёмы моделировки формы с последующими полихромными лессировками и прописями.



Рис. 312. Свободная копия фрагмента росписи Камеры дельи Спози.
Исполнитель Д.Д. Человечкова, 1 курс, 2021 г.



Рис. 313. Композиция «Пророки и сивиллы перед Саваофом», роспись зала Колледжо дель Камбио в Перуджи.



Рис. 314. Изображение головы сивиллы Тибуртинской из композиции «Пророки и сивиллы перед Саваофом». Фрагмент росписи зала Колледжо дель Камбио в Перуджи (ок. 1496-1507г.), выполненной художником Пьетро Перуджино.



Рис. 315. Пьетро Перуджино. Автопортрет.



Рис. 316. Микеланджело. «Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем и четырьмя ангелами (конец 1490-х гг.).



Рис. 317. Микеланджело. «Положение во гроб».





Рис. 318, 319. Завершённые копии с фрагментов росписей Рафаэля и Микеланджело.

Реализация методологии во время проведения учебных ознакомительных практик.
Роспись помещения тамбура кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи».



Рис. 320. Интерьер тамбура. В процессе удаления остатков росписи и участков отставшей от бетонного основания меловой шпатлёвки.





321, 322. Интерьер тамбура. Пробное укрепление меловой шпатлёвки и участка цементной стены.







Рис. 323-325. Интерьер тамбура. Поверхность стен. В процессе заделки трещин и восполнения утрат шпатлёвки.



Рис. 326. Потолок и верхние части стен. В процессе выравнивания шпатлёвки. Студентами применяются специальные защитные маски и очки.





Рис. 327, 328. Интерьер тамбура. В процессе нанесения водно-дисперсионной краски в качестве грунта под будущую роспись.



Рис. 329. Интерьер тамбура. Потолок и стены подготовлены под роспись.



Рис. 330. Образец для работы - роспись павильона «Северный Робер».





Рис. 331, 332. Составление колеров.







Рис. 333-335. Разметка росписи.



Рис. 336. Нанесение основных тонов на плафон.



Рис. 337. Изготовление рабочих картонов.



Рис. 338. Перенос рисунка на стену.

Рис. 339-349. Этапы росписи. ⟶







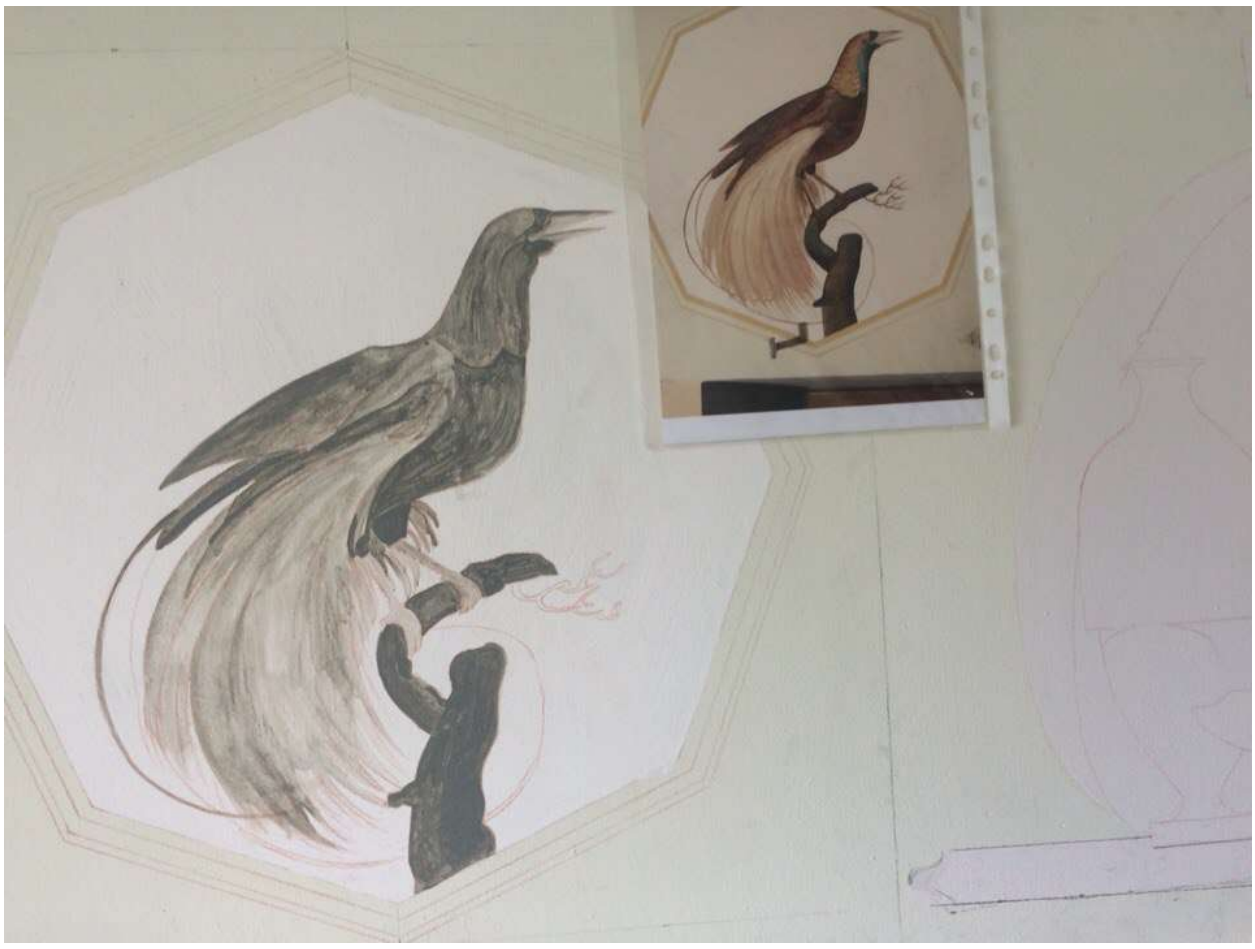


















Рис. 350. Завершающая часть работы. Покраска нижней части стен в «персиковый» цвет.

Рис. 351-356. Работы по росписи тамбура кафедры Реставрации монументально-декоративной живописи завершены. ⟶






10







Роспись вестибюля кафедры Художественного проектирования интерьеров.

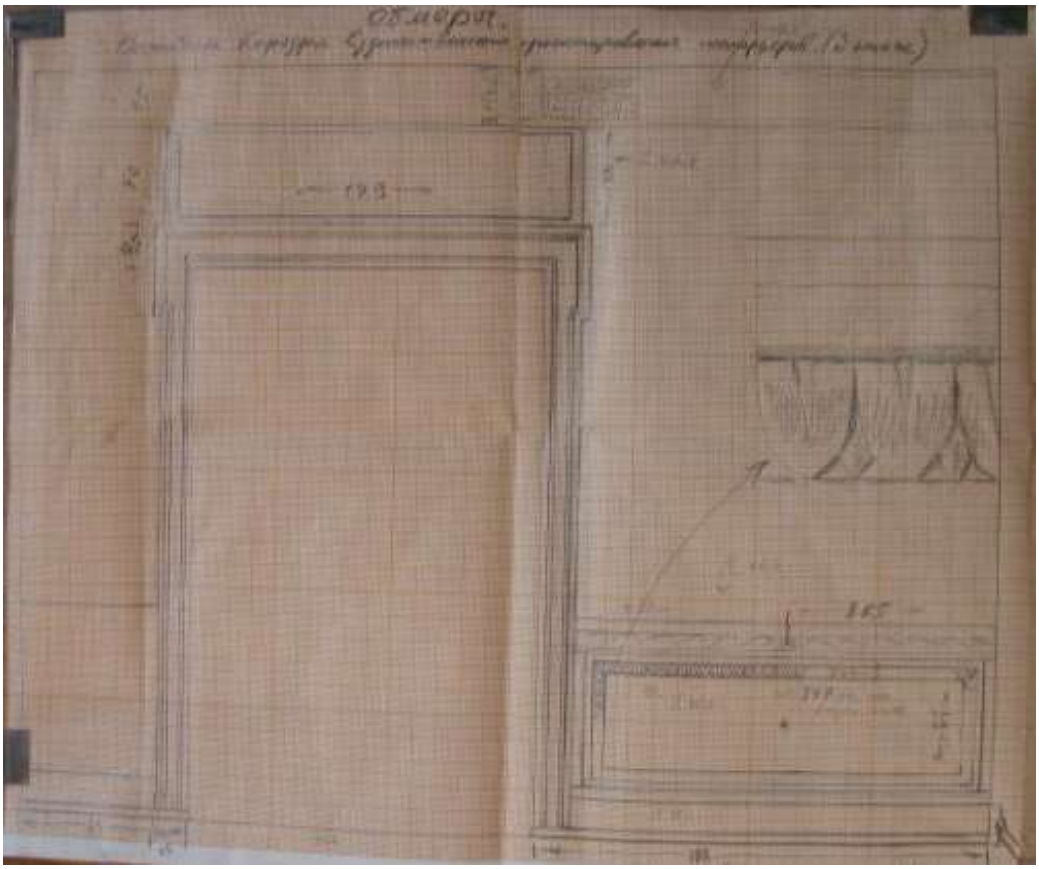


Рис. 357. Один из чертежей с привязкой элементов декоративной композиции к реальным размерам помещения.



Рис. 358. Цветной эскиз.







Рис. 359-361. Образцы декора для выполнения гризайлей.



Рис. 362. Прототип. Декор интерьеров СПГХПА им. А.Л. Штиглица.





Рис. 363, 364. Подготовка стен под роспись.





Рис. 365, 366. Подготовительные рисунки и кальки.





Рис. 367, 368. Составление колеров и окраска стен основными тонами.







Рис. 369-373. Перенесение рисунка на рабочие участки и роспись стен в технике «гризайль».







Рис. 374, 375. Роспись цокольной части стен.
Рис. 376. Студентка Полина Сальникова у своей живописи «под мрамор».















Рис. 377-383. Завершённая роспись. Общий вид и фрагменты.

Роспись стен, примыкающих к вестибюлю кафедры Художественного проектирования интерьеров.



Рис. 384. Одна из стен, примыкающих к вестибюлю кафедры ХПИ (восточная).





Рис. 385, 386. Образцы росписи из музея-усадьбы «Архангельское».



Рис. 387. Эскиз росписи.



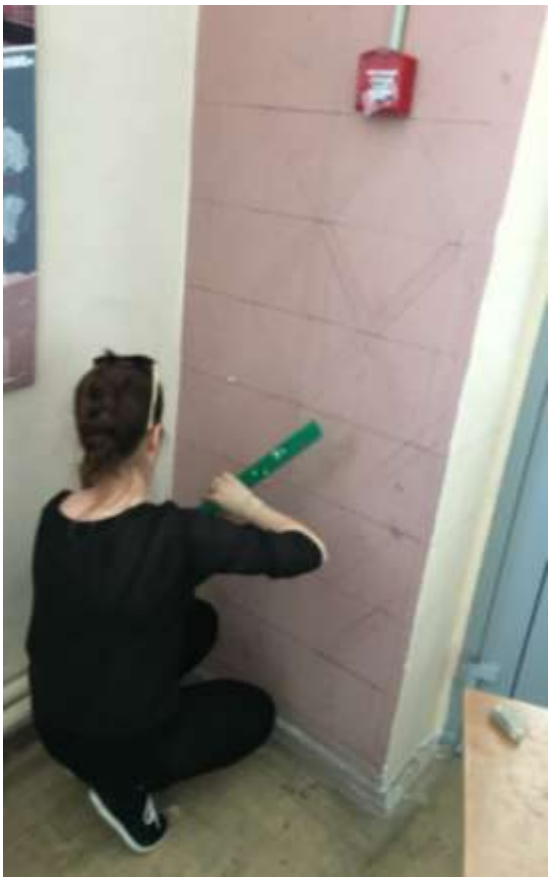


Рис. 388, 389. Разметка рисунка на восточной стене.




Рис. 390, 391. Перевод рисунка на кальки.




Рис. 392, 393. Живописные работы по росписи восточной стены.

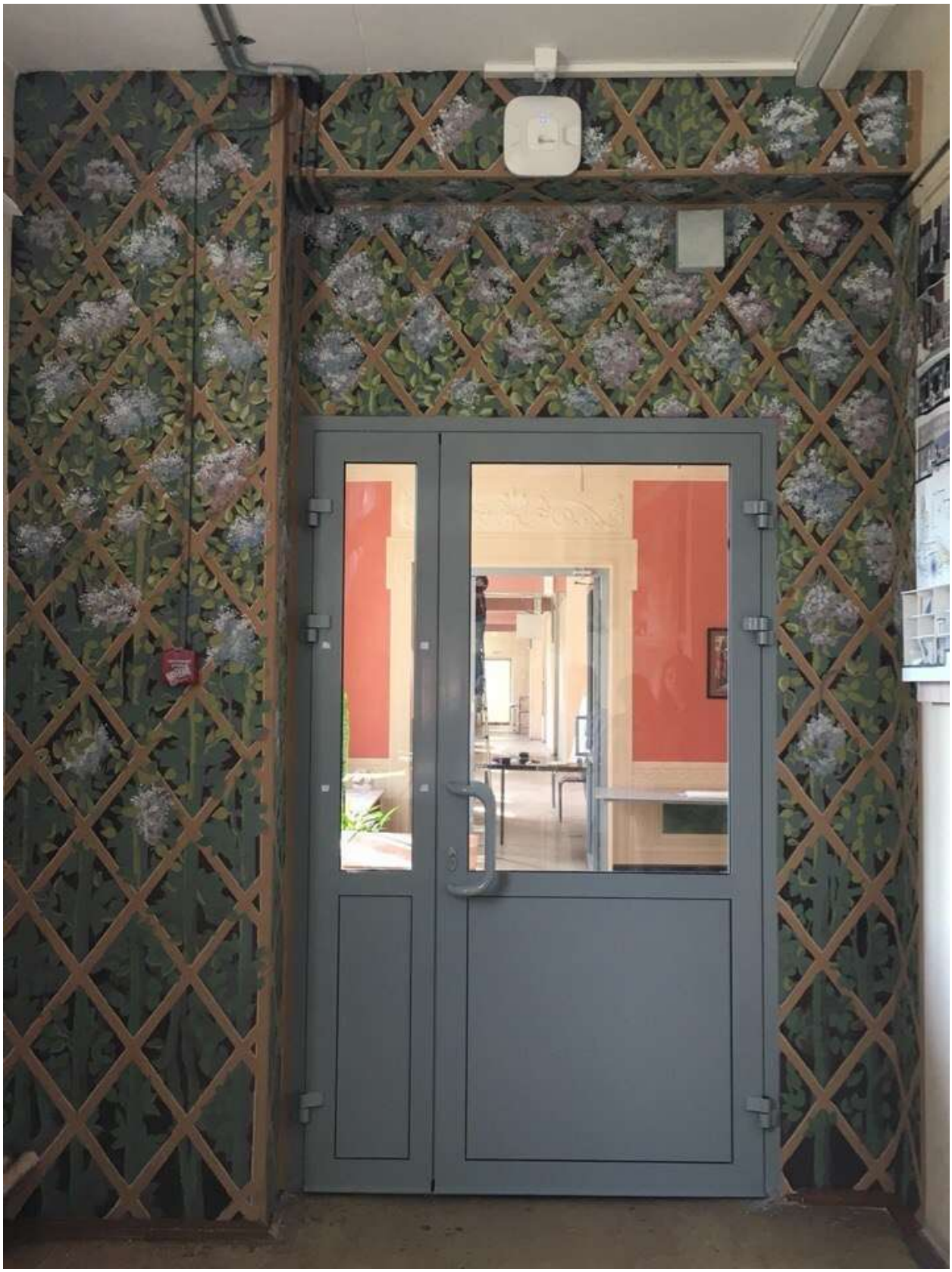


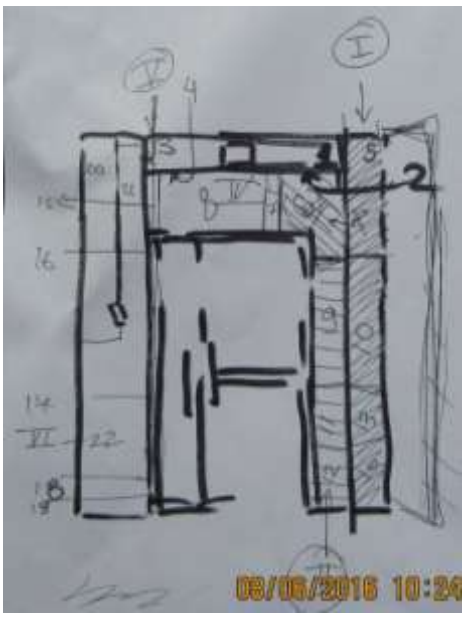
Рис. 394. Роспись восточной стены. Завершённая работа.

Рис. 395, 396. Перевод рисунка на кальки для росписи западной стены.

Рис. 397, 398 . Схема размещения калек на стене, проба колеров. →


07/06/2016 16:25


07/06/2016 16:26


I
II
III
IV
08/06/2016 10:26


16/06/2016



Рис. 399. Завершённая роспись западной стены.

Роспись концертного зала Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Мерзляковский пер. д. 11.



Рис. 400. Здание Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.





Рис. 401, 402. Детали лепного декора на фасаде здания Музыкального училища.







Рис. 403-405. Фрагменты росписи одного из залов музея-усадьбы «Архангельское».





Рис. 406, 407. Работа над картонами. Рис. 408-410. Рабочие картоны.









Рис. 411. Составление колеров

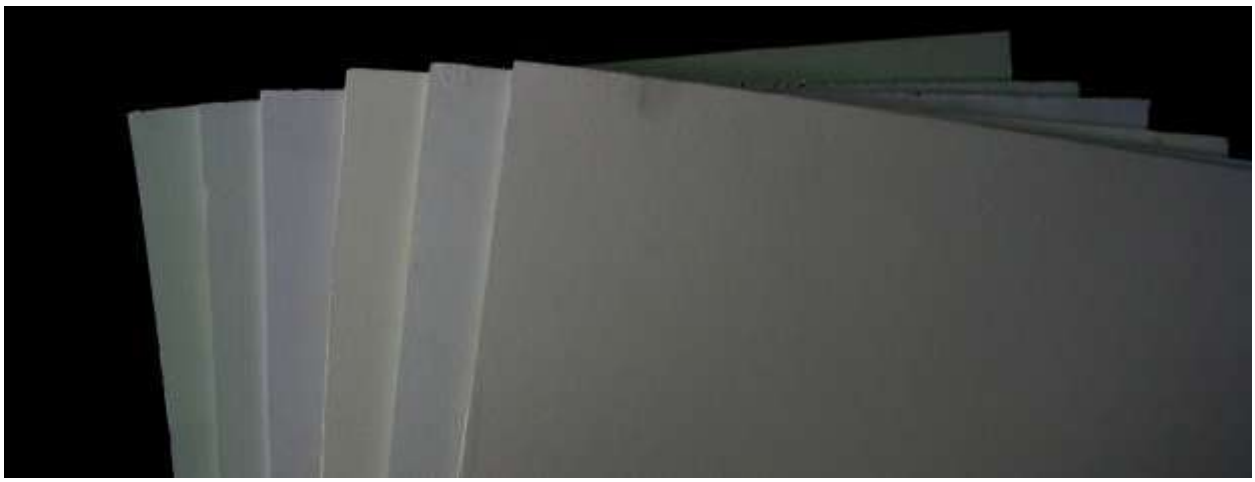


Рис. 412. Шесть вариантов основного тона.





Рис. 413, 414. Основной этап работы.







Рис. 415-417. Завершённые композиции.





Рис. 418-421. Во время и после монтажа росписи на стены концертного зала.



