



О. В. Шаляпин, Х. Э. Султанов

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ПРАКТИКИ КОПИРОВАНИЯ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ



Новосибирск 2024

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

О. В. Шаляпин, Х. Э. Султанов

**СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ПРАКТИКИ
КОПИРОВАНИЯ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ**

В 2 частях

Часть 1

Утверждено Редакционно-издательским советом
ФГБОУ ВО «НГПУ» в качестве учебного пособия

Новосибирск 2024

УДК 75.04/.05(07)+372.016:7.0(07)
ББК 85.146.5я7+74.268.5я7
Ш189

Рекомендовано
Учебно-методическим советом
ФГБОУ ВО «НГПУ»

Рецензенты:

д-р пед. наук, проф., декан факультета визуальных искусств
и цифровых технологий,
ФГБОУ ВО «Алтайский государственный институт культуры»
Л. В. Шокорова;

д-р пед. наук, проф., зав. кафедрой декоративно-прикладного искусства,
Институт искусств, ФГБОУ ВО «НГПУ»
М. В. Соколов

Шаляпин, О. В.

Ш189 Становление и развитие практики копирования станковой живописи в художественном образовании : учебное пособие : в 2 частях. О. В. Шаляпин, Х. Э. Султанов ; Министерство просвещения Российской Федерации, Новосибирский государственный педагогический университет. – Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2024. – Ч. 1. – 59 с. – Текст непосредственный.

ISBN 978-5-00226-097-3

В учебном пособии авторы рассматривают историю, теорию и практику копирования как учебный предмет в процессе становления и развития европейского академического художественного образования, а также современные проблемы копирования произведений станковой живописи в системе художественно-педагогического образования.

Издание может иметь практическое применение на художественных факультетах педагогических вузов, в творческих лицеях, педагогических техникумах и детских художественных школах.

УДК 75.04/.05(07)+372.016:7.0(07)
ББК 85.146.5я7+74.268.5я7

ISBN 978-5-00226-097-3

© Шаляпин О. В., Султанов Х. Э., 2024
© Оформление. ФГБОУ ВО «НГПУ», 2024

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
1. Истории копирования как метод обучения художников с древнейших времен	6
2. Практика копирования в истории европейского академического художественного образования	16
3. Копирование как учебный предмет в процессе становления и развития русской художественной школы	26
4. Проблема копирования произведений станковой живописи в системе художественно-педагогического образования	35
5. Основные задачи учебного копирования на художественных факультетах педагогических вузов.....	42
Заключение.....	47
Список литературы.....	48
Словарь специальных терминов	50
Приложение	54

ВВЕДЕНИЕ

Кто умеет копировать, тот умеет и творить.

Минусинский

На современном этапе развития нашего общества, где происходят быстрые социальные и экономические изменения, поиск путей и средств повышения качества высшего образования остается одной из стратегических целей и приоритетных направлений современной педагогики.

Реформы, проводимые в сфере высшего образования России и Узбекистана, требуют подготовки квалифицированной, творческой и системно мыслящей молодежи, способной переосмыслить традиционные методы обучения в свете общих установок модернизации образования.

Коренное улучшение содержания высшего художественно-педагогического образования зависит от многих причин, в том числе от поиска, разработки и внедрения в образовательный процесс современного научно-методического обеспечения, позволяющего на основе академических традиций эффективно решить проблемы обучения специальным художественным дисциплинам. Копирование художественных произведений старых мастеров как метод обучения вполне может быть тем научно-методическим обеспечением, в котором так нуждается современное художественно-педагогическое образование.

Для более глубокого понимания феномена копирования студенты художественных факультетов педагогических вузов должны, прежде всего, понимать суть и значение понятийного аппарата, связанного с этой деятельностью, как очень значимого средства в профессиональной подготовке будущего художника-педагога. Так, например, принято считать, что точное повторение конкретного живописного оригинала, сделанное другим художником с использованием того же живописного материала и на тех же носителях, будет называться копией. Если же копию своей работы выполнил сам автор, то картина будет называться авторским повторением, хотя такое дублирование часто имеет характерные особенности. Картина может быть абсолютно идентична оригиналу, но могут допускаться и различные авторские вариации в композиционной структуре и трактовке образов. В связи с этим многие известные художественные произведения существуют в нескольких вариантах (репликах), созданных самим мастером или его учениками.

Кроме того, студенты должны получить базовые основы грамотного композиционного и реалистического изображения с натуры, в соответствии со строгой методической последовательностью усложнения учебных заданий и с соблюдением дидактических принципов. Причем определенную часть этих базовых учебных знаний по композиционной, изобразительной и живописной грамоте студенты могут освоить в процессе копирования картин старых мастеров, что позволит более основательно разобраться и понять закономерности основных классических композиционных и живописных схем построения различных художественных произведений.

К сожалению, в художественно-педагогическом образовании Российской Федерации копирование живописных произведений старых мастеров не используется как профильный предмет, поэтому отсутствует научно обоснованная методика обучения копированию, фактически нет программного обучения и методических пособий, в которых бы обобщался педагогический опыт работы выдающихся художников-педагогов прошлого как русской художественной школы, так и зарубежной.

Предлагаемое пособие – это только первая часть планируемого издания. Здесь кратко излагаются история развития методов обучения академической живописи с древнейших времен и до наших дней, а также теоретические основы технологии живописи и копирования художественных произведений старых мастеров как метода обучения в системе художественного образования.

1. ИСТОРИЯ КОПИРОВАНИЯ КАК МЕТОД ОБУЧЕНИЯ ХУДОЖНИКОВ С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН

В истории изобразительного искусства копирование как точное повторение художественных произведений применялось в практике обучения еще в древних цивилизациях, где существовали определенные изобразительные традиции, которые предписывалось строго соблюдать. Прямое заимствование, повторение и смешение стилей шли по всем древним культурам, давая толчок развитию нового на базе старого. Так, например, культура Египта отчасти впитала в себя древнюю Шумерскую культуру, которая, в свою очередь, существенно повлияла на развитие античной культуры Древней Греции.

В древнем мире традиционное художественное образование получали, как правило, в частной мастерской художника, куда прием был ограничен и где ученики являлись помощниками и подмастерьями у своих учителей. Однако уже в период Древнего царства, в Древнем Египте, впервые появляются государственные художественные школы, где обучение проходило систематически и по единой методике. Так, из исторических источников известно, что в Мемфисе существовала знаменитая придворная школа архитекторов и скульпторов. Это была ведущая государственная школа в стране, своеобразный художественный центр, вокруг которого группировались все остальные школы.

Обучение в государственных художественных школах определялось выработанным композиционным и изобразительным каноном (узаконенным нормативом повторения), и строилось на заучивании этих канонов и правил изображения (т. е. вырабатывался механический навык копирования). При этом использовались конкретные учебно-методические наглядные пособия, таблицы и образцы. Практически вся методика обучения сводилась к механической подготовке изобразительного поля, т. е. ученик расчерчивал плоскость клетками, куда затем перерисовывал фигуры людей. Такой метод, с одной стороны, облегчал изучение приемов изображения, с другой стороны, сковывал и ограничивал творческие возможности художника.

В качестве художественных средств (красок) для изображения использовались такие природные материалы, как сок растений, цветная глина, а также различные животные клеи для связывания цветного порошка (пигмента), куда иногда добавляли известь, воск, мед и другие наполнители.

Появляются первые живописные техники и технологии, такие как темперная живопись на яичной основе, в состав которой входили известь, животный клей, яичный белок, пемза, или восковая живопись энкаустика. Так, наибольшей популярностью пользовались темперные краски, которыми расписывали храмы Древнего Египта. Примером может служить фресковая живопись из настенной росписи гробницы Небамона в Фивах, около 1350 г. до н. э. (рис. 1).

Восковыми красками, в технике энкаустика писали знаменитые фидийские портреты (рис. 2).



Рис. 1.

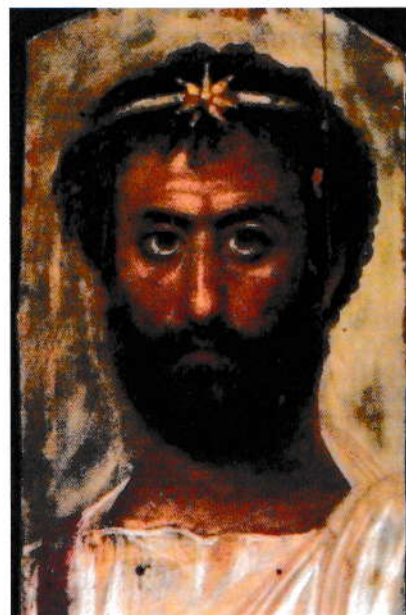


Рис. 2.

Таким образом, в Древнем Египте практически все ученики детально изучали, а затем копировали произведения изобразительного искусства, что являлось основным и одним из важнейших способов обучения мастерству художника.

Античное изобразительное искусство обогатилось новыми принципами и методами изображения. Художники Древней Греции, познакомившись с процессом обучения в Египте, многое позаимствовали, в том числе в области методики обучения. Однако греческие художники подошли по новому к проблеме обучения и воспитания. Они призывали внимательно изучать окружающую действительность, провозгласив, «что самым прекрасным в жизни является человек, его земная жизнь, а не загробный мир» [14, с. 22].

Греческие художники смогли создать не только свою художественную систему, впервые в истории введя в употребление светотень и перспективное изображение на плоскости, но и величайшие классические образцы, а также

сформировать различные художественные школы, тем самым заложив методические основы реалистического изображения с натуры и научного понимания искусства. Так, уже к IV в. до н. э. в Древней Греции существовало несколько прославленных частных художественных школ, которые имели свои особенности. Например, знаменитая Фиванская школа, ее основал, то ли Аристид, то ли Никомах. В этой школе впервые стали моделировать объемную форму тоном, передавать фактуру предметов, т. е. «большое значение придавали светотеневым эффектам, передаче жизненных ощущений и иллюзий».

Много учеников и последователей вышло из Эфесской школы, где в основу преподавания было положено рисование с натуры. Зачинателем Эфесской школы считается выдающийся художник Зевксис. Он старался найти идеал и канон красоты на основе изучения натуры, призывал учеников к реальности изображения, передавать природу так, как видишь, «основывалась на чувственном восприятии природы и на внешней красоте натуры» [14, с. 27].

Наиболее знаменитой в Древней Греции являлась Сикионская школа, которая давала очень высокую профессиональную подготовку молодым художникам. Основателем Сикионской школы рисунка был выдающийся художник-педагог античности Эвпомп, который первый обратил внимание на научную основу изобразительного искусства, призывал изучать закономерности натуры, основываясь на данных естествознания, арифметики и геометрии, а также призывал к точности и строгости рисунка. Именно благодаря Сикионской школе рисование стало рассматриваться как обязательный учебный предмет во всех общеобразовательных школах Греции. Таким образом, все прославленные художественные школы Греции имели одно общее понимание задач искусства и красоты, считая, «что в мире царит строгая гармония и что суть прекрасного заключается в порядке и симметрии, в связи частей и целого» [14, с. 29].

Изобразительное искусство Древней Греции нам хорошо известно благодаря сохранившимся многочисленным скульптурным и живописным копиям художественных произведений, которые с точностью до мельчайших деталей передают древние образцы. Особенно превосходными копиями и авторскими повторениями художественных произведений эпохи античной классики славились учебные заведения и мастерские в г. Афины, который находился в Аттике, отсюда и название – неоаттическая школа. Здесь было налажено производство различных «видов копий: учебное копирование, механическое копирование (создание репродукции), а также авторская копия или повторение композиции. Однако вскоре оно вышло за пределы Аттики и стало одним из течений эллинистического искусства» [4, с. 23]. Сцена симпозиума, фрагмент фрески из «Гробницы ныряльщика», V в. до н. э. Археологический музей Пестума (рис. 3).



Рис. 3. «Гробницы ныряльщика»

Римляне, завоевав Древнюю Грецию, увлеклись эллинским искусством, многие знатные «патриции сами занимались рисованием и живописью, они высоко ценили произведения греческих художников. Богатые люди собирали коллекции картин, строили общественные пинакотеки (художественные галереи), а также стремились украсить свои загородные дворцы различными художественными произведениями» [14, с. 34]. Однако художники Рима так и не смогли создать ничего нового в методике обучения изобразительному искусству, т.к. в основном копировали греческие произведения, так и не достигнув того высокого профессионального мастерства, которым владели художники Древней Греции.

Дело в том, что для оформления своих домов, римскому обществу не хватало греческих художественных произведений, и хотя многие художники стали копировать их для римского заказчика, им все равно требовалось гораздо большее количество мастеров, умеющих копировать и тиражировать художественные произведения. Поэтому обучение изобразительному искусству в римских учебных заведениях и мастерских носило характер тотального копирования античных образцов, а также механического повторения техники и приемов работы греческих художников. То есть римского художника-педагога больше интересовала ремесленно-техническая сторона дела, они готовили художников-копиистов и в меньшей мере думали над высокими проблемами искусства. Примером может служить фреска «Геркулес душит змей» (фрагмент), Дом Веттеев, Помпеи (рис. 4).



Рис. 4. «Геркулес душит змей»

Таким образом, можно с полным основанием сказать, что вся история античного искусства, все великие шедевры античной древности представляют собой историю реконструкций оригиналов и сохранились только в поздних вторжениях, т. е. в римских копиях. При этом копирование различных художественных произведений становится в античном мире основным методом обучения и воспитания художников.

Активно использовался метод копирования и в эпоху европейского средневековья, когда были забыты традиции реалистического искусства, заимствованные античными мастерами Древней Греции, а также достижения художников в области методики обучения изобразительному искусству были преданы забвению. Изображение стало условным и схематичным, но живописная техника значительно усложнилась, большое значение приобрела темперная краска, которая получила широкое распространение по всей Европе. «Художники отходили от изучения реального мира в пользу внутреннего, религиозного чувства, стремление постичь истину являлось греховным, научное познание мира оказалось, любые попытки исследования строго пресекались, а изобразительное искусство существовало без опоры на научные знания» [16, с. 234].

В XIII в. византийское искусство переживает рассвет. Оно существенно отличается от средневекового европейского искусства, большей степенью канонизации, особенно в иконописи. Примером может служить икона, выполненная в Византии (рис. 5).



Рис. 5. Икона «Владимирская Богоматерь»

Обучение иконописи было связано, прежде всего, с обучением грамоте, а также с изучением особенностей иконописного рисунка. Для этого использовались специальные тетради, своеобразные учебно-методические пособия, где собирались линейные изображения с икон разных мастеров того времени.

Вместе с грамотой ученики приобретали первые практические навыки рисования, осваивали особенности иконописной живописи, как правило, копируя образы канонических икон. Весь процесс обучения ремеслу иконописца проходил поэтапно и состоял из копирования, сначала учились копировать через кальку, затем работа велась с образцов-прорезей, где линии были проколоты иголкой. Далее методом припорха рисунок переносился на бумагу и обводился кистью одноцветной краской.

На втором этапе ученик приступал к копированию с подлинника (образцов), при этом прорись (спис с оригинала иконы) выполнялась на пергаменте с применением черных, красных чернил и белил. Таким образом, вплоть до конца XVIII в. такими наставлениями пользовались все иконописные школы, в том числе в России. Основным методом обучения художников-иконописцев было копирование с образцов – списов.

В таких условиях готовые художественные произведения (образцы) становились, как правило, наглядным пособием для изучения живописных технологий и копирования, т. к. их перерисовывание было гарантией сохранения

единообразия иконописных канонов и правил, принятых в средневековом искусстве. Так, монах Дионисий пишет: «Если же на заднем плане подлинника нет ни рисунка, ни пятен, то наложи на него непромасленную бумагу, приставь его, против света, к окну, или к стеклу, или к оконной раме, и видя все части, тщательно вырисуи их на бумаге твоей, а света обозначь красною краскою. Снимок, сделанный таким образом, будет сходен с подлинником так же, как и первый» [14, с. 37].

Таким образом, в эпоху средневековья в методах обучения всецело преобладает копирование, причем механическое, никакого изучения природы нет. Даже научно-теоретические положения и методы преподавания изобразительного искусства, выработанные художниками античности, были утрачены.

В эпоху Возрождения (с конца XIII в.) меняется мировоззрение человека, вновь возрождается стремление «внимательно изучать природу и постигать ее закономерности, пришло новое понимание задач искусства и методов обучения изобразительному искусству. Лучшие художники Европы (Альберти, Леонардо да Винчи, Дюрер и др.) стараются дать научное обоснование своим наблюдениям и определить взаимосвязь между наукой и искусством» [14, с. 41]. Стремится возродить античную культуру, теоретически объяснить законы перспективы и важнейшие положения живописи и композиции, выработать общее представление о основах грамоты реалистического изображения, т. е. восстановить стремление к истинной передаче действительности, однако и они сохранили упражняться в срисовывании для совершенствования умений и навыков в изобразительном искусстве.

Обучение изобразительному искусству как определенный вид художественной практики осуществлялось в рамках общего художественно-образовательного процесса определенной школы, образующейся вокруг известного мастера. Именно в частных мастерских художников, в так называемых боттегах, происходил процесс формирования и становления великих мастеров европейской художественной школы.

Художественные мастерские, боттеги эпохи Возрождения были своеобразными научными лабораториями, где изучали музыку, литературу, географию, математику, инженерное дело, архитектуру, а также специальные художественные дисциплины, причем обучение носило чисто прикладной характер.

Процесс обучения начинался с того, что ученики знакомились с ремеслом своего учителя, повторяя за мастером сначала простые, а затем и более сложные технические приемы, основательно изучали рисовальную и живописную технику и технологию художественных материалов, постепенно переходя от

копирования с оригиналов к непосредственному созданию картин, иногда с авторскими поправками самого мастера.

В эпоху Возрождения считалось, что любое художественное произведение, выполненное в художественной мастерской известного мастера, является творчеством одного человека, но это не так. Как правило, во главе художественной мастерской стоял известный художник, который как признанный крупный мастер обладал фирменным знаком и имел право поставить свою подпись под любым художественным произведением. То есть подпись, поставленная на картине, это лишь фирменный знак фамилии крупного мастера, который подтверждал данное художественное произведение, является продукцией его мастерской.

Как хозяин художественной мастерской, в которой находилась вся необходимая производственная структура, он работал вместе со всеми, являясь неким генератором творческого процесса. В его подчинении и обучении находились подмастерья, ученики, имеющие различный уровень исполнительного мастера, иногда очень высокий. Поэтому определение автора любой работы (живописной картины), созданной в рамках художественной мастерской, не может быть однозначным, т. к. в каждом живописном произведении старых мастеров проявляется личность самого художника, его творческая индивидуальность, а также метод работы красками.

В начале XV в. в Нидерландах произошли социальные и культурные изменения. Сформировалась нидерландская школа живописи, новизна которой заключалась не только в появлении новой масляной живописи и самостоятельных жанров (натюрморт, пейзаж, анималистика) в изобразительном искусстве, но и в умелом использовании светотеневых эффектов на основе новой живописной техники.

Надо признать, что метод работы старых нидерландских мастеров, связанный с новой техникой масляной живописи и построением красочного слоя, был довольно большим прогрессом в живописи. После того как братья Ван Эйк изобрели масляные краски и придумали, как ими работать на холсте, к ним толпой стали стекаться художники, мечтавшие научиться технике масляной живописи. Художник Ян ван Эйк стал пользоваться большим уважением даже в Италии, где он считался «королем живописцев века», его картины «копировали фламандские, германские, испанские, итальянские живописцы, распространяя, таким образом, новую технику масляной живописи по всей Европе» [3, с. 65]. Примером может служить работа Ян ван Эйка «Мадонна канцлера Роланда», выполненная в 1435 г. (рис. 6).



Рис. 6.

К XVI в. в Европе появляется огромное количество художественных мастерских, в том числе известных художников, которые занимались копированием картин и тиражированием своего ремесла, что стало хорошо налаженным производством и бизнесом. Так в Антверпене, только в гильдии Святого Луки было зарегистрировано 383 художника, многие из которых жили за счет копий, т. е. авторы сами делали копии своих работ, подписывали их и продавали.

Вследствие этого на рынке изобразительного искусства появляются художники, которые специализировались только на копировании чужих художественных произведений. Было и наоборот, так, например, мы знаем, что произведения художника П. Брейгеля Старшего ценились и стоили очень дорого. «Когда Питер Брейгель Старший умер, его сыну было всего шесть лет, так что вряд ли он мог научиться чему-то у своего отца. Тем не менее, его мастерская стала главным центром по изготовлению копий картин своего отца, однако он не стремится обмануть публику и выдать свои собственные работы за работы знаменитого родственника.

Питер Брейгель Младший, копируя картины своего отца, проникает в художественные секреты мастера, осваивает очень похожую стилистику рисунка и технику живописи при отсутствии абсолютного сходства и повторения, обретает индивидуальность и становится впоследствии не менее известным художником» [3, с. 68] (рис. 7).



Рис. 7. П. Брейгель «Охотники на снегу», 1565 г.

Таким образом, изучение наследия старых мастеров посредством копирования их работ применялось с давних времен, что всегда давало толчок развитию нового на базе старого. При этом заимствования и повторения шли по всем направлениям и культурам этих цивилизаций.

2. ПРАКТИКА КОПИРОВАНИЯ В ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В Древней Греции академией называлась философская школа, основанная Платоном в 387 г. до н. э. Ученики академии, прогуливаясь с учителем по аллеям сада, которые назывались Атенеумы, занимались искусством риторики и философии. Позднее, во Флоренции в садах Медичи, была основана Медичи-Патрицианская академия, где обучались юноши, желавшие получить образование в области античной философии, поэзии, а также живописи, скульптуре и архитектуре.

В конце XVI в. в Западной Европе стали появляться учебные заведения нового типа, где формировалась новая педагогическая система – академическая. «Начало было положено частными художественными школами Пьетро Фонтаны, Кальварта, Академией рисунка во Флоренции (1563), Академией св. Луки в Риме (1577) и Академией вступивших на верный путь братьев Каррачи, основанной между 1585 и 1588 гг.» [14, с. 65].

Эти первые академии художеств оказались настолько удачной формой художественного образования, что стали образцовыми «при открытии государственных Академий по всей Европе. Так, появляются Академии художеств в Риме (1660), Королевская Академия живописи и скульптуры в Париже (1649), в Вене (1662), в Берлине (1696), Академия Сан-Фернандо в Мадриде (1764), Академия трех знатнейших художеств в Москве при Московском университете (1757), в Лондоне (1768)» [14, с. 70]. В 1765 г. открывается Российская Императорская Академия художеств в Санкт-Петербурге.

Таким образом, XVII в. вошел в историю европейского изобразительного искусства как время создания специальных государственных художественных учебных заведений, получивших название – академия художеств, предназначением которых было приумножать традиционную классическую, академическую школу, а также создать новую художественно-педагогическую систему обучения, которая обрела бы статус академического художественного образования.

Так, профессор Н. Н. Ростовцев пишет: «Академия как учебное заведение явила собой наиболее удачную форму художественного образования. Здесь были предложены настолько стройная система воспитания и настолько эффективная методика их обучения, что они стали образцовыми при открытии всех государственных академий художеств».

Итальянские, голландские, фламандские и французские школы по своему стилю в чем-то похожи, а в чем-то имеют кардинальные различия. Так, еще в начале XVI в. популяризация станковой живописи в Италии требовала выполнения заказов в короткие сроки в обмен на сокращение и упрощение живописной техники. Для этого очень подходила недавно изобретенная масляная краска, которая быстро высыхала в условиях сухого жаркого климата Италии. Кроме того, в это время стало очень популярным использование холста для живописи, т. к. он был легким, дешевым и позволял создавать масштабные картины. Работать на холсте старым методом, когда писали по деревянной доске, требующей очень гладкой поверхности, было трудной задачей. Для решения этих задач итальянские художники создали совершенно новый, уникальный итальянский метод живописи.

Главной особенностью итальянского метода живописи было то, что сначала белый грунт из клея, мела и гипса наносили на холст, натянутый на подрамник, затем покрывали прозрачной цветной краской, преимущественно серой или красновато-коричневой. Это новшество не только определяло будущий колорит художественного произведения, придавая картине сразу другой цветовой тон, но и имело большое значение для ускорения рабочего процесса.

Так, итальянский метод живописи включает в себя три этапа:

1. Подготовка цветных грунтов.
2. Работа над рисунками и фигурами, в которых наиболее светлые участки покрываются густым и толстым слоем белой краски.
3. Все живописное изображение покрывается прозрачными красками, светлыми лессировками дорабатываются все изображения в процессе работы над живописью.

У итальянского метода есть свои преимущества, такие как сокращение и упрощение живописной техники, а также есть недостатки. Главный из них – работа плохо сохранялась, т. к. белая краска в первом слое прописки со временем теряет свои свойства и становится прозрачной, что приводит к изменению цвета. В результате картина начинает темнеть, в ней исчезают полутени, что портит ее общий вид.

Художника Тициана можно назвать основоположником итальянского метода живописи, который восходит к эпохе цветных грунтов. В основном он использовал нейтральный темно-серый или красный грунт, в зависимости от назначения. Он любил красочную фактуру, и работал над своими картинами, используя всего несколько цветов. Так, с помощью трех цветов он доводил изображение на холсте до уровня готовой живописной картины, все остальные,

недостающие золотисто-охристые цветовые оттенки, были выведены в результате
мощью лессировки (рис. 8).



Рис. 8. Тициан «Кардинал Алессандро Фарнезе»

В общем ряду итальянской живописи появляется совершенно новая живописная манера, получившая в искусствоведческой литературе название караваджизм, которая распространилась на все художественные школы Европы и оказала огромное влияние на развитие европейской живописи.

Итальянский художник Микеланджело Меризи да Караваджо и его своеобразная манера живописи является переходной формой от барокко к реализму. Его отличает условное контрастное освещение и четкая, легкая моделировка пластической формы, а также любовь к деталям и довольно жесткая, коррумпированная живопись (рис. 9).



Рис. 9. Микеланджело Меризи да Караваджо «Лютнист», 1595 г.

В основе живописи Караваджо «лежала работа по очень темным грунтам, техника корпусного прописывания светов белилами и создание полутеней за счет наложений различных по толщине светлых красок по темному грунту, а также определение глубоких теней прозрачной лессировочной краской.

Корпусная красочная масса свинцовых белил распределялась в подмалевах на светлых участках так, чтобы в контрасте с темным грунтом создавать оптически-выпуклое впечатление, которое затем смягчалось завершающими живописными лессировками» [6, с. 50–51]. Причем при работе на очень темном грунте цвет оставлялся для теней, а светлые участки и полутени прорабатывались смешиванием на палитре белых и черных красок. В этом случае на самых светлых участках краска накладывается в основном темным и густым слоем.

Таким способом прорабатываются рефлексы, полутени, особенно цвета человеческого тела, и остается осветить только самый нижний слой грунта серого фона. После тщательного высыхания красок композицию дорисовывали методом лессировки. Хорошо просушенную работу шлифовали, а затем натирали маслом грецкого ореха, добавляя в краску цветной лак.

Таким образом, несмотря на то, что художники использовали собственные методы работы над живописным произведением, есть общие признаки, по которым мы можем объединить их в одну систему. В первую очередь это то, что итальянские грунты были цветные, а также то, что художники завершали свои картины ровно и гладко, покрывая их цветным лаком. Учитывая это общее свойство, мы и можем назвать такую живопись итальянским методом.

Во фламандской живописи XVII в. происходит слияние всех наработок Средневековья и Возрождения, что, в конце концов, определяется в национальную живописную манеру, которая оказала большое влияние на все европейское искусство. Фламандский метод считается первым в истории методом работы масляной краской, который стал популярным во всей Европе. Художники пытаются объединить итальянскую манеру и фламандский метод живописи, чтобы найти и впервые осуществить совершенно новое решение художественных произведений, где изображенный мир предстает в совершенно ином виде.

Наиболее ярким представителем фламандской живописи в стиле барокко является великий художник северной школы Питер Пауль Рубенс, получивший множество заказов на произведения изобразительного искусства от итальянских коллекционеров, которые предоставили молодым художникам возможность учиться у фламандского мастера. Картины Рубенса поражают блестящим компромиссом между фламандским методом письма и итальянской живописной манерой (караваджизм).

Современное изучение произведений изобразительного искусства показывает, что работы старых фламандских художников, в том числе Рубенса, всегда выполнялись на основе белого грунта, не впитывающего масло (рис. 10).

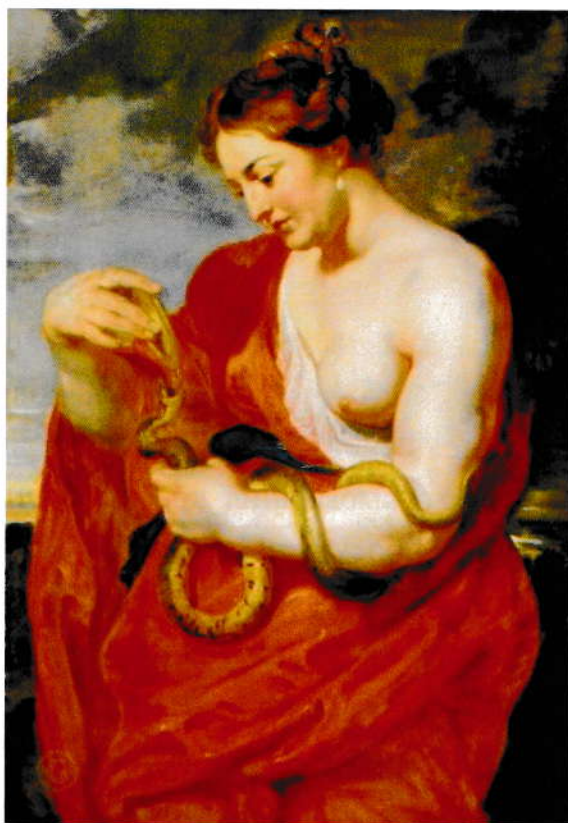


Рис. 10. Питер Пауль Рубенс «Гигиеня – богиня здоровья»

Вся работа над произведением велась строго поэтапно. Рабочий процесс начинался с размещения изображения на твердом картоне, соответствующего размеру предполагаемой картины. Отсюда и пошло понятие картон.

Следующим шагом было копирование изображения с твердого картона на грунтованную поверхность холста, в некоторых случаях изображение дополнительно покрывали клеем, чтобы краска не впитывалась в грунт.

После того как изображение было скопировано с картона на белый грунт, рисунок обводился прозрачной масляной краской цвета зеленой охры, а затем смешивались три разных цвета (черный, крапак красный и красная охра) в однородный коричневый оттенок, близкий к цвету сепии и методом гризайль прорисовывались сложные формы, далее продолжалась работа исходными цветами. Помимо всех слоев краски, нанесенных методом тонкого наслоения, большое значение в достижении общего эффекта картины имел цвет белой грунтовки, которая освещает произведение изнутри и служит для усиления общего эффекта картины.

Такие живописные работы выполнялись темперной или масляной краской или можно совершеннее, чтобы работа приобретала вид произведения искусства. Перед росписью темперная картина один или два раза покрывалась бесцветным клеем или лаком. После этого начиналась работа масляной краской.

Последующий рабочий процесс осуществлялся по-разному. В начале возникновения фламандского метода картина, написанная жидкой краской, приготовленной с добавлением лака, покрывалась темперой, цветом, близким к цвету лака. Этот цвет используется для покрытия всего изображения или определенной части изображения. Затем изобразительный процесс завершается полуплескировкой или лессировкой. По сравнению со слоем краски на светлых участках работы, выполненной таким образом, краска на темных участках находилась в сухом состоянии. Изображение покрывали коричневой краской, а когда она высохла, его продолжали лессировать так, чтобы были видны ранее окрашенные коричневые тона в темных и полутемных участках. Иногда работа завершается с одной попытки. В другом случае готовили всю композицию в разных цветах и оттенках, чтобы закончить ее в прозрачных лессировочных тонах.

Также следует отметить, что живописная картина выполнялась практически без участия белых красок. В ней белые красители использовались только для изготовления белых одежд и тканей. Иногда можно наблюдать, что белая краска дается только в виде тонкой лессировки на самых светлых участках. Так, Рубенс писал, что работая над тенями, не давайте им смешивать даже немного белой краски: белая краска действует как яд для теней, ее можно использовать только на светлых участках. Белая краска портит прозрачность красок, золотистый цвет и теплоту в тенях, и ваша готовая картина превратится в серое и тяжелое изображение.

В конце работы вся картина заканчивалась лессировкой так называемыми мертвыми красками, т. е. (голубовато-серыми, зеленовато-серыми). После этого процесса наносился последний слой жидкой лессировки, который придает выразительность и законченность всей работы.

Совершенно другой подход применялся к работе со светлыми местами. В этом случае краска наносилась по мере необходимости, в чистых тонах. Каждый мазок краски нужно положить определенно на свое место рядом с другими, чтобы легким движением кисти можно было тушевать, не повредив ранее нанесенный слой краски.

Для того чтобы сохранить красоту голубых красок (голубые пигменты, смешанные с маслом, изменили свой цвет) в масляной живописи еще не высушенные места, где эти краски были нанесены, посыпали порошком ультрамари-

на или смальты и покрывали клеем или лаком. После чего картины, выполненные масляной краской, натирали чесноком и луком, а затем лессировали масляной краской.

Чисто фламандский метод живописи использовался художниками менее двух столетий, однако в этот период было создано много великих произведений. Примером может служить творчество художника Рембрандта Ван Рейна. «Техника этого мастера является исключительной, предельно усложненной в системе живописи. Живопись его основывается на точном расчете оптического взаимодействия последовательно наносимых слоев кроющих и лессировочных красок» [6, с. 52] (рис. 11).

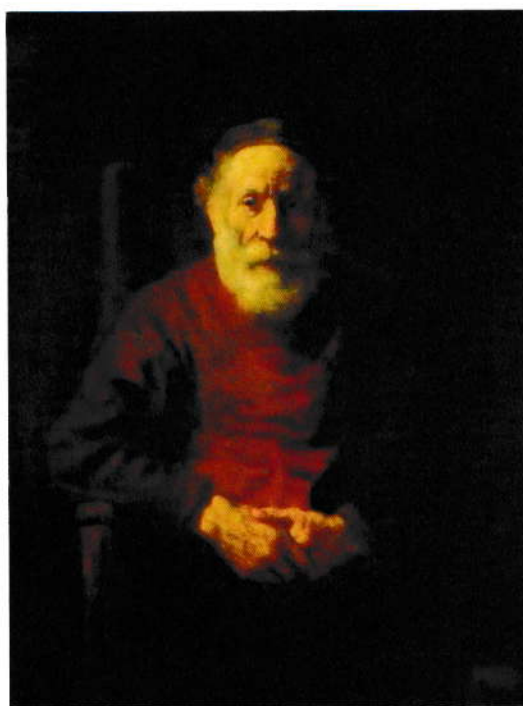


Рис. 11. Рембрандт Ван Рейн «Портрет старика в красном»

Новаторство Рембрандта Ван Рейна состояло в применении пастозной масляной живописи в технике алла прима по еще непросохшей цветной имприматуре, что позволяло быстро и маневренно работать на темно-серых грунтах. Все фигуры на картине он выполнял в прозрачно-коричневых тонах. Затем поверх подготовленных коричневых тонов за один сеанс писал лессировкой темными и густыми цветными пятнами. Иногда он пытался сделать цвет светлее в некоторых местах. Именно поэтому в его работах не видно черноты, но чувствуется пространство и воздух в картине. Также не наблюдается холодных тонов в работах, выполненных без теплых красок на сером фоне. После написания картины ее покрывали прозрачным лаком, чтобы следующие слои краски

вдавливались в грунт. После того как этот слой высохнет, работа завершается лакировкой фона методом лессировки. Таким образом, хорошо выполненная работа требует точный расчет, строгое соблюдение этапов исполнения, терпение и выдержка – главные условия использования фламандского метода.

К началу XVIII в. в Европе сложился классический стиль в изобразительном искусстве. Законодателем классического стиля стала Французская Академия художеств, где общий методологический подход в академическом художественном образовании опирался на подражание античному искусству, а также искусству мастеров эпохи Возрождения.

Окончательно складывается теория и практика академического художественного образования. Учебно-творческие работы воспитанников Академии стали называться академическими, что представляет собой «консервативные тенденции в искусстве, а также художественные течения, школы и мастера, беспрекословно следующие правилам, авторитетам и классическим образцам прошлого, художественная ценность которых считается абсолютной, непревзойденной и независимой от времени» [14, с. 104].

Копирование как метод обучения прочно входит в подготовку художников, т. е. считалось, что обучение изобразительному искусству, изучение и имитирование античных образцов и живописных произведений старых мастеров является единственно правильным методом, который позволяет эффективно осваивать все лучшее, что было достигнуто великими мастерами прошлого (рис. 12–13). «Все зло, – пишет итальянский художник и педагог Антонио Балестро (1666–1740), – происходит от пагубной привычки, общепринятой во всех школах, – рисовать не иначе, как только по воображению, не научившись сначала рисовать и компоновать в хороших формах и по лучшим образцам» [13, с. 65].



Рис. 12 Пусен «Смерть Германика»



Рис. 13. Энгр «Послы Агамемнона в Шатре Ахилла»

В учебном процессе Французской Академии художеств учились копированию художественных произведений старых мастеров с самыми различными целями и задачами:

1. Копирование живописных произведений как метод обучения живописной техники и технологии художественных материалов старых мастеров.

2. Копирование преподавалось для изучения образцов и живописных оригиналов, при этом главное, это точное воспроизведение оригинала и производимого им впечатления.

3. Копирование как своего рода тиражирование художественных произведений великих мастеров.

В первую очередь во всех художественных школах Франции студенты досконально изучали технику и технологию голландской, фламандской и французской живописи старых мастеров, которые имели свои технологические особенности в подготовке подрамников, холстов к живописи, а также приобретали навыки столярных работ в специальных академических мастерских, производивших грунтовку холста и приготовление красок.

Прежде чем приступить к работе над натурной постановкой студенты занимались ремеслом повторения, т. е. учились копировать с образцов и живописных оригиналов. Они должны были в достаточной степени научиться правильному линейному срисовыванию с образцов, овладеть техникой рисунка на холсте, а также освоить последовательную технологию масляной живописи по белым, светло-серым или цветным грунтам. При этом подмалевок делался темперой, поверх которой проходились лаком, затем работали жидкими и прозрачными слоями лессировкой и лишь на заключительном этапе художники работали густой, пастозной краской корпусно, что делало довольно широкими их творческие возможности. При этом определить, что данное живописное произведение является оригиналом можно по индивидуальности манеры мастера, которая присуща всему произведению в целом и его отдельным деталям, и является принадлежностью эпохи.

Иногда воспитанники Академии создавали копии для тиражирования художественных произведений великих мастеров без особых претензий на то, чтобы приблизиться к оригиналу. Художник, не отказываясь от собственной манеры письма, привносил личную интерпретацию в живописное художественное произведение. При этом всегда возникало противоречие между замыслом автора и техническим воплощением копирующего. Такие авторские повторения (парафразы) живописных произведений изготавливались в том случае, когда оригинал продается, а владелец хочет оставить себе дубликат.

Копирование художественных произведений великих мастеров всегда требовало от студента Академии внимания, полной отдачи и терпения, связанного с тем, что копии создаются очень медленно. Это трудоемкий и кропотливый процесс, которому присуще исключительно точное воспроизведение оригинала и производимого им впечатления. Эти занятия носили системный характер, наблюдение за учениками осуществляли специально назначенные педагоги-инспекторы. Примером студенческих копий могут служить учебные работы (рис. 14).



Рис. 14. Оригинал и копия карандашом

Однако в XIX в. художники перестали обременять себя этими операциями. Работа начиналась для них с того момента, когда они брали кисть и палитру. Именно в этот период появляются многочисленные руководства по технике живописи и по работе красками.

В конце XIX – начале XX в. новаторские идеи и новые эксперименты в живописи резко изменили ситуацию в европейском изобразительном искусстве. Многие воспитанники Академии художеств стали спорить с педагогами и бросали учебу, считая устаревшей академическую художественную школу. Желая получить художественное образование и стать художниками предпочитали поступать в модные частные Художественные Салоны. Появляются различные художественные направления в европейской живописи, такие как импрессионизм, кубизм, символизм и многие другие, однако и они продолжали копировать картины старых мастеров, осваивая силу и принципы их живописного языка.

Таким образом, европейская академическая система художественного образования окончательно вводит метод копирования в процесс обучения как эффективное обучающее и развивающее средство, позволяющее проникнуть в суть живописного процесса.

3. КОПИРОВАНИЕ КАК УЧЕБНЫЙ ПРЕДМЕТ В ПРОЦЕССЕ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ

Россия в конце XVII – начале XVIII в. тесно связана с Европой культурными и торговыми узами. Шел активный обмен художественными ценностями. В 1752 г. открывается Императорская Академия Художеств в Санкт-Петербурге, что становится отправной точкой в определении совершенно новых путей развития российского художественного образования.

Благодаря документальным свидетельствам, воспоминаниям художников и современников, как и во всех европейских Академиях, система художественного образования в России основывалась на основных этапах обучения и принципах классицизма, имевшего строгий свод академических законов и правил.

В «период становления российской Академии Художеств обучение воспитанников велось по методикам, заимствованным у французской академической школы, в основе которых лежал принцип копирования живописных художественных произведений старых мастеров» [4, с. 54]. Поэтому копиральный метод являлся основным методом на начальном этапе академического образования, и представлял собой перенесение рисунков и живописи с представленных образцов и оригиналов. Однако, как свидетельствуют архивные документы, Совет Академии художеств в данной части своих методических поисков, исходя не только из европейской педагогической системы, но и используя отечественные методические наработки, строил обучение, отказавшись от принципа прямого срисовывания с натуры. Студенты, прежде всего, должны были рисовать, ориентируясь на копии с коллекционных образцов и оригиналов, чтобы не только привыкнуть к художественному стилю (барокко, классицизм, рококо и т. д.), изучить технику и технологию изображения, но и связать обучение копированию с дальнейшей работой над натурой, что само по себе значительно облегчало обучение.

Таким образом, копированию обучали всех воспитанников Академии, т. к. оно формировало не только практические умения и навыки учебно-творческой работы, но и развивало их мировоззрение, эмоционально-чувственное восприятие, мышление, научное представление и образное воображение, а также художественный вкус.

Каждый воспитанник получал учебно-творческие задания по копированию с таким расчетом, чтобы выполнить копии не только с оригиналов живописных работ основных европейских художественных школ (голландской, испанской, итальянской и французской), но и с картин русских мастеров, которые на тот момент считались образцовыми. Старший профессор в Академии строго наблюдал за качеством исполнения живописных копий.

В учебном процессе использовались учебно-методические пособия преподавателей Академии художеств И. Д. Прейслера, Ж.-А. Жомбера, Ж. Кузена и др., а также эстампы и гравюры с работ Рафаэля, Тинторетто, А. Карраччи, А. Ван-Дейка и подлинные рисунки Ф. Буше, Ж.-Б. Греза, Г. Ф. Шмидта, А. П. Лосева, П. И. Соколова, И. А. Акимова, А. Е. Егорова и других художников.

Основным методическим подспорьем в процессе преподавания академического рисунка и живописи была коллекция картин (оригиналов), составленная из собраний Эрмитажа, дворянских семей и ведущей интеллигенции, которая временно выдавалась Академии для целей копирования и оставалась в ее стенах достаточно продолжительное время. Эта коллекция постоянно обновлялась, пополнялась и развилась до нескольких тысяч оригиналов, призванных помочь молодым художникам в освоении рисовального и живописного ремесла. Рассмотрение, анализ, изучение и копирование этих художественных произведений позволяло воспитанникам Академии разобраться и освоить многие технические и технологические особенности живописи мастеров прошлого. Однако несмотря на большое количество копий, выполненных воспитанниками Академии художеств, до нашего времени сохранилось немного, т. к. в художественный фонд отбирались только лучшие работы, показывающие высокий уровень их мастерства, слабые копии поступали в продажу.

Таким образом, успех учебного копирования требовал от воспитанников Академии не только любви, выдержки и дисциплины, но и приучал их работать усердно, с повышенным интересом к различным художественным произведениям, исключая равнодушное дублирование оригинала и приобщая к искусству, элементу познания самого себя как художника.

Последовательность обучения в Академии художеств была очень хорошо продумана и долгое время традиционно не менялась: воспитанники Академии начинали обучение с копирования лучших учебных образцов и оригиналов. И только после этого студенту позволялось сперва срисовывание с гипсовых слепков различных голов и манекенов, задрапированных под людей, а затем с живой натуры. При этом ученики, работая над натурой, параллельно продолжали заниматься копированием, которое должно было помочь начинающему ху-

дожнику не только раскрыть методику, технологию и живописную технику старых мастеров, но и художественный замысел картины. В процессе этого перехода шло знакомство с технологией приготовления и использования мастичных красок.

В учебном процессе основной акцент делался на копировании академического рисунка, позже, в методику обучения вводится копирование живописных оригиналов, т. к. живопись позволяла художнику создавать на холсте иллюзию реальной природы, а основой в подражании природе являлся рисунок, т. к. именно он «давал вещам вид». Поэтому в первую очередь нужно было дать студентам возможность научиться рисовать, а затем создавать на холсте с помощью цвета подобие природы, что достигалось в основном копированием картин старых мастеров.

Придуманную сюжетно-тематическую композицию отрисовывали на бумаге в размер реальной картины, а затем переносили на белую отшлифованную гладкую грунтованную поверхность холста. Для этого линию изображения на бумаге и границу теней прокалывали иглой по контуру. Перфорированный картон накладывали на поверхность загрунтованного холста, угольный порошок заворачивали в ткань и перемещали по контуру рисунка. При этом угольный порошок, проходя через отверстия, образовывал на поверхности холста линии. После этого графитным карандашом или разбавленной краской проводили по полученным линиям, закрепляя рисунок на холсте.

Для развития точности воспроизведения цвета воспитанникам Академии предлагалось «выполнить несколько учебных заданий: копировать цветовые смеси; сделать копии эскизов с оригиналов, выкрашивая эскизы “грубо” в три, четыре цвета и т. д. Когда необходимые навыки в передаче точности восприятия цвета были приобретены, молодые художники начинали писать с оригиналов и образцов. Таким образом, после академического “рисунка копирование было основным предметом, дававшим воспитанникам Академии значительные технические навыки, умение точно определять цвет предмета его фактуру и даже характер”» [3, с. 56].

Первые копии делались с изображений цветов и фруктов. После нескольких простых учебных заданий молодые художники приступали к копированию несложных по композиции натюрмортов, как правило, голландских живописцев XVII в. При этом воспитанники Академии могли широко использовать в живописной копии собственный опыт наблюдения в поисках верного цветового решения. В целом натюрморты для всех живописных классов, независимо от

профили подготовки, «рассматривались в Академии как подготовительный этап перед переходом к изображению человека» [3, с. 73] (рис. 15).

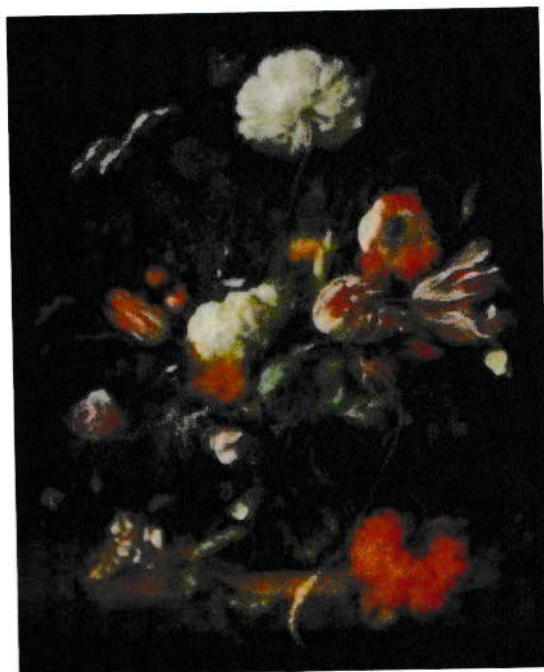


Рис. 15. Амброзиус Боссхарт Старший «Ваза с цветами в оконной нише», 1620 г.

После натюрмортов воспитанники Академии начинали копировать живописные портреты, так называемые головки, в различных ракурсах и при разнообразном освещении. Причем головки копировали сидя, т. к. они трактовались как своего рода этюды с натуры. Изучались правила изображения формы головы и человеческого тела, его цветовая гамма и оттенки, а также характерные особенности человека, его индивидуальность, настроение, при этом особое внимание уделялось качеству копируемых подлинников.

На старших курсах обучения в Академии художеств полученные знания, практические умения и навыки реализовывались в натурном классе, где в полной мере решались все учебно-творческие задачи, которые стояли перед воспитанниками Академии того времени.

Процесс передачи с помощью академического рисунка индивидуальной формы головы и конкретного выражения лица шел одновременно с процессом освоения живописи. Ученик должен был хорошо усвоить правила того, как писать человеческую голову. Здесь основательно изучалась пластическая анатомия человека и животных, делались рисунки с натуры скелета и «ободранной» фигуры, как тогда называли анатомический муляж – экорше Гудона. Причем порядок определялся принципом – от голов простых по форме и выражению к самым сложным.

Обязательным в этом сравнении являлась техническая копия, выполнявшаяся с живописного изображения либо с античных скульптурных оригиналов, причем с соблюдением всех технологических аспектов, присущих художественному аналогу. В основу такого процесса обучения легли исторически ценные произведения римских скульпторов, которые во многом имитировали греческих художников, создавая при этом новые произведения на основе старых оригиналов.

Следующая серия копий начиналась с портретного изображения. Студентам Академии рекомендовалось копировать портрет русского художника (рис. 16).



Рис. 16. И. Никитин «Петр Первый»

Студенты Академии художеств «это время уже чаще всего работали в натурном классе, были хорошо знакомы с пластической анатомией, что позволяло осуществлять постепенный переход к изображению человеческого тела. Причем копировали вначале обнаженные полуфигуры, из которых наибольшей популярностью пользовался “Андрей Первозванный” (рис. 17). Реалистично написанное тело старика с очень выразительной головой позволяло воспитанникам Академии непосредственно ассоциировать ее с живым натурщиком» [3, с. 73].

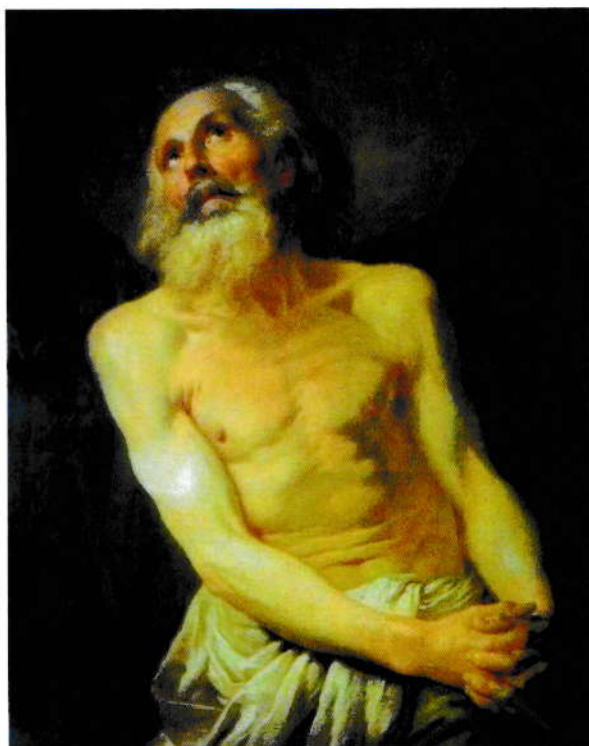


Рис. 17. А. Лосенко «Андрей Первозванный»

Анализ ученических копий, выполненных воспитанниками Академии в натуральном классе, показывает, что живопись велась с учетом традиционной технологии, т. е. на тонированном холсте, обязательно делался рисунок, тени прорабатывались теплыми тонами, а вся фигура обводилась сиеной или охрой [Лосенко, 1975]. Затем делалась первая прописка подмалевком, который накладывали широко и жидко, создавая своего рода тональную подготовку для живописи, а также определяя тональные и цветовые отношения не только между частями тела, но и относительно фона.

На втором этапе писали более пастозной краской, использовались тонкие кисти, писать рекомендовалось со светлых мест, стремились как можно точно передать тональную и цветовую гамму.

На третьем этапе лессировали, притирали изображение, доводя его до полной аналогии с копируемой живописной картиной.

После нескольких заданий такого характера воспитанники Академии переходили к копированию большой итоговой работы – академии, которая делалась почти в натуральную величину человека. Некоторые профессора Академии художеств рекомендовали перед копированием выполнить сначала «грифель» с гипсовой статуи, которую подбирали в соответствии с позой натурщика, чтобы заставить молодого живописца лучше представить себе объемную форму человеческого тела. При этом копию академии и предшествовавшей ей фигуры

полагалось делать стоя» [3, с. 74]. Таким образом, академии завершали основную часть работы над копиями (рис. 18).



Рис. 18. А. П. Лосенко «Правосудие» (автор оригинала – Рафаэль Санти) 1768 г.

Одновременно с работой над большой академией старшекурсники работали над копированием сначала жанровых однофигурных композиций классического характера, а затем более сложных сюжетно-тематических композиций с элементами сложного движения, мифологических и исторических живописных полотен, как правило, итальянских или французских известных художников. При этом выбор картин зависел от специфики класса, в котором работали воспитанники Академии, но все они служили для повышения уровня живописного мастерства.

На заключительном этапе обучения в Санкт-Петербургской Императорской Академии художеств выпускники должны были сами самостоятельно создать авторскую живописную сюжетно-тематическую картину на заданную тему. Задания такого рода были связаны с изучением основ станковой композиции (рис. 19).



Рис. 19. О. А. Бруни «Торжество Галатеи» (автор оригинала – Рафаэль Санти) 1827 г.

После окончания Академии художеств лучшие выпускники направлялись в Италию для завершения художественного образования. Наряду с учебными заданиями выполнялись копии с оригинальных художественных произведений, которые подбирались с учетом индивидуальных особенностей каждого студента, чтобы всемерно развивать их художественно-творческие способности. Вот, например, «что писали о пользе копирования в “Отечественных записках” в 1823 г.: “И как часто видели мы воспитанников исторического класса, копирующих, так сказать, классические красоты Рафаэля, Пуссена, Вернета... воспитанники сии возвращались в мирную обитель свою обогащенные новыми знаниями, воспламененные живейшею страстию, занявши в несколько часов может быть более, чем в месячный курс академического учения”» [3, с. 71].

Исходя из вышесказанного можно утверждать, что сложившаяся система академического художественного образования, включающая в себя обязательное копирование работ старых мастеров, сохранялась практически до конца XIX в. Затем произошли существенные перемены в европейской системе академического художественного образования, связанные с увеличением роли исторических заданий по изучению природы, в силу чего копирование как метод

вытесняется из учебной практики. Обучение в Академии художеств постепенно превращается в рутину и характеризуется чрезмерным следованием классическим образцам, порождающим манерность в живописи, идеализацию художественных образов, что привело к отходу от реальной действительности и снижению творческой активности воспитанников Академии» [3, с. 74].

Выполнение учебно-творческих заданий по копированию живописных произведений старых мастеров постепенно приобрело характер слепого подражания и бездумного срисовывания, не имеющего под собой аналитической основы, направленной на изучение способов, приемов и средств изобразительной деятельности.

В Академии художеств продолжали делать копии с картин старых мастеров, но часто не в учебных целях, а для реализации учебных живописных копий, что являлось дополнительным стимулом к улучшению результатов копирования. Однако многие преподаватели Академии художеств сохранили положительное отношение к методу копирования, считая, что оно имеет большое дидактическое значение при наличии сознательного и целенаправленного подхода к работе с художественным произведением. Так, великий русский художник-педагог П. П. Чистяков при разработке качественно иной педагогической системы возрождал предшествующий подход к живописи, т. е. советовать учиться академической живописи, копируя старых мастеров.

Таким образом, изучение наследия старых мастеров посредством копирования вновь приобретает статус эффективного обучающего средства, которое расширяет художественный кругозор, воспитывает вкус, знакомит с различными национальными художественными школами и художественно-техническими приемами, а также материалами и способами их применения.

4. ПРОБЛЕМА КОПИРОВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СТАВКОВОЙ ЖИВОПИСИ В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННО- ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Русская академическая школа в плане получения классического высшего художественного образования традиционно считается лучшей в Европе, так как именно в России сохранились традиции всех европейских художественных академий. Отечественной системе высшего художественного образования удалось укрепить традиции и принципы русской художественной школы, обобщить накопленные знания и навыки, обогатить их национальными особенностями и культурой народов России, и все это закрепить годами и даже столетиями художественной практики.

Современное общество предъявляет к высшей школе требования по дальнейшему совершенствованию российской академической школы. Для решения данной проблемы, на наш взгляд, нужно создать наиболее благоприятные условия для развития профессиональных и творческих навыков студентов, в том числе на художественных факультетах педагогических вузов.

Первоначальные учебные программы Российской Императорской академии художеств по специальным художественным дисциплинам (рисунку, живописи, композиции и другим классическим предметам) сохранились частично, поэтому современный академический подход к обучению изобразительному искусству допускает некоторые вариации в различных художественных учебных заведениях. Так, есть существенная разница в методике обучения академическому рисунку и живописи в петербургском и московском отделении Академии художеств.

Санкт-Петербургская академия художеств придерживается традиций русской и всех европейских академий XVIII–XIX вв., используя в школе академического рисунка и живописи натуральный подход к изображению, уделяя особое внимание контурам в изображении, а также тушевке и тонировке для особой выразительности и иллюзорной правдивости академического рисунка.

Московская академия художеств в своих художественных исканиях позиционирует себя как наследник традиций ВХУТЕМАСа, т. е. ориентируется на обучение на вторую половину XIX – начала XX в., используя геометральный метод обучения, принимая за основу изображения принцип сквозного объемно-

пространственного конструктивного построения формы, а не внешние иллюзорные характеристики различных предметов.

Все высшие учебные заведения России можно условно разделить на четыре категории:

1. Классические академические художественные вузы (Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина; Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова).

2. Вузы художественно-промышленной направленности (Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова).

3. Художественно-педагогические вузы (Российский государственный профессионально-педагогический университет; художественные и художественно-графические факультеты педагогических университетов).

4. Вузы широкой направленности, регионального значения (например, Уральский федеральный университет, факультет культурологии и дизайна).

Самыми крупными и известными художественными учебными заведениями в России являются Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при РАХ и Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова при РАХ, где копирование станковой живописи преподается как основной учебный предмет. Также к ним можно добавить Российскую академию живописи, ваяния и зодчества, организованную И. С. Глазуновым.

В других ведущих художественных вузах страны: Московской государственной художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова; Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица и др., предмет копирование является не столь значимым в учебном процессе.

Анализ нормативных документов, научных исследований и методической литературы по копированию живописных произведений показал, что на художественных факультетах педагогических вузов России в настоящее время копирование как учебный предмет практически отсутствует. Существует ограниченное количество апробированных, научно обоснованных учебных программ по вариативным художественным дисциплинам, в том числе по дисциплине «Копирование станковой живописи». Студенты самостоятельно пробуют копировать сложные художественные произведения известных мастеров, пытаются

активно воспроизводить картину, при этом, как правило, акцентируют свое внимание на живописную манеру автора.

Какие бы преобразования не происходили в системе современного высшего образования, студенты художественных факультетов педагогических вузов должны в первую очередь освоить традиционно сложившиеся академические базовые знания по композиционной, изобразительной и живописной графите, а уже затем изучить блок вариативных художественных дисциплин, в том числе: копирование, дополняющих и усиливающих специальные художественные дисциплины.

В художественно-педагогическом образовании отношение к копированию как к методу обучения остается таким же, каким его сформулировал художник-педагог Д. Н. Кардовский. Он писал: «Методика преподавания должна быть построена на следующих принципиальных положениях: обучение рисунку начинается от начала и до конца должно вестись только по натуре. Моделями являются натюрморт (мертвая натура) и человек (голова, раздетая и одетая человеческая фигура). Применение в начале обучения рисования с античных фигур, гипсовых масок, бюстов и скульптуры, а также копирование образцов живописи и рисунка не должны допускаться. Замечательные образцы искусства прошлого имеют колоссальное воспитательное значение. Копирование их может принести пользу только в том случае, когда, приобретя прочные навыки рисования и живописи с натуры, изучают эти необыкновенные образцы творчества, постигают суть творческого пути» [6, с. 59].

Таким образом, Д. Н. Кардовский четко и ясно обозначил приоритеты внутри общей методической системы художественно-педагогического образования, в которой копирование как метод обучения допускается, но во вторую очередь, после освоения базовых основ академического рисунка и живописи.

По мнению многих современных художников, выполнение копий с репродукций и оригинальных художественных произведений известных мастеров прошлого необходимо для художников-педагогов, т. к. это знакомит студентов не только с историей основных европейских художественных школ, но и способствует более быстрому и качественному освоению технических и технологических аспектов масляной живописи. Поэтому копирование живописных произведений является эффективным средством обучения специальным художественным дисциплинам и может быть рекомендовано в системе художественно-педагогического образования.

Современный художник-педагог должен обладать эффективными методами, позволяющими ему в кратчайшие сроки изучить художественное насле-

дие старых мастеров, познакомиться с различными национальными художественными школами, а также с разными техническими приемами масляной живописи, материалами и способами их применения, которые помогают ему выразить свой творческий замысел. При этом важно, чтобы в процессе обучения копированию это не стало бессознательным и равнодушным тиражированием репродукции живописных произведений старых мастеров.

Конечно, уровень подготовки в художественных вузах всегда был намного выше, чем на художественных факультетах педагогических университетов. Поэтому, на наш взгляд, введение в программу академической живописи дополнительного вариативного предмета «Копирование станковой живописи», содержащий в себе все аспекты учебно-творческой работы, существенно повысит уровень знаний студентов в области истории, теории и практики копирования художественных произведений старых мастеров.

Копирование станковой живописи как учебный предмет приучит студентов придерживаться четкой методической последовательности ведения живописной работы, поможет усвоить основы техники, технологии и культуры ремесла. При этом необходимо чтобы студенты на практике прошли весь путь создания художественных живописных произведений – от выбора холста до овладения техникой и технологией живописного мастерства, в которой работает мастер. Желательно, чтобы студенты копировали оригинальные живописные работы старых мастеров, пока не поймут, как были сделаны эти художественные произведения, как использовались линии, тон и цвет, как они добивались наилучшего освещения и выразительности образа. В этой связи необходимо подобрать живописные произведения для копирования, учитывая их сложность и поставленные педагогом задачи, а также специфику живописной техники и технологии мастеров прошлого.

В процессе выполнения практических учебных заданий по специальным художественным дисциплинам студенты решают задачи по композиционной организации изобразительной плоскости, ищут тоновые и цветовые варианты композиции, передают объем, пространство, освещение и фактуру материалов в изображаемых предметах, а также находят ритмические связи различных элементов изображения и т. д. Грамотное и качественное решение этих задач невозможно выполнить, опираясь лишь на интуицию, необходимы глубокие знания закономерностей построения классической художественной формы различных живописных произведений. Определенную часть этих знаний можно получить, копируя живописные произведения старых мастеров.

Таким образом, использование методики и технологии копирования различных живописных произведений способствует закреплению на теоретическом и практическом уровне базовых знаний студентов об изобразительном искусстве, развивает их профессиональные и творческие способности, а также стимулирует студентов к высокому искусству, выстраивая своеобразный диалог между студентом и художником.

Копированием на художественных факультетах педагогических вузов необходимо заниматься с первого года обучения, параллельно с постижением основных основ и закономерностей композиционной, изобразительной и живописной грамоты, а также приемов последовательного ведения живописной работы. К сожалению, в современной живописной системе творится методический и технологический хаос. Все стремятся решить проблемы, связанные непосредственно с изобразительным процессом, что влечет за собой сумятицу действий и приводит к нарушению всех основных классических схем построения художественного произведения, а также композиционного, изобразительного и живописного процесса, т. е. к разрушению исторически сложившихся схем ведения живописной работы.

Строгая последовательность ведения учебной работы изначально предусматривала тщательную подготовку к живописному процессу. Работа над копией живописного произведения начиналась с подготовленного картона, который делался по модульной масштабной сетке, особенно когда копировали натюрморты, групповые портреты или историческую живопись. Затем изображение переносилось на холст с соблюдением всех элементов оригинала, либо методом калькирования (использовался при тиражировании ландшафтной живописи) или методом прямой копии, который используется в учебном процессе очень редко. При этом принцип ведения работы ведется с соблюдением всех стадий живописного процесса.

На сегодняшний день студенты очень редко пользуются классической лессировкой, либо используют ее без всякой системы, как правило, начиная сверху жидкими красками первых подмалевочных слоев. Старые мастера использовали лессировку как строго регламентированный прием, являвшийся необходимой частью живописного процесса. К сожалению, эти приемы работы с прозрачными слоями забыты в наше время и практически не используются в учебном процессе, а вместе с тем забылись и многие теоретические знания и практические навыки, в той или иной степени связанные с лессировкой, которыми была пронизана вся классическая техника масляной живописи. Таким образом, отсутствие знаний и опыта в области истории и теории копирования живописных произведений приводят студентов к удручающему результату.

Студенты художественных факультетов педагогических вузов, не владеющие специальной методикой и навыками технологического подхода к процессу копирования, допускают серьезные ошибки при работе в области станковой живописи, а также в процессе копирования живописных произведений старых мастеров, затрагивающих их общую живописную культуру:

1. Неправильный подход, игнорирующий знания из истории и теории основных европейских художественных школ, а также техники и технологии живописи старых мастеров, не дает полноценного освоения академической живописной школы и наносит вред в процессе становления художника-педагога.

2. У студентов отсутствует глубокое понимание значения и смысла основных ключевых понятий (копия, репликация, компиляция, реставрация и т. д.), прямо или косвенно связанных с искусством копирования.

3. Студенты практически не владеют методом структурного анализа художественных произведений, им не хватает художественного чутья и необходимой подготовки, чтобы уметь выявлять главное в копируемом оригинале.

4. Современные студенты в большинстве своем не могут сделать художественно-образный разбор композиции в копируемом произведении, прослеживается слабое знание композиционных и технических основ живописи.

5. Практическая работа в области технологии масляной живописи включает в себя умение грамотно собирать подрамник, правильно натягивать холст и приготавливать эмульсию, комбинируя пропорции клеевых смесей, а также грунтовать холст, соблюдая очередность слоев.

6. Большинство студентов не знают основных способов смешения красок, их совместимость и несовместимость, а также методов нанесения красочного слоя. Они не имеют крепких профессиональных навыков работы с разбавителями и лаками, что ведет к грубейшим техническим и технологическим нарушениям в процессе учебной и творческой работы.

7. Исходный уровень владения студентами информацией, связанной с программным изучением композиции, живописных законов, цвета и техники ведения живописи находится на достаточно низком уровне. Все это приводит к тому, что они создают слабые живописные произведения, не имеющие под собой исторической, теоретической и практической базы.

8. Практика копирования станковой (масляной) живописи показывает, что студенты допускают ошибки, связанные с системой последовательного ведения копии и применения тех или иных живописных материалов, технических средств и приемов в процессе работы над живописным произведением.

Исходя из вышеперечисленных недостатков, можно констатировать, что в педагогических факультетах педагогических вузов возникла необходимость в более обстоятельном изучении истории, теории и практики копирования произведений станковой живописи, а также необходимо создать методически обоснованную теоретическую и практическую базу обучения студентов технологии масляной живописи известных мастеров прошлого.

Таким образом, работу со студентами по изучению наследия старых мастеров посредством копирования живописных произведений необходимо всячески стимулировать. Это в значительной степени усилит учебный процесс на педагогических факультетах педагогических вузов и повысит качественный уровень подготовки будущих художников-педагогов.

5. ОСНОВНЫЕ ЗАДАЧИ УЧЕБНОГО КОПИРОВАНИЯ НА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФАКУЛЬТЕТАХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗОВ

Если копирование произведений изобразительного искусства на протяжении всей истории считалось основой профессионального художественного образования и проходило сквозь всю систему подготовки будущих художников, то сейчас в художественных вузах страны копировальная практика занимает незначительное количество учебного времени. Процесс обучения специальным художественным дисциплинам строится по академической системе так, что студенты ориентированы на освоение базовых знаний в процессе работы с натуры, в том числе в системе художественно-педагогического образования.

На художественных факультетах педагогических вузов студенты осваивают композиционную, изобразительную и живописную грамоту, а также приобретают профессиональные умения и навыки работы с различными художественными материалами. При этом копирование произведений изобразительного искусства редко включается в учебный процесс, но совершенно очевидно, что если практическую работу с натуры подкрепить и расширить за счет копирования различных произведений станковой живописи, то это значительно повысит качество профессиональной подготовки студентов по специальным художественным дисциплинам, поскольку обогатит их опытом предшествующих поколений.

Только в ежедневной аудиторной работе с натуры формируются профессиональные качества художника, которые включают в себя художественное видение (восприятие) и научные представления студентов об окружающем мире, а также возникает потребность в построении изображения по принципу один в один. Это чрезвычайно сложная задача для студентов художественных факультетов педагогических вузов, особенно когда они работают с натуры, но ее можно решить гораздо проще в процессе работы над учебной копией, т. к. в живописном произведении эта задача уже решена. Студент имеет дело с уже готовыми решениями всех изобразительных и художественных задач, поэтому здесь буквальное воспроизведение (один в один) композиции, рисунка, цвета не только возможно, но и необходимо. При этом учебное копирование следует делать только с оригиналов, желательно с произведений станковой живописи старых мастеров, т. к. они обладают качествами, которых лишены ху-

копирование репродукции и фотографии. Копирование с репродукций живописных произведений старых мастеров не позволяет исследовать и изучить в полной мере особенности холста и состав грунта, нанесенного под масляную живопись, различные фактурные характеристики красочного слоя, а также оптические свойства масляных красок и их изменения, связанные с техническими приемами работы кистью и разбавителями.

Современная практика учебного копирования в системе художественно-педагогического образования может представлять два варианта: как абсолютно точное повторение оригинала, а также как творческое повторение оригинала, которое допускает возможность сознательного отступления от оригинала, но только в том случае, если есть понимание, для чего это делается.

Необходимо определить учебные задачи, которые могут быть поставлены перед копированием произведений станковой живописи на художественных факультетах педагогических вузов:

1. Исследовать историю методов копирования произведений станковой живописи как метод обучения художников с древнейших времен. Изучение художественного наследия старых мастеров посредством копирования всегда давало толчок развитию нового в изобразительном искусстве.

2. Проанализировать и обобщить позитивный опыт копирования произведений станковой живописи в ведущих художественно-образовательных структурах Европы и России. Исторически сложившаяся классическая академическая система художественного образования окончательно вводит метод копирования в учебный процесс как эффективное обучающее и развивающее средство, которое расширяет художественный кругозор студентов, воспитывает их вкус, знакомит с разными национальными художественными школами и художественно-техническими приемами, а также материалами и способами их применения, позволяет выразить свой творческий замысел.

3. Изучить современные проблемы копирования произведений станковой живописи в системе профессиональной подготовки художника-педагога. В художественно-педагогическом образовании необходимо вести работу со студентами по изучению наследия старых мастеров и приобщать их к изобразительному искусству посредством копирования живописных шедевров. Это в значительной степени усилит учебный процесс на художественных факультетах педагогических вузов и повысит качественный уровень подготовки будущих художников-педагогов.

4. Освоить терминологию и понятийный аппарат в историко-культурологическом аспекте, который связан с деятельностью копирования произведений

станковой живописи старых мастеров в художественном процессе. Студенты художественных факультетов педагогических вузов должны понимать суть и значение понятийного аппарата, связанного с копированием живописных произведений старых мастеров, как очень значимого средства в профессиональной подготовке будущего художника-педагога.

5. Изучить и проанализировать композиционную структуру живописных произведений старых мастеров. В процессе учебного копирования изучаются и сравниваются композиционные решения различных живописных произведений, что развивает композиционное мышление студентов, которое является необходимой составляющей при подготовке художника-педагога в различных видах изобразительной деятельности. Так, в учебном процессе натурные учебные постановки можно подкреплять похожими по содержанию живописными копиями, при этом необходимо грамотно выстроить композицию натюрмортов, т. е. собрать набор из бытовых предметов в единую смысловую группу, выделить главный предмет, в том числе цветом и подчинить ему все дополнительные предметы. Хорошим подспорьем здесь могут послужить живописные работы мастеров голландской школы.

6. Изучить творческие методы старых мастеров и стилистику живописных произведений. Направлено на развитие художественно-образного мышления студентов художественных факультетов педагогических вузов путем изучения творческого метода и технологических особенностей автора в процессе работы над живописным произведением. При этом художественная манера мастера и его индивидуальный живописный стиль рассматриваются в процессе обучения копированию как общий принцип соединения различных объемно-пространственных элементов предметного мира, а также нахождения и выстраивания цветового и тонового баланса, материальности в единое композиционное целое.

7. Сформировать у студентов умение анализировать и практически осваивать основные этапы ведения живописной работы различных мастеров прошлого. Сложившаяся академическая живописная система по своей структуре представляет собой трехслойную технику масляной живописи, которая основана на четкой последовательности ведения живописной работы. Строгое, поэтапное ведение работы дисциплинирует студента, заставляет его логически выстраивать взаимосвязанную цепочку в построении живописного пространства картины.

8. Овладеть классической трехслойной техникой письма путем ежедневной работы с натуры, а также копированием живописных работ старых мастеров. Это позволяет студентам создавать на холсте иллюзию реальной природы.

Способствует копирование живописных работ старых мастеров существенно облегчает и ускоряет процесс освоения данной техники.

В. Студенты художественных факультетов педагогических вузов должны овладевать и практически овладеть разнообразными живописными техниками и техническими приемами. В учебном процессе на художественных факультетах педагогических вузов студенты приобретают практические умения овладения в освоении как трехслойного метода живописи (классический прием работы), так и других живописных техник (алла прима или техника импасто) в зависимости от поставленной учебной задачи.

III. Расширение собственных возможностей по применению разнообразных технических средств, применяемых в живописной работе с натуры путем целенаправленного использования навыков, полученных при копировании живописных произведений старых мастеров. Практическое овладение различными живописными техниками и приемами работы с художественными инструментами (кисть, мастихины, разбавители, лаки, краски и т. д.) ведет к расширению собственных профессиональных возможностей в живописи. При этом знание свойств и возможностей масляных красок, умение их классифицировать по составу, по скорости высыхания и кроющей способности имеет первостепенное значение в учебной и творческой работе, особенно при копировании живописных произведений.

III. Развитие культуры труда в обращении с художественными материалами и инструментами. Студенты художественных факультетов педагогических вузов в процессе работы с натуры над академическими постановками, как правило, не задумываются о последовательном нанесении красочного слоя и характере красок. Поэтому копирование живописных произведений сильно стимулирует студентов к дополнительным познаниям в области технологии масляной живописи, а также технике работы с различными художественными инструментами (кисть, мастихин и др.), которые имеют большое значение для качественного ведения живописной работы в технике масляной живописи.

Данные задачи профессиональной подготовки художника-педагога можно решить гораздо быстрее и эффективнее, если дополнить учебный процесс работой над копированием живописных произведений.

Практика показывает, что, выполняя копии, студенты быстрее осваивают профессиональную работу с художественными инструментами, а также грамотно используют разбавители и художественные лаки в желании освоить техники живописи маслом. Кроме того, студенты отлично выстраивают весь процесс выполнения живописной работы, понимая суть технического процесса работы.

Таким образом, при освоении практики копирования живописных приемов старых мастеров у студентов вырабатываются умения и навыки, которые позволят им подбирать технологии и технические приемы живописи, соответствующие решению изобразительных и художественно-образных задач, применять эти навыки в собственном творчестве и педагогической деятельности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В учебном пособии мы попытались не только проанализировать историю, теорию и практику копирования живописных произведений старых мастеров Европы и России, но и обобщить позитивный опыт современных художественных факультетов педагогических вузов России и Узбекистана. Такое изучение культурного наследия старых мастеров, на наш взгляд, расширяет художественный кругозор современных студентов, знакомит их с разными национальными живописными школами, техниками и техническими приемами, а также предоставляет материалы и способами их применения, помогающими студенту выразить свой творческий замысел.

Анализ современного состояния образовательного процесса на художественных факультетах педагогических вузов показал, что студенты в своей учебной практике, как правило, самостоятельно овладевают приемами копирования, часто по наитию, опираясь на свой небогатый опыт, пытаются воспроизвести ту или иную картину.

Педагогам следует обращать особое внимание на выбор способов и приемов организации копировальной деятельности студентов, которые бы помогали развитию их специальных умений и навыков. При этом не следует ограничивать самостоятельную работу студентов на овладение приемами копирования, напротив, необходимо раскрывать способности и индивидуальные возможности студентов, т. е. создавать условия для реализации их творческих возможностей на занятиях по копированию станковой живописи.

Обобщая вышесказанное, можно сделать один общий вывод: копия как процесс творческий и репродуктивный не должен развиваться стихийно, а должен иметь четко сбалансированную учебно-методическую, практически апробированную систему знаний и умений, имеющих целевую обоснованность.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алексеев-Алюрви Ю. В.* Краски старых мастеров. – М.: Центр информационных технологий информатики и информации, 2004. – 160 с.
2. *Алешин А. Б.* История реставрации станковой масляной живописи в России. – Ленинград: Художник РСФСР, 1989. – 130 с.
3. *Арсенюк Ю. М.* Значение копирования работ старых мастеров в становлении личности художника // *Academy*. – 2020. – № 52. – С. 64–79.
4. *Бергер Э.* История развития техники масляной живописи. – М.: Академия художеств СССР, 1961. – 264 с.
5. *Ваняев В. А.* Искусство копирования в художественно-образовательном искусстве Западной Европы // *Вопросы истории, теории и методики преподавания изобразительного искусства: сборник статей*. – М.: Московский педагогический государственный университет, 2012. – С. 315–318.
6. *Ваняев В. А.* Копирование произведений масляной живописи в системе подготовки художника-педагога: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. – М., 2014. – 286 с.
7. *Ваняев В. А.* Технично-технологический аспект копирования произведений станковой масляной живописи как альтернативная параллель при создании художественного произведения (картины) // *Преподаватель XXI век*. – 2013. – № 1. – С. 135–138.
8. *Ваняев В. А.* Историко-культурологический аспект копирования произведений изобразительного искусства // *Преподаватель XXI век*. – 2012. – № 3. – С. 134–140.
9. *Вазари Джорджо.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. – М.: Искусство, 1956. – Т. 1.
10. *Вибер Ж.* Живопись и ее средства. – М.: Академия художеств СССР, 1961. – 232 с.
11. *Волков Н. Н.* Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1965. – 216 с.
12. *Коробко Ю. В., Новицкая И. А.* Задачи копирования в современной системе обучения на художественно-графическом факультете [Электронный ресурс] // *Современные проблемы науки и образования*. – 2022. – № 2. – URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=31617> (дата обращения: 02.10.2023).
13. *Мастера искусства об искусстве. В 7 т. / под ред. А. А. Губера*. – М.: Искусство, 1967. – Т. 3. – 503 с.
14. *Молева Н., Белютин Э.* Русская художественная школа первой половины XIX века. – М.: Искусство, 1963. – 409 с.

15. Лужецкая А. Н. Техника масляной живописи русских мастеров XVIII – начало XX века. – М.: Искусство, 1965. – 290 с.

16. Новожилов И. И., Зубрилин К. М. Развитие и история метода копирования при обучении изобразительному искусству // Проблемы современного образования. – 2023. – № 2. – С. 233–239.

17. Ростовцев Н. Н. Очерки по истории методов преподавания рисунка. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 286 с.

18. Сланский Б. Техника живописи: живописные материалы. – М.: Академия художеств СССР, 1962. – 378 с.

19. Хокни Дэвид. Секреты старых картин / пер. с англ. Я. В. Лагузинской. – М.: Арт-Родник, 2004. – 236 с.

20. Фехнер Е. Ю. Нидерландская живопись XVI века. – Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1949. – 163 с.

21. Фехнер Е. Ю. Голландский натюрморт XVII века в собрании Государственного Эрмитажа. – М.: Изобразительное искусство, 1962. – 176 с.

СЛОВАРЬ СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

1. **Копия** – «абсолютно идентичная оригиналу» (лат. copia – множество, запас) – художественное произведение, повторяющее другое произведение с целью его воспроизведения во всех деталях, в той же манере, материале, с обязательным сохранением размеров подлинника (иногда в уменьшенном или увеличенном виде).

2. **Копирование** – «подражание оригиналу» – умножать, множить, увеличивать количественно какую-либо ценную вещь, в нашем случае – художественное произведение во всех деталях, в том же материале и на тех же носителях.

3. **Учебное копирование** – методическая программа для студентов, главной целью которой является аналитическое исследование художественного произведения, раскрытие и изучение его художественно-стилистической, образной и материально-технической структуры.

4. **Механическое копирование:**

- **контрафакция** – подделка – копия, выдаваемая за оригинал;
- **контрэпрэв** – обратный «зеркальный», перевод отпечаток с рисунка;
- **репродукция** – воспроизведенный посредством печати рисунок, картина или фотографический снимок.

5. **Авторская копия** – авторский вариант, повторение собственного художественного произведения, только в том случае, когда воспроизводится все произведение без изменения.

6. **Дублирование композиции** (франц. doubleton double – двойной) – дубль, душет, дубликация – второй экземпляр художественного произведения, иногда в целях консервации картин старых мастеров применяется дублирование живописи с дерева на холст, либо со старого холста на новый.

7. **Реновация** (от лат. renovation – обновление) – процесс воссоздания художественного произведения, с целью улучшения, реконструкции и реставрации без разрушения целостности структуры.

8. **Реконструкция** (восстановление) – процесс обновления устаревшего объекта или художественного произведения.

9. **Стилизация** – воспроизведение или имитация образной системы и формальных особенностей одного из стилей прошлого, использованных в новом художественном контексте. Стилизация обычно предполагает трансформацию без потери узнаваемости какого-либо предмета или изображения.

10. **Репликация** (франц. réplique) – реплика, обратное движение, поворот, возобновление – повторение ранее существовавшей или существующей компо-

Способ репликации имеет творческий характер, поскольку предполагает изменения в деталях, нюансах формы, рисунка, цвета.

11. Художественная репликация – повторение ранее существовавшей композиции художественного произведения, осуществленное в ином, отличном от оригинала материале (свободное повторение другого мастера), допускающем различные отклонения, вариации в деталях.

12. Авторская реплика художественного произведения является интерпретацией подлинника, обогащенного новациями: ассоциациями, аллюзиями, реминисценциями художника. В живописи репликой называют авторское повторение снискавшей успех картины по специальному заказу мецената, коллекционера или музея. Многие картины мастеров существуют в нескольких репликах, созданных самим мастером или его учениками, которые вносили в так называемую реплику определенные правки. Это касалось композиционной структуры картины, цвето-тонового строя всего произведения, а также трактовки образов.

13. Реминисценция (лат. *reminiscentia* – воспоминание) – смутное воспоминание, основанное на неясной ассоциации, допускающее использование отдельных элементов, мотивов, тем, сюжетов, известных ранее, но в иных сочетаниях и в новой комбинации. Реминисценция имеет более творческий характер, чем вариация, комбинатория или репликация и отличается от простой ассоциации интеллектуальностью и определенной степенью рационализма.

14. Компиляция (лат. *compilation* – хищение, грабеж) – заимствование из различных художественных произведений различных фрагментов (составление компиляций на основе заимствований из композиций известных сюжетов, а порой и из известных художников), которые затем подвергаются самостоятельной обработке.

15. Реставрация (лат. *in integrum* – восстановление в прежнем виде) – восстановление, воссоздание ранее утраченных ценностей, а также восстановление в изначальном виде поврежденных или искаженных последующими переделками и поновлениями произведений искусства. Метод реставрации предполагает обязательное сохранение подлинной основы произведения или его фрагментов и не допускает произвольных дополнений.

16. Техника (греч. *technike* – искусная, от *techne* – искусство, мастерство) – система материалов, инструментов и приемов работы художника – все, что связано непосредственно с материальным воплощением его творческого замысла.

17. Техника живописи включает в себя совокупность определенных действий, навыков, способов и приемов использования живописных материалов,

движений, выполненных художником для достижения известного художественного результата – создания картины.

18. **Техника станковой живописи** – это процесс создания художественного произведения – картины, выполняемый на станке, т. е. на мольберте. При этом поверхность, на которую наносят изображение (картон, холст), имеет самостоятельное значение и является нестационарной и неутилитарной, в отличие от декоративной и монументальной живописи.

19. **Техника настенной живописи** – это монументальная живопись, выполняемая вручную различными художественными материалами. Классические техники настенной живописи:

– **фреска** (итал. fresco – свежий) – техника нанесения рисунка водорастворимыми красками по сырой штукатурке;

– **алсекко** (итал. secco – по сухому) – техника росписи, представляющая собой нанесение рисунка на высохшую штукатурку, при этом применяются краски, предварительно растертые на яйце, растительном клее, смешанные с масляными, акриловыми или темперными красками;

– **сграффито** – техника росписи по многослойной цветной штукатурке. Перед тем как начать работу, стена покрывается грунтом сначала черного, а потом белого цвета. При создании рисунка художник скоблит белый грунт до тех пор, пока не появится черный;

– **энкаустика** – техника росписи, подразумевающая нанесение расплавленных на воске масляных красок на сухую штукатурку, деревянную панель или холст, который затем наклеивается на стену.

20. **Техника темперной живописи** (итал. temperare – смешивать) – древняя техника живописи, которая заключается в нанесении на подготовленную поверхность нескольких слоев темперной краски. При этом необходимо дожидаться, чтобы предыдущий красочный слой высох.

21. **Техника масляной живописи** – процесс, в результате которого первоначально взятые материалы (холст, животный клей, пигменты, растительное масло и т. д.) претерпевают изменения, превращаясь в результате сложного технологического процесса в мастерской живописца в картину – объект, обладающий комплексом совершенно новых качеств.

22. **Многослойная техника живописи** – техника живописи, основанная на наслоении нескольких красочных слоев, отличается от техники письма по сырому прежде всего тем, что каждый слой краски просушивается перед нанесением следующего слоя.

23. **Техника алла прима** (*alia prima* – с первого раза, сразу) – разновидность живописной техники, позволяющая выполнить картину за один сеанс.

24. **Техника фламандских художников** – этим же понятием обозначают работы красками художников определенного времени или региона.

25. **Итальянская манера (техника) живописи** – метод масляной живописи, зародившийся в Италии (XV в.) и вытеснивший фламандскую манеру живописи. Итальянская манера живописи предполагает работу локальным цветом на чистых фонах, создание четких контуров, больших цветовых поверхностей, гладкое письмо.

26. **Техника Тициана** – работа масляными красками в технике гризайль на светлых нейтрального цвета грунтах и притом пастозно на грубозернистых поверхностях. Тициан использовал для живописи небольшой подбор красок: белую, черную и красную, но пользовался ими в совершенстве, недостающие желтые оттенки в последствии наносил методом лессировки.

27. **Технология копирования масляной живописи** – это последовательность работы с различными художественными материалами и взаимосвязь этих материалов между собой в процессе работы.

28. **Имприматура** – цветная тонировка поверхности готового белого грунта.

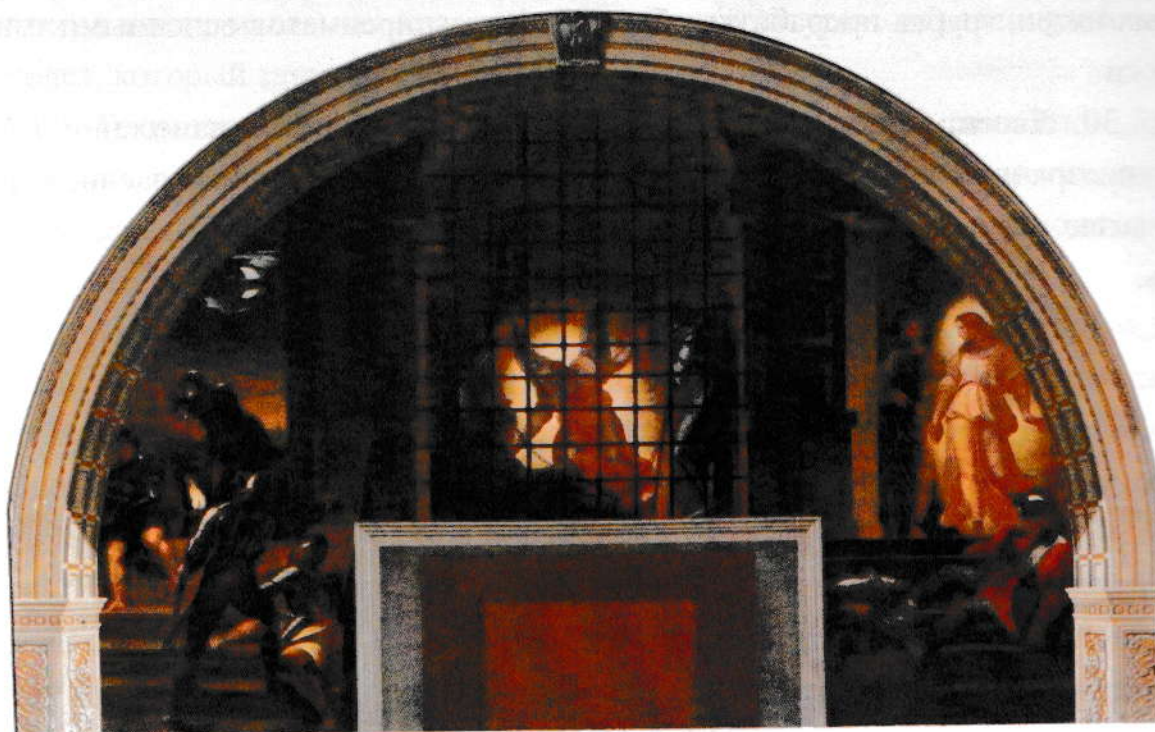
29. **Подмалевок** – начальный этап работы над картиной, представляющий собой нанесение на холст жидкого слоя краски: раскладка основных цветовых пятен, грубая проработка объема и формы предметов основными тонами краски.

30. **Лессировка** – техника живописи, основанная на нанесении тонких полупрозрачных красок друг на друга. После чего получаются красивые, переливающие цвета и оттенки с виду напоминающие прозрачное стекло или глянец.

ПРИЛОЖЕНИЕ



П. В. Басин «Большенская обедня»
(автор оригинала – Рафаэль Санти) 1828 г.



П. В. Басин «Освобождение апостола Петра из темницы»
(автор оригинала – Рафаэль Санти) 1827 г.



К. П. Брюллов «Афинская школа»
(автор оригинала – Рафаэль Санти)



Ф. А. Бруни «Изгнание Иллиодора из Иерусалимского храма»
(автор оригинала – Рафаэль Санти) начало 1830-х гг.



К. П. Брюллов «Афинская школа»
(автор оригинала – Рафаэль Санти)



Ф. А. Бруни «Изгнание Иллиодора из Иерусалимского храма»
(автор оригинала – Рафаэль Санти) начало 1830-х гг.



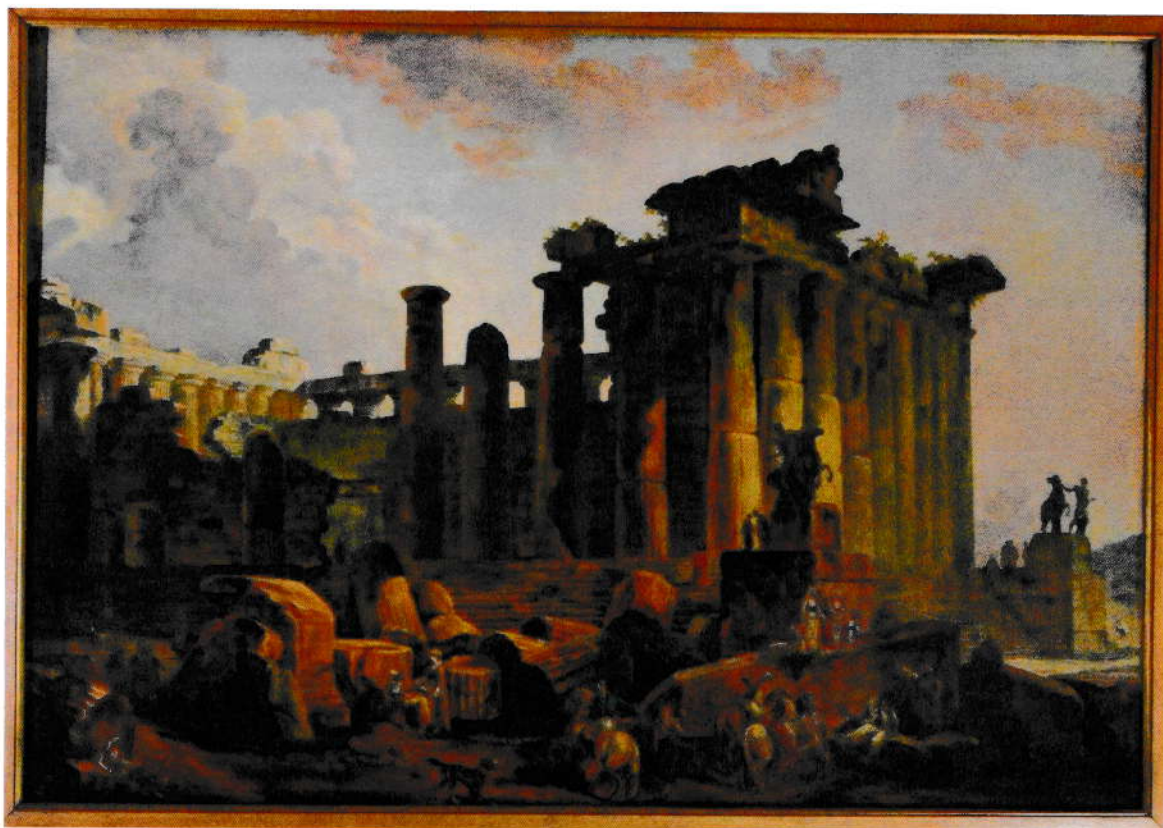
А. Т. Марков «Пожар в Борго»
(автор оригинала – Рафаэль Санти) 1836 г.



И. М. Тверской «Аврора» (Плафон в палаццо Распильози в Риме)
(автор оригинала – Гвидо Рени) 1836 г.



Г. И. Угрюмов «Похищение Европы»
(автор оригинала – Паоло Веронезе) 1788–1789 гг.



Ф. Я. Алексеев «Развалины античного храма»
(автор оригинала – Робер Гюбер)



Ф. Я. Алексеев «Развалины ротонды с фонтаном и конной статуей Луция Вера»
(автор оригинала – Робер Гюбер) до 1805 г.

Учебное издание

Шаляпин Олег Васильевич
Султанов Хайтбой Эралиевич

**СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ПРАКТИКИ
КОПИРОВАНИЯ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ**

В 2 частях

Часть 1

Учебное пособие

Редактор – *Д. О. Зверева*
Компьютерная верстка – *И. Т. Ильюк*

Подписано в печать 17.05.2024. Формат бумаги 60×84/8.
Печать цифровая. Уч.-изд. л. 2,4. Усл. печ. л. 7,8. Тираж 500 экз.
Заказ № 60.

ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный педагогический университет»
630126, Новосибирск, ул. Виллойская, 28
Тел.: 8(383)244-06-62, www.gio-nsru.ru
Отпечатано: ФГБОУ ВО «НГПУ»



Шаляпин Олег Васильевич

доктор педагогических наук, профессор
Почетный работник высшего профессионального
образования Российской Федерации, заведующий
кафедрой изобразительного искусства Института
искусств, ФГБОУ ВО «Новосибирский
государственный педагогический университет»,
Заслуженный профессор университета

Член Творческого союза художников России
и Международной федерации художников,
член-корреспондент Российской академии
естественных наук (РАЕН), академик
Международной академии наук педагогического
образования (МАНПО)



Султанов Хайтбой Эралиевич

Отличник просвещения Республики Узбекистан,
доктор Phd, профессор, декан факультета
искусствоведения Чирчикского государственного
педагогического университета Ташкентской области

Член Союза художников Республики Узбекистан,
активный участник городских, областных,
региональных и международных выставок

ISBN 978-5-00226-097-3



9 785002 260973 >