

DOI 10.34216/2587-6147-2020-4-50-19-26

УДК 7.04, 745

**Максимова-Анохина Елена Николаевна**

доцент

Костромской государственной университет, г. Кострома, Россия

maksimova-anohina@yandex.ru

**НЕОБХОДИМОСТЬ КОПИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РАБОТ  
ВЫДАЮЩИХСЯ МАСТЕРОВ ЖИВОПИСИ  
ПРИ ОБУЧЕНИИ ДИЗАЙНЕРОВ ЮВЕЛИРНЫХ ИЗДЕЛИЙ**

*В данной статье рассматриваются приемы копирования в искусстве, виды копий и авторских повторов с художественных произведений. Даются рекомендации при самостоятельной работе над копией. Рассматриваются приемы выполнения копий с репродукций произведений известных художников разными художественными материалами и различные варианты копирования, а также копирование ювелирных эскизов и ювелирных изделий. Задачи и проблемы копирования, рассматриваемые в статье, являются полезными для изучения учебного материала по предметам «Живопись» и «Цветовая композиция в ювелирно-художественных изделиях и изделиях декоративно-прикладного искусства» для студентов направлений подготовки 54.03.02 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» и 54.03.03 «Искусство костюма и текстиля».*

**Ключевые слова:** живописная копия, учебное копирование, дуплет, реплика, авторский поиск, колористическая задача, методика копирования.

Подражание – форма обучения, которой мы пользуемся всю жизнь. На самом деле, любое изображение натуры художником является копированием окружающего мира. Он пытается скопировать то, что уже создано, но посредством своего восприятия, учитывая свои личностные впечатления.

При обучении дизайнеров ювелирных изделий студентам, наряду с выполнением рисунков и картин с натуры, необходимо изучать творчество известных художников и ювелиров, приемы создания ими художественных произведений, научиться копировать их. Изучение наследия старых мастеров посредством копирования расширяет кругозор, формирует вкус, обогащает культуру, знакомит с разными национальными школами и художественными стилями. Обдуманно выбранные материалы и приемы, связанные с ними, помогают студентам богаче выразить свой творческий замысел.

Первые образцы копий скульптуры появились в Древнем Риме. Практически все греческие скульптуры, сделанные в то время, известны нам по их римским копиям. В эпоху Средневековья копирование применялось во многих сферах искусства. Кроме копирования скульптур, распространено было копирование рисунков. Лишь в эпоху Ренессанса копирование достигло настоящих высот. Именно в это время в европейской культуре возникают теоретиче-

ские принципы, основной из которых – аутентичность оригинала и копии.

С XIX века начинается широкое производство повторов с лучших произведений живописи и скульптуры. Популярны были копии, воспроизводившие знаменитые памятники античности в виде небольших статуэток. Часто художники не просто копировали чужие работы, а приносили свое понимание сюжета. Начиная с этого времени, получили распространения реплики, которые выполнял сам художник со своей же работы.

В это время начинается развитие учебного копирования, главной целью которого является постижение техник и технологии произведений, выполненных признанными мастерами. По традиции художественное обучение строилось на подражании: подмастерья в студии художника работали над его картинами или копировали чужие шедевры. Эдгар Дега, наряду со многими другими, назвал это лучшим способом стажировки: «Шедевры нужно копировать снова и снова. Только доказав свою состоятельность как копировальщика, можно попробовать нарисовать редиску с натуры» [1, с. 173].

**Примеры копирования и повторов живописных полотен.** В изобразительном искусстве копия означает точное повторение художественного произведения во всех деталях и, как правило, в том же художественном материале и манере автора. Опытные художники-копиисты стремятся максимально точно передать сходство с оригинальным полотном, в котором коло-

рит, фактура мазка, техника исполнения будет близка к авторской живописи.

Русский художник Карл Брюллов в Ватикане в течение трех лет писал копию с фрески Рафаэля «Афинская школа», где изображено около 70 фигур. По мнению главы итальянских классицистов В. Камуччини, Рафаэль еще не имел подобных повторений. Сам же К. Брюллов видел во фреске Рафаэля высокий синтез всех признаков художественности, изучив все особенности композиции и приемы письма.

Иногда уже известный и зрелый художник может делать для себя копию с картины другого мастера, но в данном случае его цель – постижение и переосмысление творческого опыта своего предшественника и коллеги. В этом случае художник не стремится полностью копировать своего предшественника, а вносит свое понимание образа через цвет и фактуру.

Художник-постимпрессионист Винсент Ван Гог, находясь в лечебнице для душевнобольных, не всегда мог иметь возможность писать с натуры. Изучая метод работы Жана



Рис. 1. Жан-Франсуа Милле.  
Полуденный отдых (сиеста). 1866 г.

Изучая метод композиции и пластики изображения на картине Ж. Ф. Милле, художник Джон Сарджент в 1875 г. копирует произведение графическим материалом. Он не просто повторяет пластику и позы крестьян, но стремится также передать зыбкость и прозрачность дальнего плана, наметить и передать фактуру.

Винсент Ван Гог тоже делает копию этой работы Милле, выполняя ее уже в масле. Он полностью копирует сюжет и композицию, но изменяет манеру письма и колорит. Так как технические возможности масляной живописи отличаются от пастели, Ван Гог в своей работе по-другому выстраивает колорит картины и изменяет цветовые соотношения. Тем самым изменяется и ощущение от знакомого образа. Сочетание яркого желтого цвета стогов с насыщен-

Франсуа Милле, Ван Гог копировал некоторые его работы.

Художника Ж. Ф. Милле вдохновляли образы крестьян, так что даже в суровом их изображении чувствуется особая симпатия к ним автора. Широкий шаг сеятеля на картине Милле, свободный взмах руки объясняются его бедностью и тяжелым трудом. Его лицо наполовину скрыто, а черты стали грубыми из-за постоянного физического напряжения. Винсент Ван Гог находился под сильным влиянием монументальной простоты фигур Милле, с их характерными позами и жестами. Несмотря на схожесть композиций и сюжета, художник переосмысливал его работы по-своему.

Еще одна работа Ж. Ф. Милле «Полуденный отдых (сиеста)» 1866 г., которая изображает отдых крестьян во время сиесты, вдохновила В. Ван Гога и Джона Сарджента на создание копии. Работа Ж. Ф. Милле выполнена пастелью, что позволило художнику на небольших нюансах передать силуэты фигур дальнего плана, фактуру и материальность предметов переднего плана (рис. 1).



Рис. 2. Винсент Ван Гог.  
Полуденный отдых от работы. 1890 г.

ным голубым цветом неба дает ощущение знойного солнечного дня (рис. 2).

Авторским повторением называется копия картины, которую пишет сам автор со своей работы. Авторское копирование бывает в виде дуплета – копии, выполненной самим автором, с предельной точностью оригинала. При этом дуплет следует отличать от реплики – авторского повторения художественного произведения, которое может отличаться от оригинала размерами или отдельными деталями изображения.

Обычно художники выполняют повторение картин, пользующихся популярностью. Так, например, А. К. Саврасов сделал несколько повторений своей картины «Грачи прилетели». Все эти работы одинаково подлинные, но самой значимой считается та вещь, что хранится

в Третьяковской галерее. Именно эту картину Саврасов написал весной 1871 года под Костромой, и она имела огромный успех на I выставке Товарищества передвижных художественных выставок.

«Подсолнухи» Винсента Ван Гога – это его визитная карточка. Он создал одиннадцать картин с подсолнухами, практически делая копии со своих ранее написанных работ. Подсолнухи – цикл работ, состоящий из двух серий. Первая серия работ, выполненная в 1887 году в Париже, включает четыре натюрморта с сорванными подсолнухами. Вторую серию работ художник пишет в 1888–1889 годах в городе Арле на Юге Франции. Сюда Ван Гог приехал, мечтая создать новое направление в живописи. Оно должно было прийти на смену импрессионизму. На всех работах этой серии художник изображает подсолнухи в глиняной вазе, сохраняя композицию в изображении подсолнухов и распределение цветовых пятен на холсте. Он лишь слегка изменяет колорит.

Иногда в процессе работы художник переосмысливает выбранную тему, изменяет колорит, акценты и по-другому выражает первоначальную идею. Такой повтор называется вариантом или творческим поиском. Авторский поиск отличается от авторского повторения тем, что в нем художник не повторяет в точности композицию или манеру исполнения, а пытается с помощью других выразительных средств раскрыть интересующую его тему.

К авторским повторам в своем творчестве обращался известный русский художник И. Е. Репин. В первом варианте картины «Не ждали» (1883 г.) Илья Ефимович Репин изображает девушку-курсистку, попавшую в ссылку за политическую деятельность. На картине «Не ждали» (1884 г.) Репин изображает мужчину. Во втором варианте картины изменен угол зрения, композиция выбрана таким образом, что зритель ощущает свою причастность к происходящему. В обоих вариантах передано ощущение неожиданности момента и следующей за ним радости. Во втором же варианте художник создает более сложный психологический образ героя картины.

Французский художник-импрессионист Огюст Ренуар написал пять портретов актрисы Жанны Самари. Выполненные в одинаковой манере письма, они отличаются и по размеру, и по колориту. Художник пишет первый портрет Жанны на мерцающем синем фоне, который подчеркивает синеву ее глаз, оттеняет рыжие волосы (рис. 3). В портрете чувствуется легкость исполнения и естественность актрисы.

Тем не менее, портрет Ренуару не понравился. Ренуар пишет еще один портрет Жанны, но уже пастелью. Техника пастели позволяет ему передать едва намеченный контур фигуры, она как бы растворяется в воздухе. По-прежнему для него главным остается передать чудесное мгновение, взгляд, полуулыбку.



Рис. 3. П. О. Ренуар. Жанна Самари. 1877 г.

Однако самым удачным и известным считается портрет, хранящийся в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве. Это, пожалуй, один из самых узнаваемых портретов в мире. В задумчивом взгляде актрисы в легкой улыбке, в самой позе модели чувствуется сама женственность. Как и в предыдущих портретах, форма частично растворена, мазки положены открыто и словно небрежно (рис. 4).

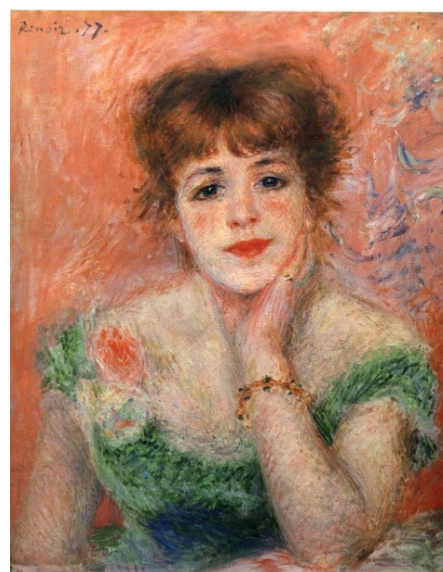


Рис. 4. П. О. Ренуар. Портрет актрисы Жанны Самари. 1877 г.

Другой из известных портретов Жанны хранится в Эрмитаже. Он отличается от всех остальных манерой письма, композиционным решением. Художник изобразил актрису в полный рост на фоне богатого интерьера, возможно, в фойе театра. В портрете чувствуется внимание мастера не только к модели, но и к обстановке.

Винсент Ван Гог часто также делает авторские повторы своих работ. Так, портрет почтальона Рулена художник пишет шесть раз маслом и делает три рисунка. Почтальон и его жена навещали художника в больнице, куда Ван Гог попал после припадка и ссоры с Гогеном. В письмах брату Тео Винсент называл Рулена «своим другом». Это отношение Ван Гог в полной мере передал в портретах почтальона.

Первые портреты довольно сдержанны как по цвету, так и по содержанию. Ван Гог изображает Рулена на голубом фоне в одежде почтальона. Два других портрета написаны в несколько другой манере с использованием ярко-зеленого фона с красным цветочным орнаментом на одном портрете и желто-зеленого фона на другом, что придает этим холстам оттенок декоративности. Фигура же Рулена написана в импрессионистической манере.

Французский художник-импрессионист Клод Моне в своем творчестве стремился изобразить меняющийся мир вокруг него, ускользающее освещение, воздух и солнечный свет. В своем творчестве художник как никто другой использует творческий поиск. Так, написание Руанского собора превратилось в целую серию из тридцати картин. Эти работы Клода Моне, представляющие собой различные виды собора в зависимости от времени дня, года и освещения, написаны художником в 1890-х годах.

Для К. Моне эффекты света стали столь же важными, как и изображаемый предмет. Цикл «Соборы» не был для художника первым циклом полотен одной темы, но он был самым исчерпывающим. В предыдущих своих экспериментах со светом художник изображал пейзажи. Собор позволил ему выделить парадокс между постоянной твердой структурой и изменяющимся легко играющим с нашим восприятием светом. Художник решает сконцентрироваться на отдельных фрагментах готического собора. Его интересует исключительно игра света на камне, небо и земля почти перестают существовать.

Часто Клод Моне обращается к теме женщины с зонтиком. Его привлекает не только сам образ как таковой, но и воздух, окутывающий все вокруг. В работе «Прогулка», напи-

санной в 1875 г., он изображает свою любимую жену Камиллу. На дальнем плане изображен их сын, сама фигура Камиллы возвышается на фоне неба. На переднем плане изображен луг и живописные тени от фигур. В работах «Маки» 1873 г., «На лугу» 1876 г. и «Камилла с зонтиком» 1876 г. снова можно увидеть ту же тему, где Камилла изображена с зонтиком и в шляпе. На всех этих работах К. Моне не только стремится написать портрет жены с характерными чертами, но через изображения солнечного света, бликов на фигуре он передает единство человека с природой.

**Методика копирования живописи.** Студенту, создающему копии с произведений искусства, предоставляется редкая возможность увидеть художественную эпоху как бы изнутри, ощутить и почувствовать атмосферу того или иного периода истории искусства в его становлении и развитии [2].

Копируя с репродукций художественное произведение, студенты изучают технику мастера, решают колористические задачи, применяют на практике свои знания перспективы, основы рисунка, учатся работать с различными материалами. Процесс развития зрительного восприятия идет параллельно с накоплением профессиональных навыков и умений. Прежде чем найти свой творческий стиль, нужно больше экспериментировать, изучать методы других художников, а также возможности разных материалов и инструментов.

Важно, чтобы в процессе обучения, копирование не стало отстраненным повторением оригиналов. Цель интенсивного изучения чужих работ не в том, чтобы уподобиться авторам, а, скорее, в самосовершенствовании. Надо не просто стремиться повторить сюжет, композицию, манеру автора, колорит, а постараться понять произведение.

В процессе копирования, независимо от его длительности, возникают уникальные взаимоотношения с шедевром. Перед копированием полезно изучить историю произведения и биографию автора. Не стоит копировать просто внешнее сходство. Важнее изучить творческий метод автора выбранной работы, последовательность ведения работы, технологию, прежде чем приступить к копированию [3, с. 19].

Подготовительная работа при копировании также заключается в выборе основы (бумага, картон, холст), определении размера будущей копии и нанесении рисунка. Конечной целью является изучение конструкции произведения. Важным моментом в копировании всегда была технология и последовательность копи-



вания. Любое изображение начинается с понимания и анализа его формы. Прежде чем приступить к копированию, стоит сделать несколько зарисовок простым карандашом для лучшего понимания пластики изображения и композиционного решения. В эскизах и зарисовках главное внимание уделяется композиции изображения, выявлению пропорций, конструктивного строя произведения.

Когда рисунок нанесен на лист или холст, начинают работать цветом. Следует решить, какие материалы целесообразно использовать для решения поставленных задач в процессе копирования, каким материалом будет выполняться копия. Приемы работы художественными материалами очень разнообразны. Материал для копирования обычно выбирают тот, которым выполнена работа мастера. В этом случае можно решить задачу и технического характера, например повторить стиль и характер мазков мастера. Но бывает так, что интересно сделать копии в другом материале. Тогда главной задачей при копировании будет передача колорита, цветового контраста и композиционного решения изображения.

Перед работой над копией в цвете следует внимательно изучить колорит картины, понять живописные отношения и характер цвета. Для этого нужно подобрать живописные замесы цвета, сделав несколько упражнений и быстрых эскизов. Необходимо подобрать замесы цветов и оттенков, которые будут использованы в копировании. Для этого на палитре нужно методом проб смешивать цвета и сравнивать их с репродукцией произведения. Таким образом, найдя нужный цвет на палитре, запомнив его смешения, перенести этот цвет на нужный фрагмент копии.

При работе цветом над копией нужно придерживаться общего колористического строя произведения. Можно копировать цвет по небольшим фрагментам, постепенно доводя копию до конца. Но легче будет вести работу сразу по всей поверхности изображения, постепенно разрабатывая цветовые пятна, уточняя форму и фактуры изображаемых объектов. В любом случае нужно учитывать технику мастера, в копируемом произведении.

Работа в технике масляными красками требует достаточно много времени для освоения ее приемов и изучения ее технологии. Поэтому выполнять копию этим материалом рекомендуется лишь тем студентам, кто освоил эту технику ранее. Масляные художественные краски представляют собой тонко растертые пастообразные смеси высших сортов пигментов со спе-

циально приготовленными связующими из перепарированных растительных масел. Помимо масел, в состав связующего входят смолы: дамара и мастика. Они положительным образом влияют на свойства красок. Для придания краскам лучшей консистенции и других свойств в них вводится пчелиный воск и стеарит алюминия [4].

При работе маслом нижний слой краски высыхает медленнее, чем верхний. Чтобы избежать растрескиваний краски, первая прописка маслом на холсте наносится тонким слоем, второй и последующие слои могут быть более пастозны. Учитывая эту особенность материала, при выполнении копии маслом лучше сначала сделать подмалевки цветом, приближенным к общему цвету и колориту произведения. Он будет проглядывать через последующие слои, объединяя общий колорит. Подмалевки можно также писать, подбирая цвет, который использовал художник в оригинале, и последовательно его копировать. А можно, наоборот, выполнять цветами противоположных тонов для того, чтобы в дальнейшем обогатить цвет.

Определив общий колорит в подмалевке копии, можно попытаться скопировать технику оригинала, одновременно прописывая объекты и их детали, больше приближенными к оригиналу на репродукции. Существует техника от пятна, которую тоже можно применять в ходе копирования. На холст, чаще всего тонированный, наносятся цветовые пятна изображаемых объектов в виде силуэтов. Дальше тоже, не прорисовывая детали, пятном определяется и наносится свет на всех элементах. Затем обозначается цвет теней, сравнивая их между собой по насыщенности и тепло-холодности цвета. Следующим этапом работы будет уточнение деталей изображения, копирование техники. Завершается работа обобщением тонов, смягчением контрастов дальних планов. При работе маслом над копией главной задачей все же будет научиться копировать цветовое единство, гармоничное сочетание красок и композицию произведения.

Как правило, студентам предлагается выполнять копию акварелью. Особенностью акварели является ее прозрачность. В акварели нужно соблюдать послойное наложение красочного слоя на фрагменты изображения. Следовательно, на палитре или просто чистом листе нужно попробовать смешать цвет не механическим путем, а накладывая его живописными слоями.

При выполнении копии с работ художника, выполненных в акварельной технике, стоит

изучить особенности манеры письма автора. Так, копируя работы М. Врубеля, нужно обратить внимание на то, как художник последовательно с помощью цветowych пятен создавал объем изображаемого образа (рис. 5). Работая в технике акварели, М. Врубель использовал определенную последовательность. Поверх легкой заливки на первом плане мастер наносил одну краску на другую, оставляя между ними небольшой просвет. Оставленные чистые места бумаги заполнял маленькими мазками краски,

не сливающимися друг с другом. Нужные места усиливал тем, что давал акварели просохнуть и прокладывал поверх нее новые слои.

При копировании акварелью работы, выполненной маслом, основной задачей будет повторение колорита работы, композиционного решения и соблюдения контрастов цветowych пятен. На лист бумаги наносится рисунок копированного изображения, а работу цветом стоит вести послойно, добиваясь схожести цвета и общего колорита (рис. 6).



Рис. 5. Студенческая работа. Копия с работы М. Врубеля «Цветы»

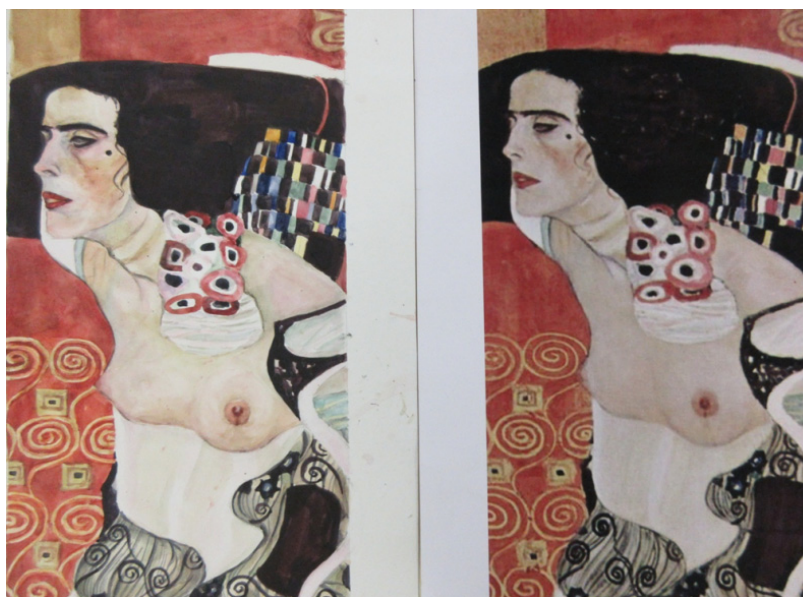


Рис. 6. Студенческая работа. Копия с работы Г. Климта «Юдифь»

Копировать гуашью можно с произведений художников, написанных как маслом, так и гуашью. Кроме решения задач по изучению и воспроизведению колорита с оригинала, также можно повторить технические приемы и задачу фактуры. При копировании в технике гуашь следует учесть особенности данного мате-

риала. В процессе высыхания гуашь высветляется. В данном случае цвет нужно брать насыщеннее, чем он первоначально смешивается на палитре.

Наносить краску на лист можно тонким слоем, а можно и фактурно. Начинать работу над копией лучше с подмалевка, работая по

всей композиции листа и определяя все тональные отношения. Затем можно накладывать красочные мазки по форме изображаемых объектов более фактурно, копируя технику автора.

При копировании пастелью с произведения, выполненного пастелью, необходимо учитывать особенность техники этого материала. Техника работы пастелью отличается от работы другими художественными материалами своей бархатистостью и матовостью цвета. Лучше всего выполнять копию в технике мягкой пастели, так как ее использовали многие художники. Мягкая пастель дает бархатистый тон, легко растушевывается пальцем при смешении цветов для получения нужного цвета.

Выполнять работу пастелью можно растушевкой, заполняя цветовые пятна изображения, или штриховкой, используя штрихи разных направлений. Штрихи можно пересекать под разными углами или накладывать параллельно друг к другу. Штрих может быть положен для максимального выявления формы отрывисто, как на работах Михаила Врубеля, или преобразован в длинную и пластичную линию, задающую в работе динамику. Такой прием использовали Валентин Серов, Борис Кустодиев и Леонид Пастернак.



Рис. 7. Эскиз посудной группы А. Мухи

Работа цветом в ювелирном эскизе начинается с разбивки контура изображения на сегменты тонкими линиями, которые будут подчеркивать форму предмета и обозначать изменение цветового тона. Прокладывая цветовой тон с помощью отмывки металлических поверхностей цветом, нужно учесть особенности передачи металлических поверхностей.

**Копирование ювелирных эскизов и изделий.** Копирование ювелирных эскизов и изделий отличается от копирования живописных произведений. При выполнении копии ювелирного изделия нужно не просто скопировать цвет изделия, но передать материал, наметить объем и передать конструктивную особенность изделия.

Ювелирный эскиз – это образ изделия, который несет об изделии определенную информацию: как будет выглядеть изделие, его форма, размер, пропорции, из какого материала оно выполняется, наличие эмалей, камней и других вставок. Поиски формы можно вести разными путями, но всегда нужно исходить из основной идеи, возникновение которой должно предшествовать началу работы над эскизом.

При выполнении копии с фотографии ювелирных изделий нужно решить задачу передачи материальности металла и ювелирных вставок (рис. 7). В ходе обучения студенты, выполняя и придумывая эскиз оригинальных ювелирных изделий, учатся сопоставлять детали, находить место декора, грамотно передавать в цвете фактуру, конструктивную основу как всего изделия, так и отдельных деталей (рис. 8).



Рис. 8. Копии студентов

При написании серебряных предметов следует обращать внимание на получение множества оттенков серого цвета, которые расположены на предмете от светлого к темному, включая рефлекс. Цвет серебра в целом нейтрально-серый, однако больше холодный, чем теплый. Если у серого цвета преобладает голубоватый тон, зеленовато-голубоватый или фиолетово-

синий, то этот цвет будет холодным, а если у него зеленовато-желтоватый, фиолетово-красноватый тон, то он будет теплым [5, с. 124–126].

При написании золотых и медных предметов следует обращать внимание на получение множества оттенков желтого и охристого цвета. Хотя цвет золотых предметов желтый, при написании его следует использовать разные оттенки этих цветов, получаемые при смешивании. Для теней – в смешении с холодными синими, сиреневыми и зелено-коричневыми (типа умбры) и для освещенной части предмета – в смешении с теплыми лимонным, оранжевым, красным тонами.

При написании медных предметов оттенки охры и желтых цветов следует получать путем смешения желтого среднего и охристого цвета с более теплыми коричневыми, оранжевыми и красными цветами и в тенях – с коричневыми, зелеными цветами.

После того как цвет металла нанесен во всех разделенных сегментах, можно обозначить

цветом эмали. Завершающим этапом будет проработка мелких деталей и элементов.

Подводя итог, следует сказать, что копирование работ мастеров является одним из самых эффективных методов обучения. Наряду с работой с натуры, созданием своих собственных творческих работ и ювелирных эскизов и проектов, копирование ведет к пониманию студентами технических особенностей работы художественными материалами и законов владения композицией.

## ВЫВОДЫ

Копируя с репродукции художественное произведение, студенты изучают технику мастера, решают колористические задачи, применяют на практике свои знания перспективы, основы рисунка, учатся работать с различными материалами. Это способствует возникновению интереса у студентов к предмету, вдохновляет их к самостоятельному творчеству.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Уроки классической живописи, Техники и приемы из художественной мастерской / Джульетта Аристид ; пер. с англ. Е. Петровой. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2007. – 246 с.
2. Андреева А. В. Основы копийного мастерства как формы обучения монументальной канонической религиозной живописи // Молодой ученый. – 2012. – № 8. – С. 393–397.
3. Герчук Ю. Я. Язык и смысл изобразительного искусства : учеб. пособие. – М. : Мособлупрполиграфиздата, 1994. – 175 с.
4. Прокофьев Н. И. Живопись, техники живописи и технология живописных материалов : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Изобразительное искусство». – М. : ВЛАДОС, 2010. – 158 с.
5. Рисунок для ювелиров [Dibujo para joyeros, 2003] / Мария Жозе Форкадел Беренгер ; пер. с исп. Ю. В. Севостьяновой. – М. : Арт-Родник, 2005. – 192 с. – (Рисунок для профессионалов).

## REFERENCES

1. Uroki klassicheskoy zhivopisi, Tekhniki i priemy iz hudozhestvennoj masterskoj / Dzhul'etta Aristid ; per. s angl. E. Petrovoj. – M. : Mann, Ivanov i Ferber, 2007. – 246 s.
2. Andreeva A. V. Osnovy kopijnogo masterstva kak formy obucheniya monumental'noj kanonicheskoy religioznoj zhivopisi // Molodoj uchenyj. – 2012. – № 8. – S. 393–397.
3. Gerchuk Yu. Ya. Yazyk i smysl izobrazitel'nogo iskusstva : ucheb. posobie. – M. : Mosobluprpoligrafizdata, 1994. – 175 s.
4. Prokof'ev N. I. Zhivopis', tekhniki zhivopisi i tekhnologiya zhivopisnyh materialov : ucheb. posobie dlya studentov vuzov, obuchayushchihsya po special'nosti «Izobrazitel'noe iskusstvo». – M. : VLADOS, 2010. – 158 s.
5. Risunok dlya yuvelirov [Dibujo para joyeros, 2003] / Mariya Zhoze Forkadel Berenger ; per. s isp. Yu. V. Sevost'yanovoj. – M. : Art-Rodnik, 2005. – 192 s. – (Risunok dlya professionalov).