МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

МГХПА им. С.Г.Строганова

Кафедра реставрации монументальной живописи

Учебное копирование образцов живописи старых мастеров

Методические рекомендации по копированию портрета Михаэля Офовиуса Питера Пауля Рубенса



Объект копирования

В качестве объекта копирования выбрана увеличенная факсимильная копия фрагмента портрета **Михаэля Офовиуса** (Portrait of Michael Ophovius) работы **Питера Пауля Рубенса** (размером 500 мм х 600 мм)

Каталожные данные подлинника	
Автор	Питер Пауль Рубенс (Peter Paul Rubens) (1577-1640)
Название	Портрет Михаэля Офовиуса (Portrait of Michael Ophovius)
Год создания	1635
Материал	Масло на доске
Размер	440 мм х 360 мм
Мсто хранение	Fundación Banco Santander, Madrid, Spain



Питер Пауль Рубенс портрет Михаэля Офовиуса 1635 (фрагмент)

Историческая справка

Михаэль Офовиус

Михаэль Офовиус (Michael Ophovius) (Хертогенбош, 22 января 1570 - Лир, 4 ноября 1637) - голландский священник и епископ Римско-католической церкви .



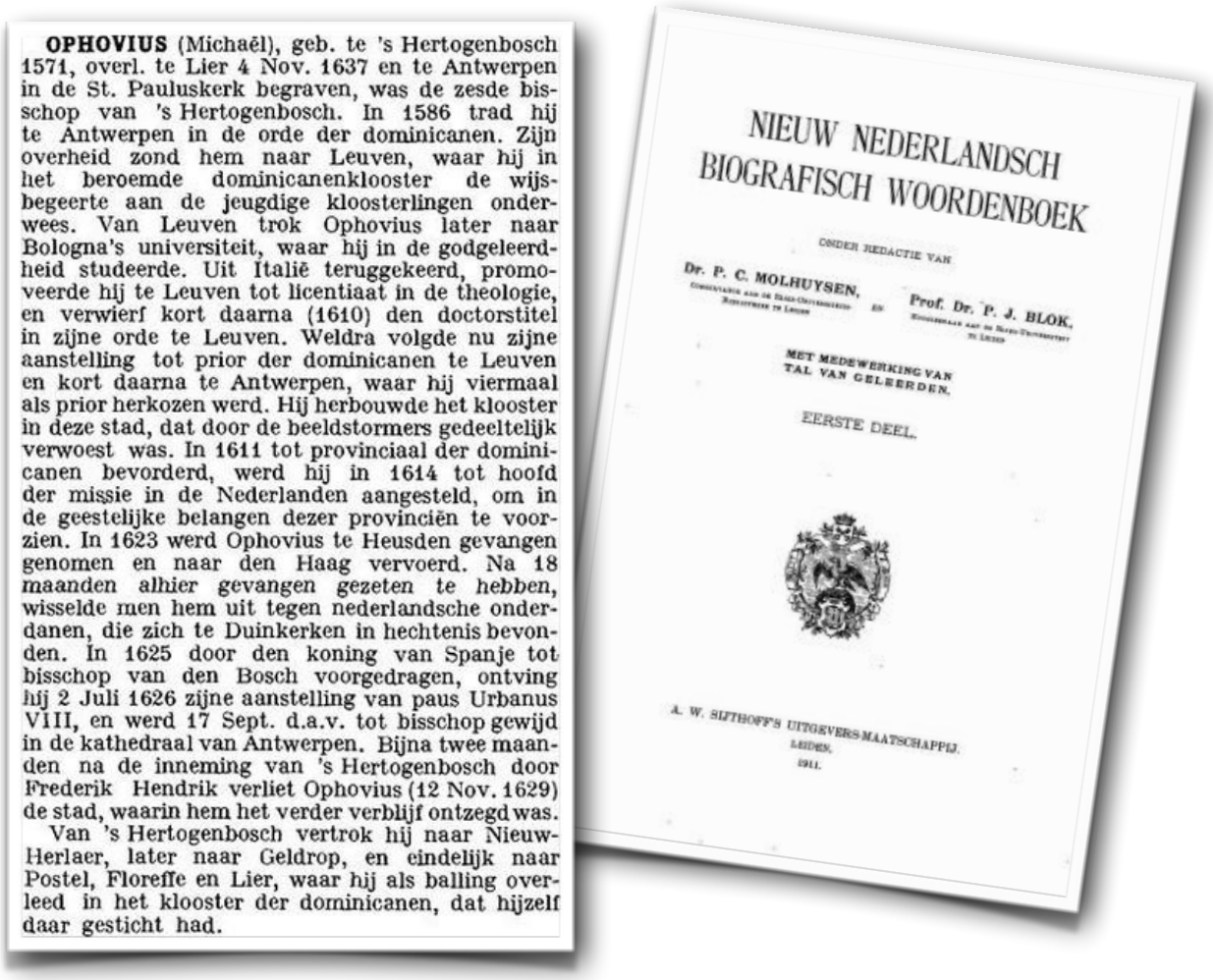
Peter Paul Rubens Portrait of Michael Ophovius 1615-1617

Михаэль Офовиус вырос в семье, занимавшейся ткацким производством и торговлей. Он поступил в Латинскую Школу *Broeders van het Gemene Leven* в

Белье, и в 1583 году он принял постриг. В 1585 году он присоединился к ордену доминиканцев в Антверпене, где изучал теологию. 13 марта 1593 был рукоположен в священники.

Михаэль Офовиус был преподавателем в Доминиканской школе в Лувене , и в 1597 году он был отправлен в Болонью, где учился в Доминиканском университете. Затем Офовиус вернулся в Антверпен, где в 1601 году в был назначен инквизитором. В 1611 он стал провинциальным представителем Доминиканского ордена, перед которым стояла задача восстановления монашеской дисциплины и реформирования образовательной системы.

Деятельность Офовиуса было сосредоточена на миссии в Нидерландах. В феврале 1623 Офовиус приехал в город Хойсден с письмом к от Изабеллы



OPHOVIUS (Michaël), geb. te 's Hertogenbosch 1571, overl. te Lier 4 Nov. 1637 en te Antwerpen in de St. Pauluskerk begraven, was de zesde bisschop van 's Hertogenbosch. In 1586 trad hij te Antwerpen in de orde der dominicanen. Zijn overheid zond hem naar Leuven, waar hij in het beroemde dominicanenklooster de wijsbegeerte aan de jeugdige kloosterlingen onderwees. Van Leuven trok Ophovius later naar Bologna's universiteit, waar hij in de godgeleerdheid studeerde. Uit Italië teruggekeerd, promoveerde hij te Leuven tot licentiaat in de theologie, en verwierf kort daarna (1610) den doctorstitel in zijne orde te Leuven. Weldra volgde nu zijne aanstelling tot prior der dominicanen te Leuven en kort daarna te Antwerpen, waar hij viermaal als prior herkozen werd. Hij herbouwde het klooster in deze stad, dat door de beeldstormers gedeeltelijk verwoest was. In 1611 tot provinciaal der dominicanen bevorderd, werd hij in 1614 tot hoofd der missie in de Nederlanden aangesteld, om in de geestelijke belangen dezer provinciën te voorzien. In 1623 werd Ophovius te Heusden gevangen genomen en naar den Haag vervoerd. Na 18 maanden alhier gevangen gezeten te hebben, wisselde men hem uit tegen nederlandsche onderdanen, die zich te Duinkerken in hechtenis bevonden. In 1625 door den koning van Spanje tot bisschop van den Bosch voorgedragen, ontving hij 2 Juli 1626 zijne aanstelling van paus Urbanus VIII, en werd 17 Sept. d.a.v. tot bisschop gewijd in de kathedraal van Antwerpen. Bijna twee maanden na de inneming van 's Hertogenbosch door Frederik Hendrik verliet Ophovius (12 Nov. 1629) de stad, waarin hem het verder verblijf ontzegd was.

Van 's Hertogenbosch vertrok hij naar Nieuw-Herlaer, later naar Geldrop, en eindelijk naar Postel, Floreffe en Lier, waar hij als balling overleed in het klooster der dominicanen, dat hijzelf daar gesticht had.

NIEUW NEDERLANDSCH BIOGRAFISCH WOORDENBOEK

ONDER REDACTIE VAN

Dr. P. C. MOLHUYSEN, en Prof. Dr. P. J. BLOK.

MET MEDEWERKING VAN TAL VAN GELEERDEN.

EERSTE DEEL.

A. W. SIJTHOFF'S UITGEVERS-MAATSCHAPPIJ.
LEIDEN.
1911.

Биография Михаэля Офовиуса в
Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek

Испанской к губернатору, полагая, что тот хочет сдать город испанцам, однако, по прибытии, Офовиус был арестован и заключен в тюрьму, где пробыл 21 месяц и был приговорен к смертной казни. Благодаря давлению международного сообщества в конеце 1624 года он был освобожден.

После освобождения, 2 июня 1626 года, Офовиус был назначен епископом в Хертогенбоше, его возведение в сан состоялось 13 сентября 1626. В 1629 году Хертогенбош был осажден герцогом Оранским . После капитуляции Офовиус, как и другие представители католического духовенства, покинул город. Он отказался быть епископом Брюгге, но оставался работать в Брабанте. В конце 1636 года вернулся в Лир, где и умер спустя короткое время.

Питер Пауль Ру́бенс

Питер Пауль Ру́бенс (Peter Paul Rubens) (28 июня 1577, Зиген — 30 мая 1640, Антверпен)— плодовитый южнонидерландский (фламандский) живописец, как никто другой воплотивший подвижность, безудержную жизненность и чувственность европейской живописи эпохи барокко.



Питер Пауль Ру́бенс "Автопортрет" 1623

Творчество Рубенса — органичный сплав традиций брейгелевского реализма с достижениями венецианской школы. Хотя на всю Европу гремела слава его масштабных работ на

мифологические и религиозные темы, Рубенс был также виртуозным мастером портрета и пейзажа.

Из старинной семьи антверпенских граждан. Его отец, Ян Рубенс, адвокат, бывший в эпоху правления герцога Альбы одним из синдиков города Антверпена, за свою приверженность идеям Реформации попал в опальные списки и был вынужден бежать за границу.

Сначала он поселился в Кёльне, где вступил в близкие отношения с Анной Саксонской, супругой Вильгельма Молчаливого. Эти отношения вскоре перешли в любовную связь и нежелательную беременность, которая оказалась достоянием общественности.



Автограф Питера Пауля Рубенса

Яна посадили в тюрьму, откуда он был выпущен только после долгих просьб и жалоб своей жены, Марии Пейпелинкс и отправлен в ссылку. Сохранились небольшие фрагменты переписки Марии Пейпелинкс и Яна Рубенса, отбывавшего наказание по причине, бросающей тень на дом Оранских-Нассау, и которую запрещалось оглашать.

Местом ссылки ему был назначен небольшой городок Нассауского герцогства, Зиген, в котором он и прожил со своей семьёй с 1573 по 1578 год, и где, вероятно, 28 июня 1577 года, родился будущий великий живописец.

Детство Питера Рубенса протекло сначала в Зигене, а потом в Кёльне, и лишь в 1587 году, после смерти Яна Рубенса, его семья получила возможность возвратиться на родину, в Антверпен. Для этого матери Рубенса вновь пришлось перейти в католичество.

В 11 лет вместе со старшим братом Филиппом Рубенс поступает в латинскую школу для получения юридического образования. По окончании учёбы в иезуитской коллегии, Филипп получает степень доктора гражданского и канонического права и становится секретарем муниципалитета Антверпена, а сам Рубенс становится пажом на службе у графини де Лялен. Занятиям живописью Рубенс стал предаваться очень рано. Его учителями по живописи были Верхахт, Тобиас, Адам ван Ноорт, являвшиеся его отдалёнными родственниками, и Отто ван Веен (англ.)русск., состоявший художником при дворе. Разносторонние интересы последнего оказали сильное влияние на формирование личности молодого Рубенса. Будучи большим знатоком истории и мифологии античности, ван Веен также находился под влиянием искусства итальянского Возрождения, что в полной мере передалось ученику. Помимо самой живописи, ван Веен был автором философского трактата о живописи, иллюстрировал стихи Горация, а также создавал гравюры на книжные сюжеты. Рубенс позаимствовал у учителя этот диапазон интересов, путём чтения книг стал всесторонне развитой личностью, отлично ориентирующейся как в древнегреческой философии, так и в античных геммах. После четырёхлетнего обучения у ван Веена, в 1598 году, Рубенс был принят свободным мастером в антверпенскую гильдию Святого Луки, а в 1600 году, по установившемуся издавна обычаю нидерландских живописцев, отправился заканчивать своё художественное образование в Италию. Изучение и копирование лучших образцов античного и ренессансного искусства помогли закрепить и применить на деле полученные ранее знания, выработать собственную манеру и индивидуальный стиль, так легко узнаваемый во всех произведениях художника, а также отточить мастерство. В 1601 году он состоял при дворе мантуанского герцога Винченцо Гонзаги, у которого и оставался на службе в течение всего своего пребывания в Италии.

Винченцо Гонзага, известный меценат, коллекционер, покровитель наук и искусств, был одним из самых образованных людей своего времени, знал несколько языков, прекрасно разбирался в музыке и поэзии. Поддерживал дружеские связи с такими известными людьми своего времени как Галилео Галилей, Торквато Тассо, Джамбатиста Гварини, Клаудио Монтеверди. Герцог способствовал культурному расцвету Мантуанского двора: был ценителем театрального искусства и держал знаменитый придворный театр. В его роскошном дворце находилось богатейшее собрание произведений искусства, пользовавшееся мировой известностью. Здесь Рубенс впервые познакомился с античными памятниками, увидел работы Тициана, Веронезе, Корреджо, Мантеньи, Джулио Романо. По поручению герцога он копировал имеющиеся во дворце картины, а также ездил с подобными заданиями в другие города Италии, причем особенно часто в Рим, Геную, Венецию, Флоренцию. Исполнял Рубенс и некоторые дипломатические поручения герцога, самым значительным среди которых была поездка в 1603—1604 годах в Испанию с подарками испанскому королю Филиппу III и его премьер-министру герцогу Лерме, который также, в свою очередь, был покровителем искусств. Рубенс написал его конный портрет, хранящийся ныне в галерее Прадо в Мадриде, который выдаёт влияние Тициана («Карл V» в битве при Мюльберге" 1548; Прадо). Это путешествие стало первым из многих во время его карьеры, когда приходилось комбинировать искусство и дипломатию. По поручению герцога он посетил Рим и изучал там итальянских мастеров, после чего, прожив некоторое время в Мантуе, был послан с дипломатическим поручением в Испанию, где внимательно осмотрел собрание Прадо. Его деликатное обхождение с мадридским двором и известным своей темпераментностью мантуанским посланником Аннибале Иберти Кьеппио произвело благоприятное впечатление на герцога Винченцо.

Во время пребывания в Мантуе Рубенс курировал местную картинную галерею, пополняя её портретами придворных красавиц. Рубенсу были тесны рамки жанра придворного портрета, не оставлявшие простора для творчества. Характерность атрибутики, всегда одинаково тщательная выписка мельчайших деталей одежд и драпировок, заданная этикетом схожесть поз и жестов на портретах — всё это превращало процесс творчества в ремесленничество. Находясь в ноябре 1603 года в Испании, Рубенс излил эти свои претензии в письме к мантуанскому посланнику Аннибале Иберти Кьеппио: «Я соглашался на поездку для писания портретов, как на предлог — впрочем, малопочтенный — для получения более значительных работ… я не могу себе представить, чтобы Его Светлость (герцог Мантуанский.) стремился внушить Их Величествам (королю и королеве Испании) столь недостаточное представление о моем таланте. По моему разумению, было бы гораздо надежнее и выгоднее в смысле сбережения времени и денег заказать эту работу… кому-нибудь из придворных живописцев, в чьих мастерских всегда найдутся портреты, сделанные заранее. Тогда мне не пришлось бы терять время, деньги и награды всякого рода… ради недостойных меня произведений, которые каждый может исполнить к удовлетворению Его Светлости»[4]. Рубенс не желал прослыть в амплуа придворного портретиста, его влекли более крупные,



Дом Рубенса в Антверпене

монументальные формы творчества. Но даже в свой нелюбимый жанр придворного портрета он привнёс такие существенные улучшения и новшества, что портрет стал рассматриваться как высшее достижение монументального творчества. Также он выполнил три крупных холста на религиозные темы для иезуитской церкви в Мантуе. Слава о нём перешагнула скоро пределы Мантуанского герцогства: иезуиты попросили его написать полотно на сюжет «Обрезания» для церкви Сант-Амброджио в Генуе.

Судя по копиям, сделанным Рубенсом с картин Тициана, Тинторетто, Корреджо, Леонардо да Винчи и других выдающихся мастеров предыдущего столетия, можно предполагать, что в эту пору он побывал во всех наиболее важных художественных центрах Италии с целью изучения произведений итальянской живописи эпохи Возрождения.

В 1605 году брат Рубенса, будучи учеником гуманиста Липсия, занял место библиотекаря при ватиканском кардинале Асканио Колонна и пригласил молодого художника в Рим. После двух лет изучения классических древностей в компании брата Рубенс (летом 1607 года) был вызван для исполнения портретов генуэзской аристократии на Ривьеру. Там он свёл знакомство с Якопо Серра, генуэзским банкиром, кредитовавшим папу римского. Благодаря его помощи Рубенс получил завидный заказ на алтарь для церкви Санта-Мария-ин-Валичелла в Риме. Одновременно он работал над алтарём для монастыря ораторианского ордена в Фермо.

Появление заказов на работу в Риме, который тогда был мечтой для всех европейских художников, позволило Рубенсу разорвать свои обязательства по отношению к провинциальному мантуанскому двору. (Сыграли свою роль и хронические задержки с выплатой жалованья.) В октябре 1608 года он получил письмо от брата из Антверпена о том, что их мать находится на смертном одре. Он поспешил на север, но уже не застал её в живых.

Возвращение в Антверпен молодого, но уже известного в Италии художника заставило искать его услуг многих состоятельных бюргеров, клерикальные круги и наместников испанских Габсбургов. К брюссельскому двору последних Рубенс оказался привязан «золотыми оковами». Положенное ему жалование было таково, что он смог открыть просторную мастерскую, нанять множество подмастерий и выстроить один из лучших особняков Антверпена (ближе всего напоминающий генуэзские палаццо), который с годами наполнился картинами, статуями и предметами декоративно-прикладного и ювелирного искусства, представлявшими лучшее в искусстве Италии .

Не порывал Рубенс и связей с могущественным орденом иезуитов. Он принял участие в проектировании орденом антверпенской церкви св. Карла Борромея и практически единолично отвечал за её внутреннее убранство; впрочем, в подготовке эскизов плафона ему помогал Антонис ван Дейк — самый талантливый из его многочисленных учеников. Венцом его сотрудничества с церковью стали грандиозные алтарные картины «Водружение креста» (1610) для церкви Святой Вальбурги и «Снятие с креста» (1611-14) для городского собора Антверпена.

В октябре 1609 года Рубенс сочетался браком с Изабеллой Брант, дочерью известного гуманиста Яна Бранта. В последующее десятилетие Рубенс достиг в Европе славы, с которой из художников предыдущих эпох мог сравниться только Тициан. Зиждилась она как на религиозных полотнах, для которых он выбирал самые драматичные эпизоды библейской истории («Страшный суд» из Старой пинакотеки и «Распятие» из Брюссельского музея изящных искусств), так и на брызжущих безудержной энергией, сочных по палитре, бесстыдных по эротизму сценах из античной мифологии (в Старой пинакотеке — «Битва греков с амазонками» и «Похищение дочерей Левкиппа»).

Многочисленность подписанных Рубенсом работ (которые исчисляются тысячами) свидетельствует о том, насколько большую помощь художнику оказывали его ученики, среди которых — такие виртуозы, как Якоб Йорданс и Франс Снейдерс. В 1620-е годы произведения мастерской Рубенса наводнили не только Испанские Нидерланды, но и всю Европу. Можно предположить, что для холстов большого размера сам мастер выполнял только первоначальный эскиз композиции и наносил краски на те участки, которые требовали особой проработки. Зачастую он представлял клиентам миниатюрный гризайльный эскиз будущего холста и, получив их одобрение, доверял его исполнение подмастерьям.

В 1621 г. фламандская регентша Изабелла Испанская сделала Рубенса своим советником по вопросу продления перемирия с Голландской республикой. С этого времени фламандский живописец, который отличался обходительностью, был начитан, знал шесть языков и состоял в переписке со многими коронованными особами (его называли «королём художников и художником королей»), становится ценным приобретением для дипломатии испанских Габсбургов. Помимо коронованных особ Рубенс встречался и переписывался с известными учёными и интеллектуалами Европы, которые отмечали его острый ум и широкую образованность. Это были Никола Пейреск, Каспар Шиопиус, Пьер Дюпюи, а также некоторые другие.

В 1622 г. Рубенса вызвала в Париж наслышенная о его славе вдовствующая королева Мария Медичи; ему было поручено заполнить картинами из её жизни два длинных перехода в новопостроенном Люксембургском дворце. Над исполнением этого заказа Рубенс работал в Антверпене два года. В 1625 г. в его присутствии 24 полотна (21 картина из жизни королевы плюс 3 портрета) были вывешены в Люксембургском дворце (впоследствии перенесены в Лувр — см. галерея Медичи в Лувре). Он получил заказ на

такую же серию из жизни её супруга Генриха IV, но этот проект так и остался неосуществлённым.

В 1628 г. король Филипп IV пригласил Рубенса в Мадрид, где тот получил возможность лицезреть богатейшее собрание произведений своего кумира, Тициана, а также копировать их. В 1629 г. ему было поручено отправиться в Лондон для проведения мирных переговоров с Карлом I, что и было исполнено с блеском. Во время пребывания в английской столице Рубенс покрыл потолок выстроенного Иниго Джонсом зала банкетов Уайтхолльского дворца аллегориями из жизни отца монарха, Якова I. За эти заслуги король возвёл художника в рыцари, а Кембриджский университет произвёл его в почётные доктора.

Во время своих странствий Рубенс овдовел. По возвращении в родной Антверпен в 1630 г. он взял в жёны 16-летнюю дочь друга, Елену Фурман. В последнее десятилетие жизни она становится излюбленным предметом его портретов, среди которых выделяется своей игривостью «Шубка» (1638, Музей истории искусств). Мы узнаём её черты в «Саду любви» (1634), в «Трёх грациях» (1638) и в «Суде Париса» (1639).

Гораздо чаще, чем раньше, позднего Рубенса влекут пейзажи. Такие брейгелевские пейзажи, как «Пейзаж с радугой» (1636) и «Замок Стен» (1637), обязаны своим появлением приобретению Рубенсом в 1635 г. брабантского поместья Элевейт неподалёку от Мехелена. Средства на покупку доставил полученный от испанского короля заказ на 120 иллюстраций к текстам классических авторов, преимущественно Овидия.

Жизнь в сельской местности приблизила Рубенса не только к природе, но и крестьянам. В таких вещах, как «Кермеса» (1638), он пытается превзойти Брейгеля в изображении разудалой стихии народного праздника.

Работать ему с каждым годом становилось всё труднее из-за прогрессирующей подагры. В 1640 г. Рубенса не стало. В его антверпенском доме после реставрации был открыт (в 1947 г.) музей.

Рубенс никогда не стеснялся подражать тем из предшественников, которые восхищали его, и особенно Тициану с Брейгелем. Первое десятилетие его творчества представляет картину трудолюбивого и методичного освоения достижений художников XVI века. Благодаря такому подходу он освоил все жанры ренессансной живописи и стал самым универсальным художником своего времени.

Композиционные решения Рубенса отличаются исключительным разнообразием (диагональ, эллипс, спираль), богатство его красок и жестов никогда не перестаёт удивлять. Вполне соответствуют этой жизненности и грузные женские формы, так называемые «рубенсовские», которые могут оттолкнуть современного зрителя своей несколько тяжеловесной телесностью.

В 1610-е гг. Рубенс разрабатывает новые для фламандской живописи формы, в частности, жанр охотничьих сцен, которые проникнуты страстной динамикой зрелого барокко («Охота на крокодила и гиппопотама»). В этих работах вихрь композиционного движения сносит ограничения, традиционно налагаемые на художников линией и формой.

Рубенсовские мазки поражают смелостью и свободой, хотя при всей широте их он никогда не впадает в пастозность. Его непревзойдённое искусство владения кистью очевидно и в многометровых композициях 1620-х годов, и в точных, лёгких, подвижных мазках небольших работ последнего периода.

Процесс копирования

Первой и важнейшей этапом процесса копирования является тщательная предварительная подготовка.

Подготовка делится на несколько логических составляющих:

1. теоретическая подготовка
2. визуальный анализ
3. техническая подготовка

Теоретическая подготовка включает в себя изучение произведения-образца, начиная с музейных каталожных данных. Выяснение сведений связанных с судьбой подлинника, историей его создания, сюжетом, сведениями об изображенный персонажах или мотивах. Особое внимание необходимо уделить личности автор, особенностям его образования, творческой судьбы, взятой в контексте конкретной эпохи. Далее нужно проследить особенности авторской манеры, в том числе в увязке с техническими приемами и возможностями, взятыми также исторически и стилистически.

Визуальный анализ может дать информацию о материалах и методике создания образца. Необходимо аналитического воссоздать, слой за слоем, последовательность процесса создания произведения. Вначале изучается тип и характер основы, на которой написан подлинник (холст, дерево и т.д.). Затем цвет грунта и имприматура, если она присутствует. Следом изучается тип подмалевка (монохромный или цветной), авторская манера его нанесения. Особенно внимательно просматривается поля произведения на которых возможно обнаружить не закрытые нижние слои. В анализе

скрытых слоев может помочь изучение работ того же автора, особенно незаконченных. Следующим этапом идет изучение подмалевка или прорисовочного слоя его следы легко обнаружить в темных местах картины, так как по классической постадийной системе живописи темные элементы композиции, как правило, создавались уже на этапе подмалевка и в окончательном варианте мало видоизменились. Дальнейшее изучение подлинника переходит на пропись или основной пастозный слой, который и создает общий колорит и композицию в живописи. Обычно этот этап работы наиболее индивидуален и от точного понимания его характера напрямую зависит степени успеха копирования. Последним живописным слоем в классической манере было нанесение лессировок, которые дополняли и корректировали колорит и придавали изображению материальность и глубину. Поскольку речь идет о копировании факсимильных образцов то изучение этого последнего этапа живописи наиболее затруднительно, поэтому в высшей степени желательно сочетать визуальный анализ образца с про смотром подлинные аналогов в собраниях музеев.

Третьим этапом подготовки к копированию является техническая подготовка куда входит изготовление(приобретееие) основы, максимально соответствующей продлинику выполнение русунка-картина для перенесения на рабочую поверхность.

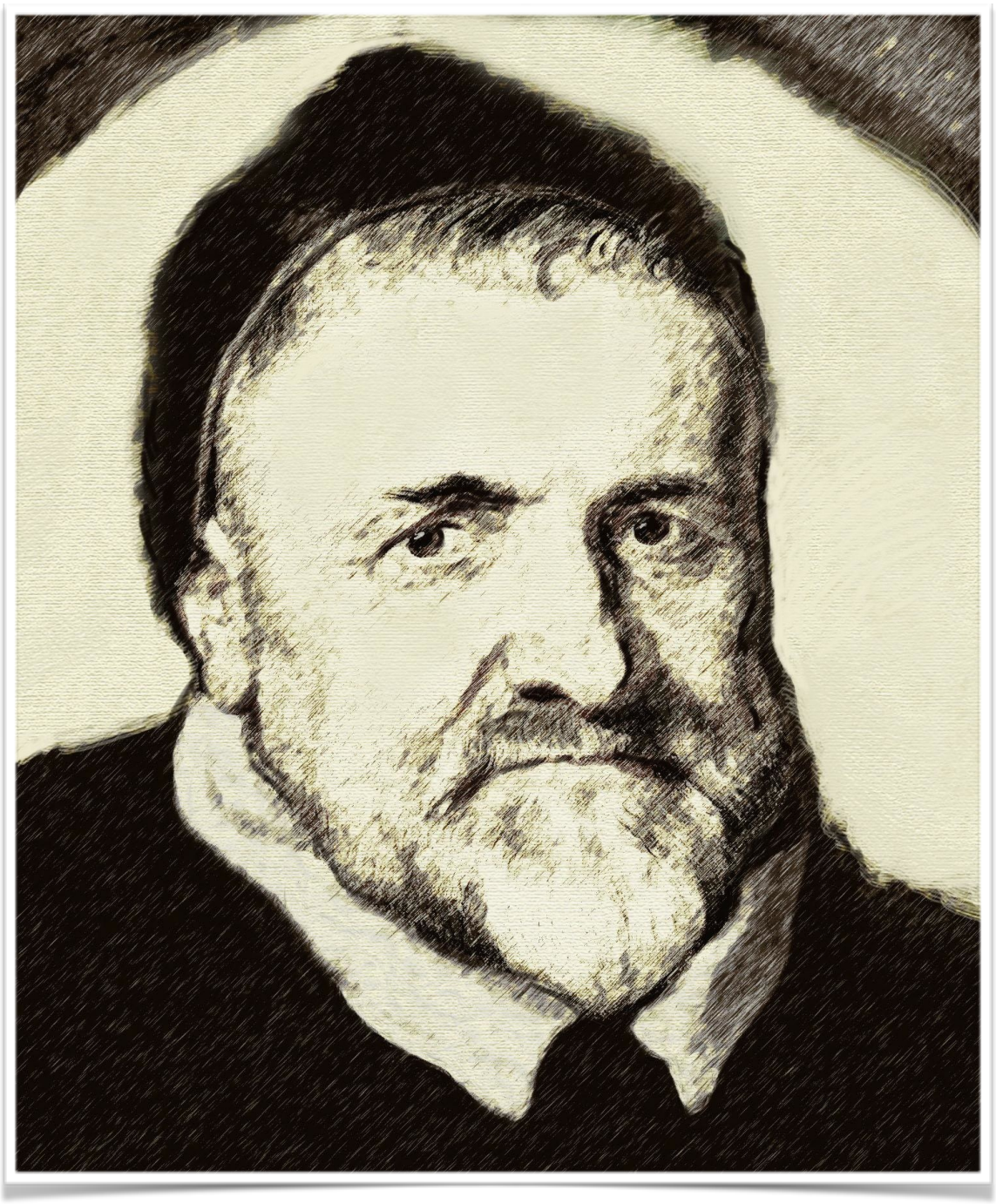
Работа над копией

Фрагмента портрета Михаэля Офовиуса (1635 год)

Питера Пауля Рубенса



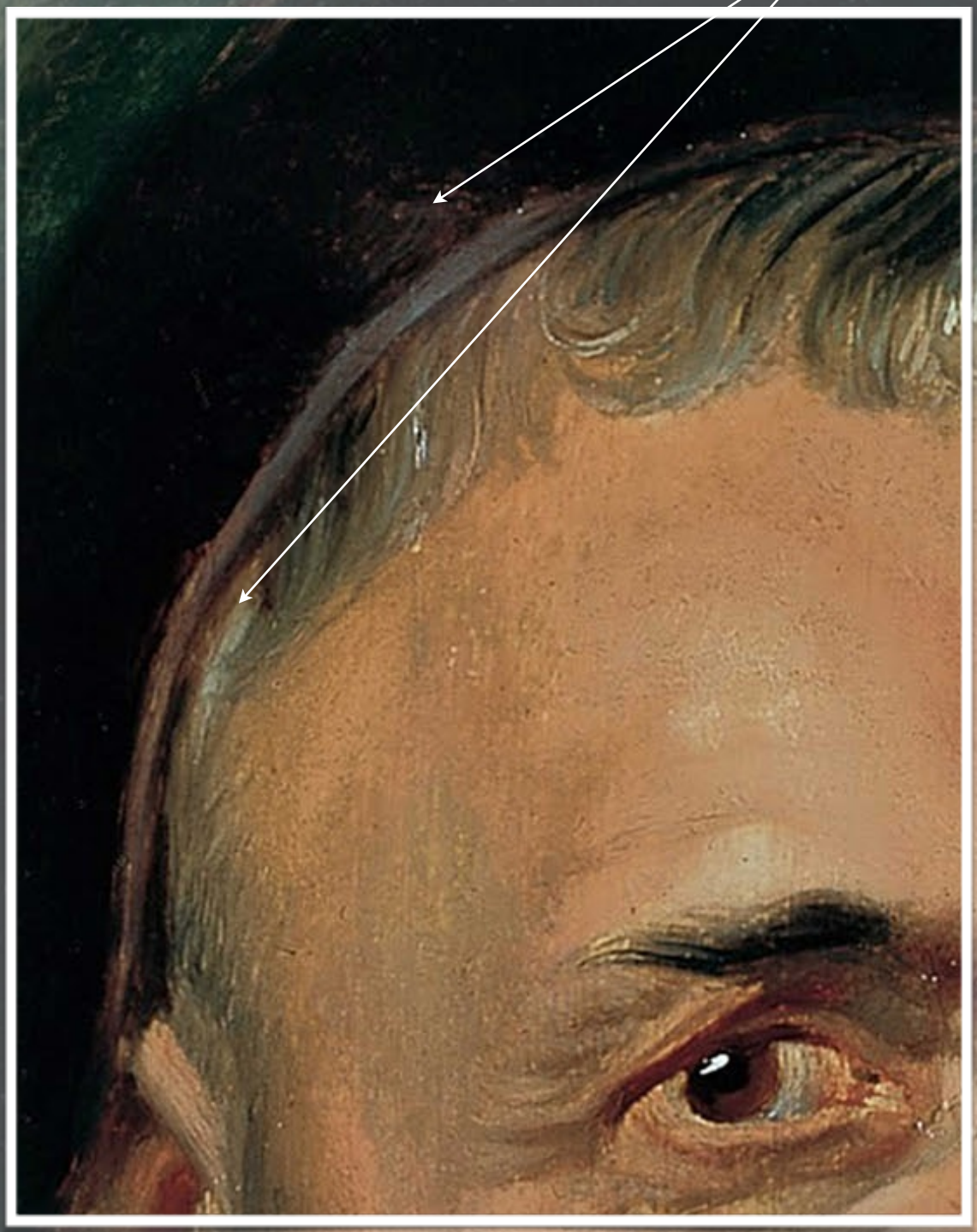
Предворительный анализ дает основание предположить, что цвет фона оригинала светлый - белый или бежевый.

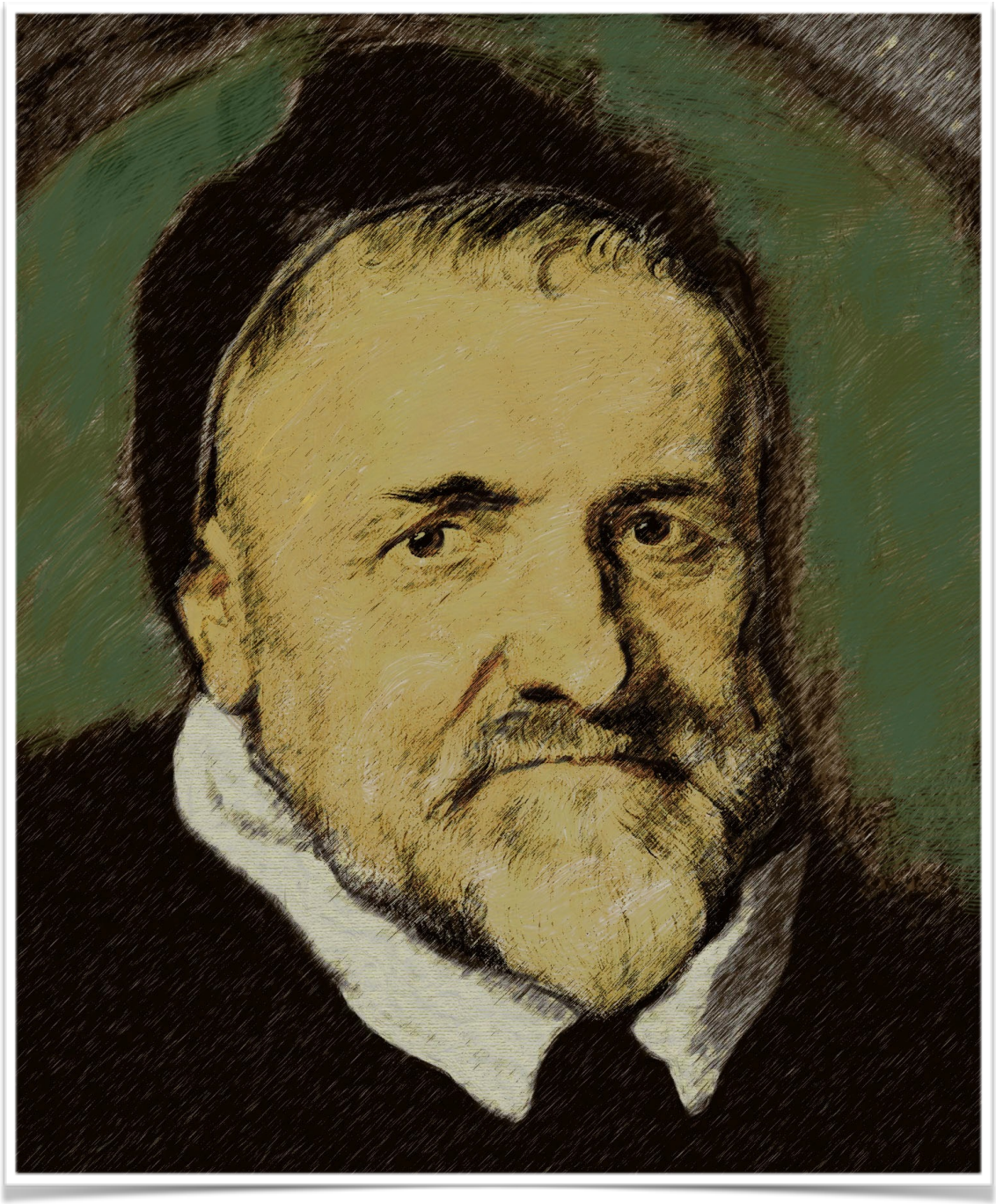


Первый этап копирования - монохромная пропись (реконструкция).

Подготовительный слой был комбинированный - то есть сочетающий в себе монохромную пропись -проработку формы в темных местах тела и одежды коричневыми полупрозрачными красками и, кое где, видимый на законченной карине.

Места где видна коричневая пропись и можно определить ее цвет





Второй этап копирования - цветной подмалевок (реконструкция).

В начальном слое также использовались с элементы жидкого подмалевка в виде цветных пятен на зеленом фоне и абрисе лица, положенные свободными широкими мазками.

Место где виден зеленый подмолевок и можно определить ее цвет

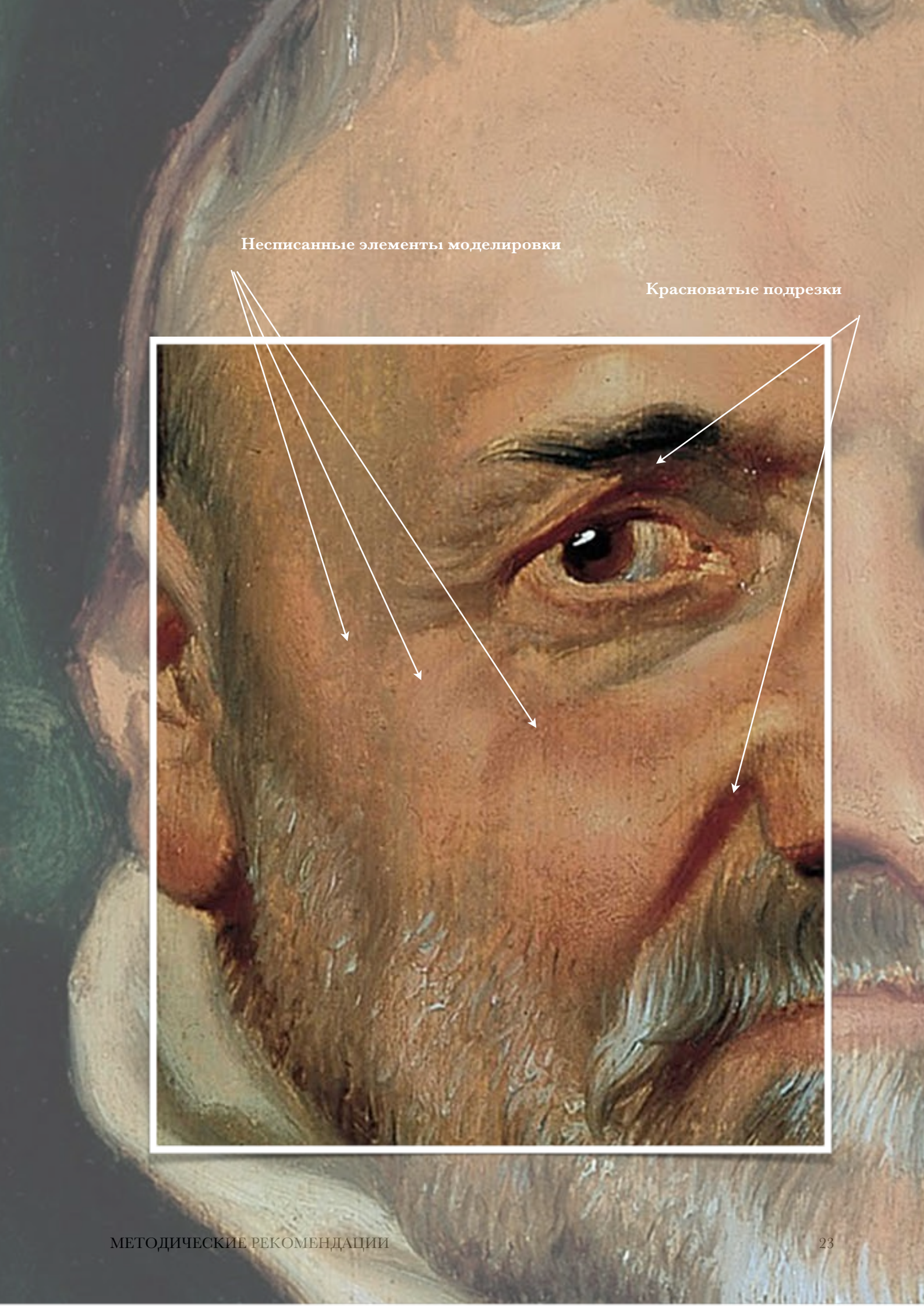


Место где виден охристый подмолевок и можно определить ее цвет

Дальнейшая работа над формой выполнялась корпусной краской без списывания меделирующих оттенков тона и и цвета друг с другом, что дополнительно создает ощущение мимической динамики лица.

В рефлексах на лице, в местах просвечивания креносных сосудов, форма подчеркнута красноватыми подрезками, что является устойчивым признаком академической традиции. Волосы на лбу, борода и усы написаны тонкими длинными мазками по форме. Можно отметить фактурно положенные мазки пробелов на седине и белом воротнике сутаны.

Как уже отмечалось последний лессировочный слой сложно проанализировать при работе с отпечатком, но предположительно живая менера исполнения данного партрета не предполагает обязательных общих лессировок. Могли иметь место лессировки корректирующего характера.


Несписанные элементы моделировки
Красноватые подрезки

Список использованной литературы

4. L.J. Rogier, Geschiedenis van het katholicisme in Noord-Nederland in de 16e en de 17e eeuw, Urbi et Orbi, Amsterdam, 1946
5. Biografisch artikel over Michael Ophovius in Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek
6. Рубенс, Петер-Пауль // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 томах (82 т. и 4 доп.). — СПб., 1890—1907.
7. Jaffé, Michael (1977). Rubens and Italy. Cornell University Press. ISBN 0-8014-1064-9.
8. Belkin, Kristin Lohse (1998). Rubens. Phaidon Press. ISBN 0-7148-3412-2.
9.
10. Vlieghe, Hans. Flemish Art and Architecture 1585—1700. Yale University Press, Pelican History of Art, New Haven and London, 1998.
11. Л. Я. Фейнберг, Ю. И. Гренберг "Секреты живописи старых мастеров"/ Ю. И. Гренберг – Москва : Изд-во"Изобразительное искусство" 1987 ИБ № 1025

Рекомендуемая литература

Основная литература

1. Вибер, Ж. Живопись и её средства / Ж. Вибер. – Москва : Изд-во «В. Шевчук», 2004. –232 с.
2. Виннер, А. В. Материалы масляной живописи / А. В. Виннер. – Москва : Сварог и К, 2000. – 480 с.
3. Киплик, Д. И. Техника живописи / Д. И. Киплик. – Москва : Изд-во «В. Шевчук», 2008. –504 с.
4. Кудрявцев, Е. В. Техника реставрации картин / Е. В. Кудрявцев. – Москва : Изд-во «В. Шевчук», 2002. – 252 с.
5. Л. Я. Фейнберг, Ю. И. Гренберг "Секреты живописи старых мастеров"/ Ю. И. Гренберг – Москва : Изд-во"Изобразительное искусство" 1987 ИБ № 1025

Дополнительная литература

1. Рерберг, Ф. Художник о красках / Ф. Рерберг. – Москва : Изд-во «Сварог и К», 1988. – 250 с.
2. Рихтер, Л. Учение о цветах / Л. Рихтер. – Ленинград, 1967. – 192 с.