МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное агентство по высшему образованию

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Московская государственная художественно-промышленная академия

им. С.Г. Строганова»

Кафедра «Реставрации монументально-декоративной живописи»

Методические рекомендации к дисциплине «Техника монументальной живописи и технология живописных материалов»

по теме:

«ОСВОЕНИЕ ПРИЁМОВ ЖИВОПИСИ В ТЕХНИКЕ ГРИЗАЙЛЬ»

Москва

2018 г.

Автор методических рекомендаций: Манин Юрий Аркадьевич, доцент кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи»

тел.: +7-916-618-08-27

«Освоение приёмов живописи в технике гризайль»

Методические рекомендации для студентов.

Направление подготовки 54.0502 ЖИВОПИСЬ, «ХУДОЖНИК-РЕСТАВРАТОР (МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ)»

Квалификация (степень) выпускника: /СПЕЦИАЛИСТ

Методические рекомендации являются разделом авторского учебного пособия Манина Ю.А. по дисциплине «Техника монументальной живописи и технология живописных материалов», относящейся к Базовой части Профессионального цикла (специализация №7) Б 1.1.16.

Дисциплина «Техника монументальной живописи и технология живописных материалов» является одной из основных профилирующих дисциплин профессионального образования по квалификации «Специалист. Художник-реставратор (монументально-декоративная живопись)», позволяет свободно владеть материалами, техниками и технологиями изобразительного искусства в области монументальной живописи.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Введение._____4
Основная часть. _____5
Раздел 1. Приёмы живописи в технике «гризайль». _____5
Раздел 2. Освоение приёмов живописи в технике «гризайль».. _____18
2.1. Упражнение в построении объёмного орнамента (гипсовый рельеф) с натуры._____18
2.2. Упражнение в построении объёмного архитектурного фрагмента. Образец - условный декорированный профиль._____23
2.3. Упражнение в построении фрагмента сложного объёмного орнамента. Образец – низкий рельеф, лепнина._____32
2.4. Упражнение в построении фигуры человека. Образец – высокий рельеф, мрамор, лепнина и др. по выбору. _____35
Раздел 3. Закрепление полученных знаний и умений. Отработка навыков по копированию фрагментов живописи в технике «гризайль»._____40
3.1. Выполнение свободной копии фрагмента росписи в технике «гризайль».____40
Заключение._____47
Список использованных источников._____48
Приложение. Опыт применения полученных студентами навыков в росписи концертного зала Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского._____49

ВВЕДЕНИЕ

Методические рекомендации выстроены в соответствии с целями и задачами дисциплины «**Техника монументальной живописи и технология живописных материалов**», и направлены на решение заявленных в программе дисциплины целей и задач по подготовке будущего специалиста художника-реставратора к решению профессиональных задач в сфере реставрации памятников монументально-декоративной живописи, владеющего методами раскрытия технических способов исполнения монументальной живописи, знающего технологические свойства материалов и умеющего разработать методику реставрации или реконструкции памятника. В задачу программы включается последовательное изучение разработанных техник монументальной живописи. В процессе изучения определяется техника живописи и способы её воспроизведения в материале. Определяется методика фрагментарного копирования.

Методические рекомендации к дисциплине наглядно демонстрируют поэтапный подход к процессу практического освоения знаний, умений и навыков в рамках курса и являются базой для такой дисциплины, как «Методика реставрации монументальной живописи», и учебно-производственных практик.

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

1. ПРИЁМЫ ЖИВОПИСИ В ТЕХНИКЕ «ГРИЗАЙЛЬ»

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



1. Пример храмовой росписи, выполненной в технике гризайль.

Сущность техники гризайль заключалась в разложении цветового тона по светлоте на несколько градаций. Правильное определение этих

градаций и умение составить соответствующие им красочные смеси (колеры) – главное в этой технике.

Количество колеров в зависимости от задачи могло быть разным - от трёх и более. В гризайлевой живописи разных видов могли учитывать отношения тепло-холодности между световыми и теневыми колерами, могли вводить дополнительные колеры для передачи цветных рефлексов и других эффектов дневного или искусственного освещения (иногда смешения этих двух освещений), поэтому гризайль могла быть выполнена всеми видами красочных составов, в которые могли входить краски любых цветов.

Иными словами – гризайль, хотя и называлась «живописью в серых тонах», имела в своём распоряжении всю стандартную цветовую палитру.

Так, например, в одной из разновидностей гризайли предлагалось разложить цветовой тон на **три основные градации**: тёмный, средний и светлый тон. Тональная разница между ними была такой, что при смешении самого светлого и самого тёмного тонов в равных пропорциях получали средний. Полученные три тона при по парном смешении давали промежуточные тона. В результате такого смешения получали пять исходных тонов, а путём после дующего смешения – до девяти тонов.

Главное здесь – это правильное нахождение трёх исходных градаций тона.

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

Такую гризайль писали обычно на цветном фоне, выполненном в тёплом или холодном тоне. На фоне тёплого тона гризайль, как правило, писали холодными колерами, а на холодном – тёплыми.



2. Фрагмент росписи в технике гризайль, построенный на основе трёх исходных градаций тона, падающей тени и подрезки.



3. Роспись, написанная тремя исходными градациями, с тёплыми падающими тенями, написанными в два приёма, и подрезками.

На выкрашенный фоновым колером рабочий участок переводили **внешний контур** рисунка. Затем в его границах наносили **тон средней силы**. На него рисунок переводили уже со всеми подробностями. Вторым накладывали самый **тёмный тон** в местах собственной тени. Вначале краски наносили резко ограниченными участками (планами), затем резкие переходы между ними смягчали прописыванием **промежуточных тонов**; чем больше было положено переходных тонов, тем более тонко был «вылеплен» изображаемый рельеф. Количество переходных тонов и соответственно мягкость лепки зависели от расположения росписи в интерьере и её освещённости. Чем дальше (выше) роспись от зрителей или чем меньше света на неё попадало, тем контрастней она была, и тем меньше делали промежуточных тонов. Далее прописывали самые светлые места.

Когда все тона были наложены, приступали к изображению **падающих теней**. У каждого рельефного элемента между собственной тенью и внешним контуром оставляли тонкую полоску более светлого тона, так называемую **полутень**. Падающую тень иногда писали не вплотную к этой полутени а с некоторым отступом. При этом между полутенью и падающей тенью образовывалась полоска фона. Падающая тень при этом зрительно изменяла тон этой полоски и делала её **рефлексом.** Иногда собственная тень образовывалась в результате того, что на её месте оставляли не закрашенный фон или писали её фоновым колером. Этот приём часто встречался в гризайлях, выполненных по цветным фонам.

Падающая тень могла быть написана в три приёма. Составляли три тона падающей тени. Сначала всю площадь падающей тени покрывали наиболее светлым из этих колеров. Поверх него, ближе к рельефу прокладывали средним по тону колером. Возле контура делали самую тёмную и тонкую полоску. От этого падающая тень приобретала особую мягкость и глубину. Падающие тени обычно делали контрастными по цвету к цветовому оттенку самого рельефа. Если рельеф выполняли в тёплых тонах, то падающие тени прокладывали, как правило, холодными и наоборот.

После наложения падающих теней гризайль окончательно **«отделывали»**. Для этого прописывали самые светлые места, **бликами** и самые тёмные места **подрезками**. Для подчёркивания углублений пользовались зеленовато-синеватыми холодными тонами, хорошо передававшими глубину, а там, где требовалось выявить на рельефе первый план, обычно на светотеневом переломе, - тёплыми охристо-красными или красно-коричневыми тонами. В других вариантах подрезки наоборот писали тёплыми тонами в два приёма. Вначале делали более широкие мазки охристо-коричневого тона, затем небольшие мазки более тёмного красно-коричневого или вишнёвого тонов.

Светотеневые переходы иногда подчёркивали колером подрезки, нанесённым полусухой кистью «в протирку».

В любом случае, колера, которыми выполняли отделку, должны были органично сочетаться с цветовым и тональным строем всей росписи.



4. Фрагмент росписи с холодной падающей тенью, красноватой подрезкой и утемнениями на светотеневом переломе, выполненными полусухой кистью «в протирку».

Можно упомянуть **ещё одну разновидность гризайли**, с помощью которой передавали более **глубокие пространства** в сюжетных композициях или сложных натюрмортах. Её особенностью являлось то, что фоновой колер обычно холодного тона активно использовали на дальнем плане. На переднем плане в изображениях предметов и фигур его использовали лишь в тенях. Остальные колера, которыми «лепили» форму, выглядели по отношению к нему тёплыми.



5. Фрагмент росписи на цветном фоне в одном из залов Михайловского дворца в Петербурге..



6-7. Пример росписей с использованием фонового колера в тенях на горельефных изображениях фигур и предметов.



8. Фрагмент росписи одного из залов Юсуповского дворца в С. Петербурге.

Близкой к описанной разновидности гризайли являлась ещё одна, где основной тон изображения был тёплым, а колеры высветлений составлялись в холодной гамме. Теневые колеры по отношению к светам тоже были

тёплыми, хотя между собой различались по теплоте: красноватая подрезка, тёплая собственная тень и более холодная падающая тень.



9. Роспись ц. Спаса Преображения в с. Никола Высока Тверской обл. Основной тон гризайли тёплый, света холодные.

Вкратце можно повторить стандартную последовательность работы:

1) нанесение на рабочий участок фонового колера;
2) нанесение контура рельефа;
3) прокладка тоном средней силы;
4) перенесение всего рисунка;
5) прокладка тёмным тоном (собственная тень);
6) прокладка промежуточного тона;
7) прокладка падающих теней;
8) пропись светлыми тонами (блики);
9) пропись самых тёмных мест (углубления и эффекты краевого контраста на светотеневых переломах формы).

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

Приведём здесь ещё один способ приготовления красочных составов и работы с ними в технике «гризайль». Назовём его «ученическим», так как он более других подходил для начального этапа овладения приёмами гризайли.

Последовательность работы.

Составляли колеры: основной, два колера для высветлений (которые далее будут называться первым и вторым светами), блик, тени и подрезку.



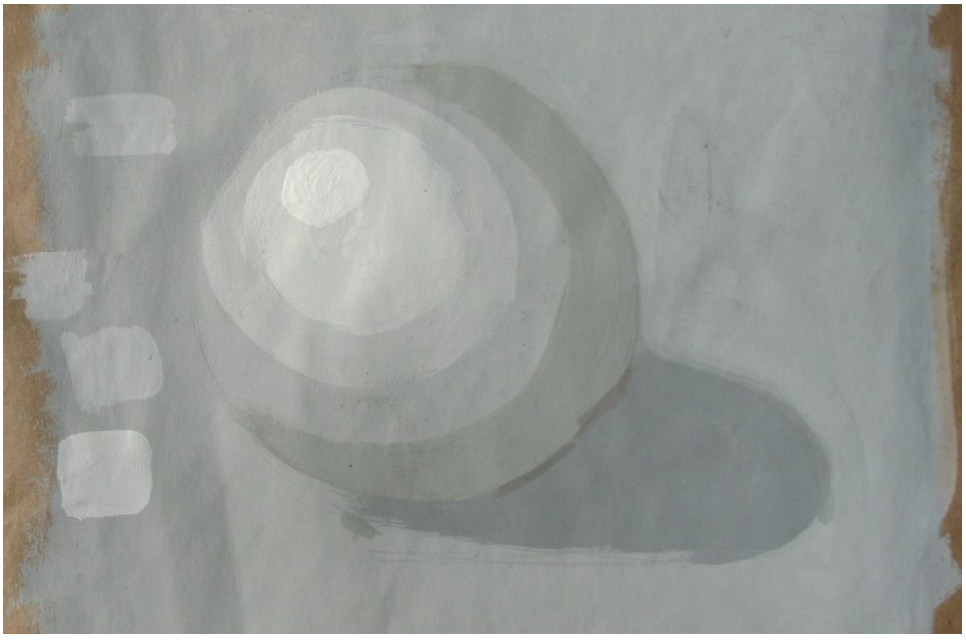
10. Учебная работа, выполненная в технике гризайль с тёплыми светами по холодному основному тону.

Происходило это следующим образом. Сначала готовили основной колер. По объёму его намешивали больше остальных. От него отливали в отдельную ёмкость некоторую часть, в неё добавляли белила, получая более светлый тон. Это 1-й свет. После этого от 1-го света в свою очередь отливали часть в третью ёмкость, и в неё добавляли ещё белила – получали 2-й свет. Таким же образом готовили блик. Для блика часто использовали чистые белила.

Далее из основного колера готовили тени. Собственная тень должна была стать темнее и теплее основного тона. Падающая тень – холоднее и немного темнее собственной тени.

Последней готовили подрезку. Она имела самый тёмный тон. Составляли её из колера падающей тени, но могли составлять и из отдельных красок. Она должна была выглядеть темнее и теплее падающей тени, быть коричневой, красно-коричневой или вишнёвой.

В процессе составления колеров делали выкраски. Необходимую контрастность колеров проверяли так. Основным колером выкрашивали лист бумаги или небольшой участок стены. Все остальные колеры проверяли при помощи выкрасок, выполняемых по просохшему основному колеру, где колерами писали объёмный шар с падающей тенью (рисунок 11).



11. Проба колеров – выкраска в виде объёмного шара.

Вначале писали тени, затем делали первое высветление (так называемый 1-й свет). Оно должно было покрывать большую часть освещённой зоны шара пятном овальной формы. При этом между собственной тенью и первым высветлением должна была оставаться достаточно широкая полоса среднего тона.

Поверх первого высветления наносили 2-й свет – пятно также овальной формы, но меньшее по площади. Поверх 2-го света писали блик. Все высветления писали со смещением в направлении воображаемого источника света.

В последнюю очередь поверх падающей тени у границы между собственной и падающей тенью наносили подрезку в виде штриха или мазка с утолщением посередине и заострёнными концами. Подрезку можно было наносить полусухой кистью, чтобы её края мягко вписывались в пятно падающей тени. Подрезка должна была визуально вписываться именно в зону падающей тени, в самых тёмных её местах.

Колеры считали готовыми, если объём шара был выражен вполне убедительно. Высветления не должны были сливаться по тону с основным колером и между собой, уплощая тем форму шара. Тени не могли быть слишком тёмными, так как это также уплощало форму.

Готовые колеры сохраняли в баночках с крышками. Следили, чтобы колеры не расслаивались. Перед работой каждый колер перемешивали, чтобы он имел однородную консистенцию.

Рабочий участок покрывали основным тоном. На него при помощи кальки переносили рисунок, после чего готовыми колерами выполняли гризайль. Прокладывали тени, разрабатывали освещённые части рельефа, ставили блики и в самых тёмных углублённых местах рельефа - подрезки.

Особо надо заметить, что в этой разновидности гризайли, работая над изображением затенённых участков формы, обходились без рефлексов. Колеры собственной и падающей теней наносили вплотную друг к другу, не оставляя между ними никаких светлых полосок. Собственная тень, как

говорилось ранее, была теплее и немного светлее падающей. Это создавало впечатление слабого рефлекса, а подрезка усиливала этот эффект.

При передаче самых контрастных переходов от света к теням на переломах формы могли подводить высветления к самым границам тени, но этим не злоупотребляли, а оставляли между высветлениями и тенью тонкие полоски среднего тона. Это позволяло избежать некоторой «бумажности» форм (эффекта согнутого пополам бумажного листа), придавало изображению больше материальности, весомости гипсовой лепнины или мраморного рельефа. Чтобы изображаемая форма была убедительна и интересна, внимательно прослеживали и мастерски передавали боковые плоскости рельефа, находящиеся в сильных ракурсах и зрительно превратившиеся в тонкие полоски.





12, 13. Образец – гипсовый рельеф и гризайль, выполненная с натуры.

Чётко определяли места бликов. Если нужно было изобразить блик на краю формы, немного смещали его от самого края, оставив тонкую полоску более тёмного колера. Это позволяло лучше «завернуть» форму в этом месте, выявить её рельефность (рисунки 12, 13).

Воображаемый источник света в росписи часто совмещали с реальным освещением интерьера. Избегали монотонности в распределении света по изображаемому рельефу. Определяли самые освещённые места с самыми активными бликами на плоскостях, сильно развёрнутых к источнику света, и прослеживали, как свет постепенно угасает, становясь скользящим на плоскостях параллельных фону рельефа. Таким образом, работа могла считаться удачной, если были соблюдены принципы тепло-холодности, тональной цельности и убедительности в передаче объёма и освещения.

Следует упомянуть особенности работы над изображениями архитектурного рельефного декора – карнизов (обломов[7]), различных обрамлений и наличников, украшенных рядами иоников, киматиев, бус, сухариков и пр. Прежде, чем перенести рисунок во всех подробностях с помощью припороха на рабочий участок, там сначала выполняли тональную проработку общей формы обломов как бы без прорезанного рельефа самих орнаментов. Для этого в необходимых местах проводили прямые линии (филёнки) теневыми и световыми колерами. Затем при помощи кальки туда переносили рисунок. После этого по готовой большой форме колерами прорабатывали все элементы орнамента.

Описанные выше приёмы не исчерпывают всего многообразия работы в технике гризайль.

2. ОСВОЕНИЕ ПРИЁМОВ ЖИВОПИСИ В ТЕХНИКЕ «ГРИЗАЙЛЬ».







14,15. Варианты заданий. 16. Фрагмент.

2.1. Упражнение в построении объёмного орнамента (гипсовый рельеф) с натуры. Отрабатываются **навыки и приёмы передачи объёма в технике гризайль**. Вспомогательным материалом для этого задания служит приложение к пособию **«Фотоархив»**, четвёртый раздел, где представлены фотографии лучших студенческих работ по этой теме прошлых лет.

При выполнении данного упражнения изучается одна из нескольких систем приготовления колеров и приёмов работы с ними. О других рассказано в первой главе учебника, в разделе о живописных приёмах декоративных росписей XVIII- XIX вв.

Последовательность работы над заданием такова.

Вначале выполняется линейный рисунок с натуры в заданном размере с тональным обозначением теней.

После этого составляются колера: основной, два света, блик, тени и подрезка. Происходит это следующим образом.

Сначала готовится основной тон. По объёму его должно быть больше всего. От него отливается некоторая часть, в неё добавляются белила, получается более светлый тон. Это 1-й свет. После этого от 1-го света в свою

очередь отливается часть, и в неё добавляются ещё белила – получаем 2-й свет. Таким же образом готовится блик. Для блика иногда можно использовать просто чистые белила.

Далее из основного тона готовятся тени. Собственная тень должна быть темнее и теплее основного тона. Падающая тень – холоднее и немного темнее собственной тени.

Последней готовится подрезка. Это самый тёмный тон. Намешивается он из колера падающей тени. Он должен быть темнее и теплее падающей тени.

В процессе составления колеров делаются выкраски. Необходимая контрастность колеров проверяется так.

Основным тоном выкрашивается лист бумаги. Все остальные колера проверяются при помощи выкрасок, выполняемых по просохшему основному тону (ни в коем случае не по белой бумаге).

На этом выкрашенном листе полученными колерами пишется объёмный шар с падающей тенью (смотри иллюстрацию 19 в первой главе).

Вначале пишутся тени, затем делается первое высветление (так называемый 1-й свет). Оно должно покрывать большую часть освещённой зоны шара пятном овальной формы. При этом между собственной тенью и первым высветлением должна оставаться достаточно широкая полоса среднего тона.

Поверх первого высветления наносится 2-й свет – пятно также овальной формы, но меньшее по площади. Поверх 2-го света пишется блик.

Все высветления пишутся со смещением в направлении воображаемого источника света.

В последнюю очередь на границе между собственной и падающей тенью наносится подрезка в виде штриха или мазка с утолщением по середине и заострёнными концами. Подрезку можно наносить полусухой кистью, чтобы её края мягко вписывались в пятно падающей тени. Подрезка

должна визуально вписываться именно в зону падающей тени, в самых тёмных её местах.

Колера считаются готовыми, если объём шара выражен вполне убедительно.

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

Рабочий планшет покрывается основным тоном. На него при помощи кальки переносится рисунок, после чего готовыми колерами с натуры выполняется гризайль. Прокладываются тени, разрабатывается освещённая часть рельефа, ставятся блики и в самых тёмных углублённых местах рельефа - подрезки.

При передаче самых контрастных переходов от света к теням на переломах формы можно подводить высветления к самым границам тени, но лучше этим не злоупотреблять, а оставлять между ними тонкие полоски среднего тона. Это позволит избежать некоторой «бумажности» форм (эффекта согнутого пополам бумажного листа), придаст изображению больше материальности, весомости гипсовой лепнины (рисунок 21).

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

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

Следует избегать монотонности в распределении света по изображаемому рельефу. Нужно определить самые освещённые места с самыми активными бликами на плоскостях, сильно развёрнутых к источнику



17. Образец – гипсовый рельеф.



18. Рисунок с тональным обозначением теней.

19. Рабочая калька.



20. Завершённое упражнение.



света, и проследить, как свет постепенно угасает, становясь скользящим на плоскостях параллельных плите основания гипсового рельефа.

Таким образом, работа может считаться удачной, если соблюдены принципы тепло-холодности, тональной цельности и убедительности в передаче объёма.

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



21. Вариант завершённого упражнения.

Техника: гризайль.

Материалы: бумага, гуашь, темпера или акрил.

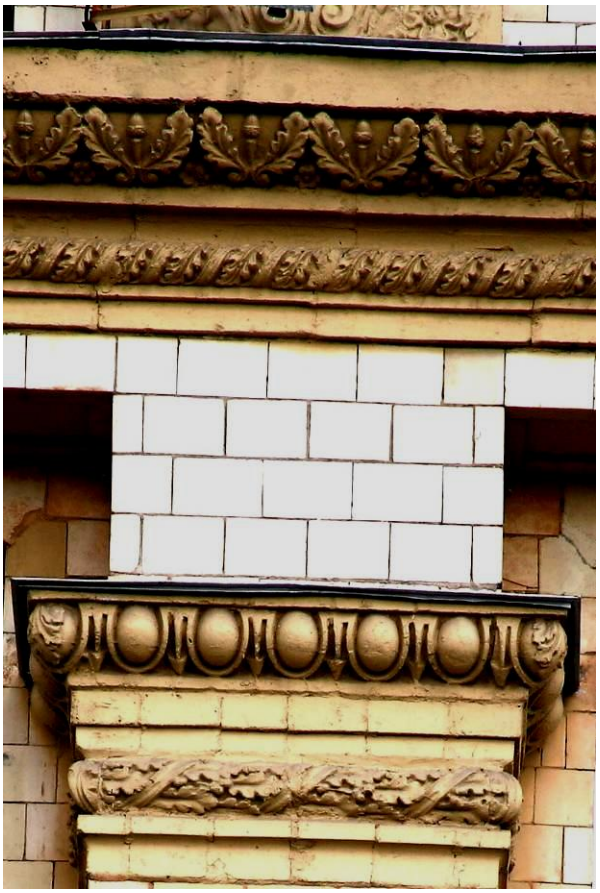
Объём задания: прорись, эскиз, калька, планшет 80 х 60 см.

2.2. Упражнение в построении объёмного архитектурного фрагмента. Образец - условный декорированный профиль.



22. Образец – фрагмент лепного декора XIX в. 23, 24. Фрагменты декора середины XX в.





Отрабатываются навыки и приёмы передачи объёма «по представлению» в условиях заданного освещения в стенной росписи.

Исходным изобразительным материалом для этого задания может служить приложение к пособию **«Фонд образцов», пятый раздел** которого содержит фотографии общих видов и отдельных элементов архитектурного декора зданий, типичного для XVIII – первой половины XX вв. Кроме того, в разделе имеется несколько фотографий лучших студенческих работ прошлых лет.

Вначале на эскизе компонуются элементы архитектурного декора. Берётся планшет с натянутым на него **крафтом**. Он делится на три неравные по площади участка: посередине больший, по краям меньшие.

На участке слева вычерчивается воображаемый декорированный профиль в разрезе. Он состоит из нескольких **обломов,** украшенных рельефными орнаментами. Термин «облом» применяется в классической архитектуре.

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

Типы обломов.

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

Вал четвертной имеет сечение, образованное ¼ окружности. Обычно украшается ониками. Может быть прямой и обратный.

Валик, в сечении узкий близкий к кругу, имеет то же назначение, что и полочка. Обычно украшается бусами (жемчужником).

Выкружка представляет собой в сечении вогнутую четверть окружности или дуги, близкие к дугам окружности.

Каблучок (у греков - **киматий**) представляет собой в сечении две пересекающиеся части дуги окружности, имеет выпуклость сверху и вогнутость снизу; украшается сердцевидными листьями водяной лилии, чередующимися со стрелками.

Астрагал представляет собой сочетание валика с полочкой. Иногда валик обрабатывается в виде нитки бус.

Гусёк составлен из двух пересекающихся окружностей частями их дуг, вогнутый вверху и выпуклый внизу, часто украшается пальметтами, в карнизе служит завершающим обломом.

Полочка, узкий гладкий выступ, в поперечном сечении прямоугольный или трапециевидный, выступающий из плоскости стены не меньше, чем на величину своей ширины. Переход от полочки к плоскости стены делается посредством закругления в ¼ окружности, центр которой лежит на продолжении прямой очертания полочки. Обычно сочетается с другим обломом или разделяет, окаймляет более крупные обломы.

Пояс, поясок, гладкая полоса, протянутая горизонтально, слегка выступающая из поверхности стены. Отличается от полочки большей шириной, кро-ме того употребляется самостоятельно, без связи с другим обломом.

Скоция представляет собой в сечении асимметричную выкружку с профилем двухцентровой дуги (из двух четвертей окружностей различных радиусов) или более сложной кривой; обычно без украшений.[1]

Раньше существовали правила составления профилей методом от противного:

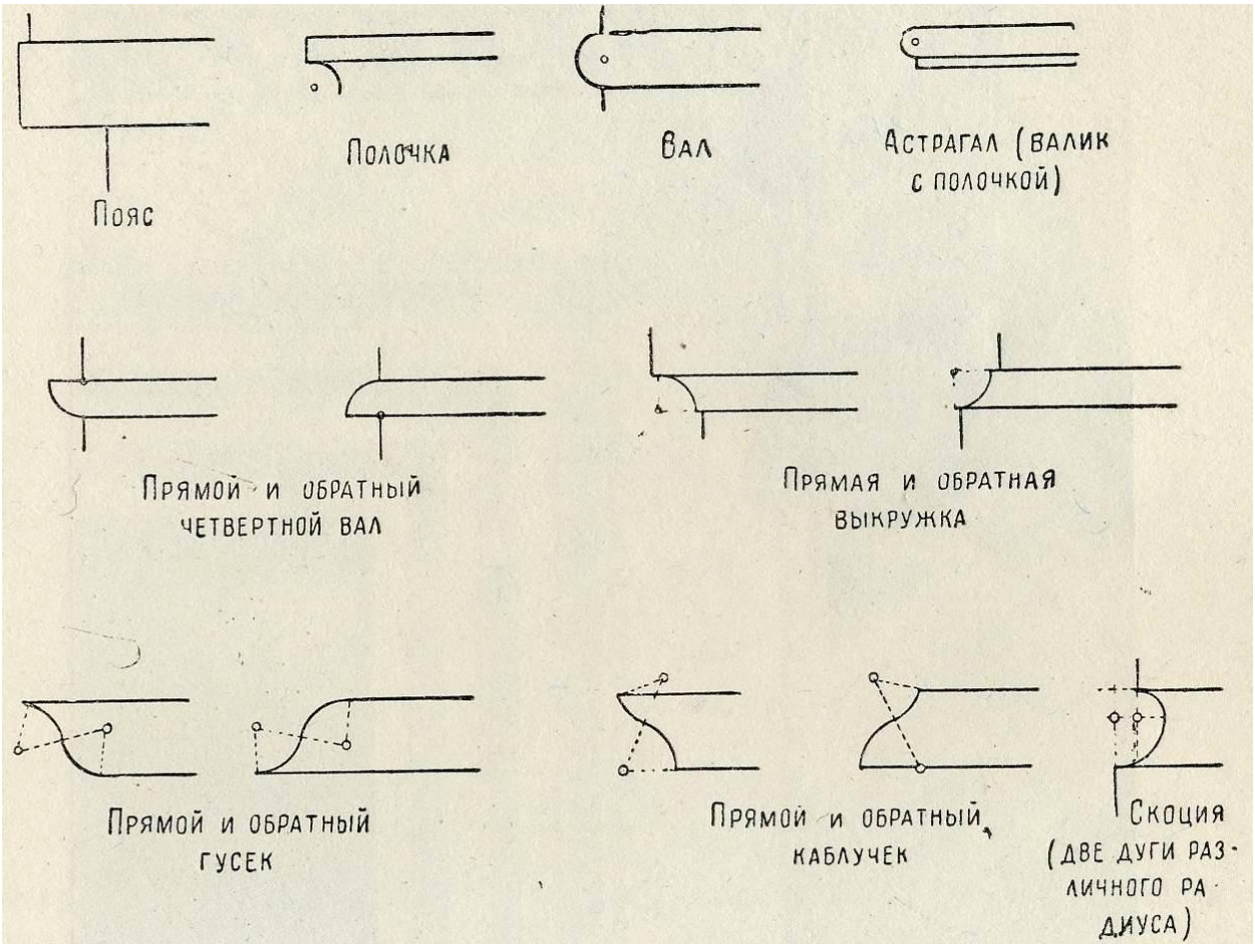
1) не повторять подряд один и тот же облом,

2) избегать повторения одной и той же формы обломов, например криволинейной,

3) избегать повторения одного и того же размера различных обломов,

4) не украшать обломы подряд, один за другим, а перемежать декорированные обломы с гладкими.

Основной смысл правил профилирования заключался в том, чтобы не повторять рядом частей, сходных между собой по форме и размерам. Главные элементы чередовались с второстепенными, широкие с узкими, криволинейные с прямолинейными, декорированные с гладкими. Выпуклые обломы должны были чередоваться с вогнутыми, что увеличивало эффект падающих теней, которые в этом случае удлинялись. Так, над выкружкой ставили четвертной вал, под гуськом размещали выкружку.[3]



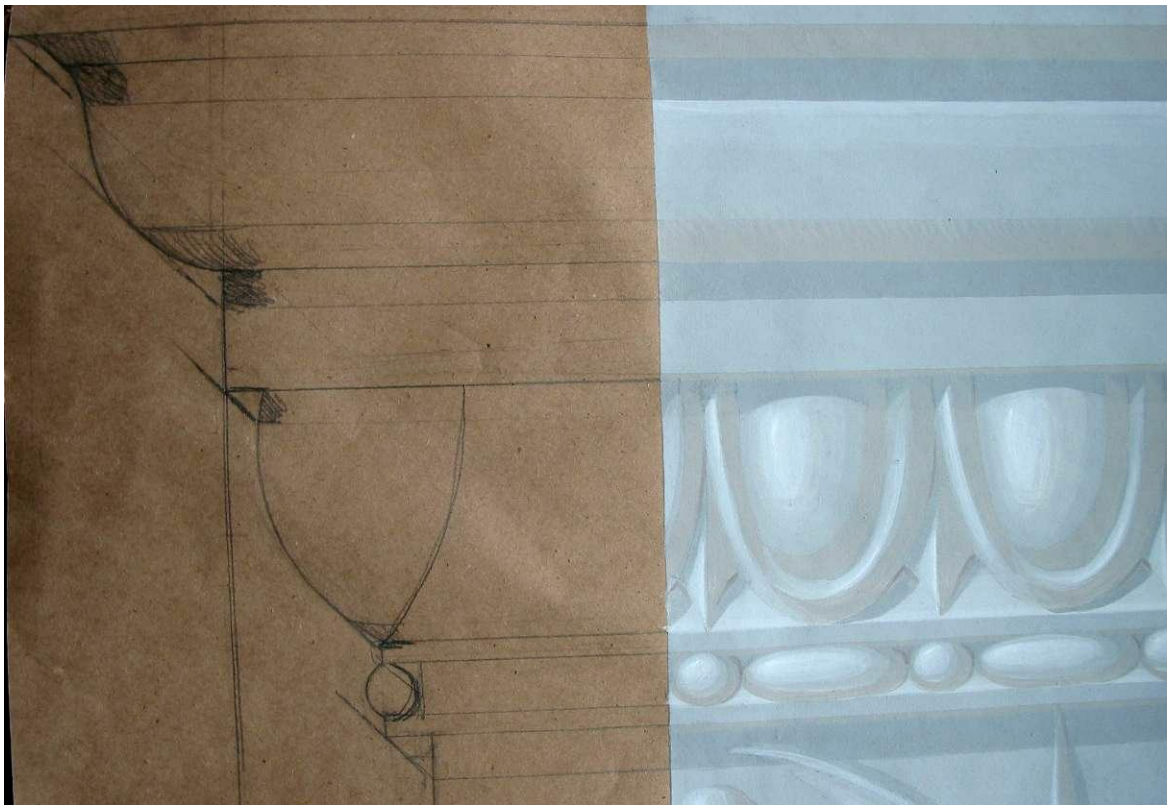
25. Таблица обломов[2].

По условиям задания воображаемый рельеф освещён сверху, с левой стороны, причём, лучи света падают под углом в 45 ^{0} к плоскости планшета.

При помощи касательных линий, проведенных к выпуклым частям вычерченного профиля из верхнего левого угла - в нижний правый под углом 45 ^{0}, определяется ширина собственных и падающих теней, а также места бликов.

Вынос верхних деталей рельефа относительно нижних регулируется с тем, чтобы падающие от них тени не закрывали слишком большие площади, а наоборот помогали выявлять объёмы деталей.

На вогнутых участках рельефа, оказавшихся в тени, определяется граница между собственной и падающей тенью (рисунок 26, сверху). Граница эта проходит через точку, к которой можно провести касательную, параллельную ранее проведённым касательным линиям.



26. Построение собственных и падающих теней с помощью касательных линий.

На правом участке планшета выполняется картон с тональной проработкой. Крафт, бумага светло-коричневого цвета, удобен для выполнения такого картона с использованием рисовального угля (только в

тенях) и мела (для тональных градаций на свету). Завершённый картон закрепляется фиксативом.

По середине планшета, поверх нанесённого основного тона карандашом по линейке вычерчиваются ряды, в границах которых будут располагаться рельефные орнаменты.

На участки **со сложным рельефным декором -** каннелюрами разных видов, розетками, рядами пальметт и лотосов - при помощи кальки наносится рисунок. Система колеров и их приготовление такие же, как в предыдущем задании. Колерами выполняется построение объёма этих элементов. Сначала пишутся собственные и падающие тени, затем прорабатываются света, ставятся блики и подрезки.

На участках **простых ленточных рельефных орнаментов** – рядов киматиев, имеющих волнистый профиль и украшенных обычно листьями разных видов, иоников, «сухариков», бус и др.- работа идёт иначе.

Прежде, чем перенести на них рисунок, там выполняется тональная проработка общей формы обломов как бы без прорезанного рельефа самих орнаментов. Затем при помощи кальки туда переносится рисунок. После этого по готовой большой форме колерами прорабатываются все элементы орнамента.

Последовательность наложения колеров прежняя. Пишутся сначала все тени, затем все света, блики и подрезки.

Такая последовательность в написании ленточных рельефных орнаментов является традиционной в декоративной живописи со времён античного искусства. Она позволяет не терять во время работы над деталями представления о большой форме, на которой они находятся. Кроме того, этот способ на много ускоряет работу в целом.

Столь подробная информация о различных видах обломов, изложенная здесь, необходима для того, чтобы начать знакомство будущих художников-реставраторов с архитектурными терминами, без знания которых они, например, не смогут составить грамотное описание

реставрируемой декоративной росписи, имитирующей рельефные элементы декора классической архитектуры. Также это должно побудить студентов к самостоятельному изучению классического (и не только) рельефного архитектурного декора, который является неотъемлемой частью оформления интерьеров. Он не только составляет единую композицию со стенописью, но и несёт на себе стилевые особенности архитектуры определённой эпохи. Чувство стиля, как результат такого изучения, необходимое качество, которым обязан обладать грамотный **художник-реставратор.**

Качество выполнения этого упражнения зависит от опыта работы студентов с натуры во время занятий академической живописью и рисунком.

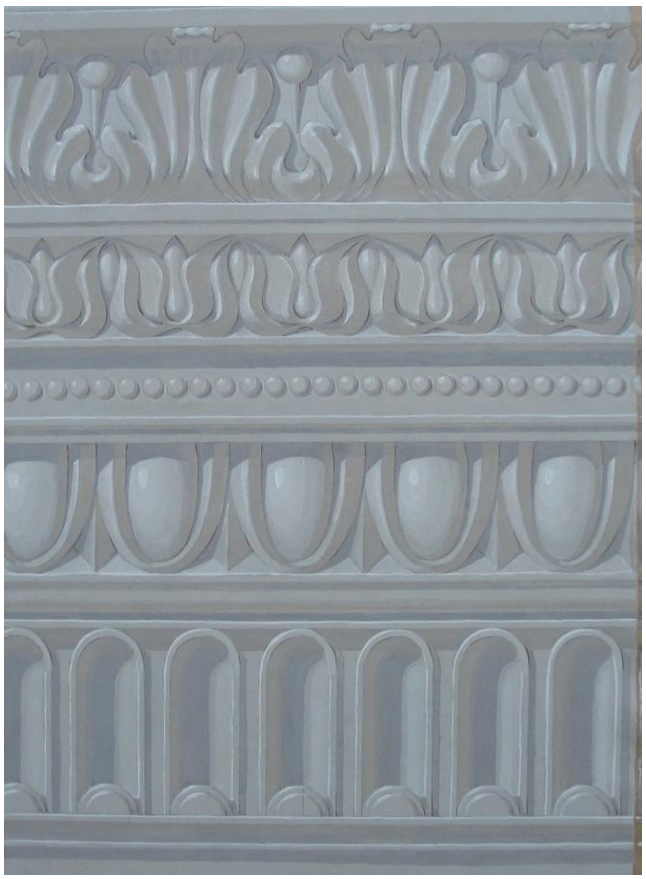
Техника: клеевая, темперная.

Материалы: бумага, гуашь, темпера или акрил.

Объём задания: эскиз, картон, калька, планшет 80 х 60 см.



27. После проработки общей формы перенесён рисунок. 28. Роспись собственных и падающих теней.



29. Завершённая гризайль.





30-31. Варианты задания.

Примечания.

1. Партина А.С.. Архитектурные термины. Иллюстрированный словарь. М.: Стройиздат, 1994. 208 с. ил.

2. Рисунок 25 взят из книги Цирес А. «Искусство Архитектуры». Изд. Академии Архитектуры СССР, М.: 1946. 275 с. ил.

3. Изложение правил профилирования заимствовано из монографии Возняк Е.Р. «Основы теории архитектурных форм исторических зданий», изд. «Коло», С. Петербург, 2015. 192 с. ил.

2.3. Упражнение в построении фрагмента сложного объёмного орнамента. Образец – низкий рельеф, лепнина, мрамор и др.

Отрабатываются **приёмы передачи объёма и материала** в стенной росписи. Выбирается реально существующий рельеф (фотография из **7-го раздела «Фонда образцов»** или живописный этюд с натуры).



32. Образец – фрагмент лепного декора.



33. Завершённое упражнение.

Вначале в заданном размере выполняется картон с тональной проработкой (рисунки 36). Составляются колера, и делается эскиз.

Далее ход работы аналогичен описанному в четвёртом и пятом заданиях. Рабочий планшет покрывается основным тоном, и с помощью кальки на него переводится рисунок. Далее выполняется роспись.

Образцом может служить гипсовая лепнина, находящиеся на цветном фоне (пример такого задания уже приведён на рисунке. 8 предыдущего задания). В этом случае можно действовать по-разному.

Если такой фон занимает на планшете незначительную площадь по сравнению с рельефом или состоит из нескольких оттенков (рисунок 35), то его следует нанести в нужных местах **после** выкрашивания рабочей поверхности основным колером.



34, 35. Фрагменты образца и готовой студенческой работы.

Если же цветной фон занимает большую часть планшета, его наносят **вначале**. На него с помощью кальки переносят внешние контуры рельефа. В границах этих контуров поверхность покрывают основным колером гризайли. Затем переносят остальной рисунок во всех подробностях и выполняют роспись (рисунки 33, 35).

В этом и следующем заданиях обращается особое внимание на развитие навыков и умения воспроизвести с помощью светотени реально существующий рельеф или скульптуру приёмом живописи «гризайль» на плоскости. В процессе выполнения задания студенты знакомятся с лучшими

работами прошлых лет из методического фонда.



36. Пример рабочего картона для гризайли. 37. Сочетание мраморного бюста и росписи в стиле «гризайль» в одном из залов музея-усадьбы «Архангельское».



Техника: гуашь или темпера.

Материалы: бумага, гуашь, темпера или акрил.

Объём задания: картон, калька, эскиз, планшет 100 х 60 см.

2.4. Упражнение в построении фигуры человека. Образец – высокий рельеф, мрамор, гипс и др. по выбору.





38, 39. Варианты упражнений. 40, 41. Фрагменты завершённых упражнений.





Отрабатываются **навыки передачи объёма и материала** в стенной росписи. Работа ведётся так же, как и в предыдущем упражнении. Особое внимание уделяется передаче пластики человеческого тела и способности изобразить тело под покрывающими его драпировками.

Важным этапом работы над заданием является **выполнение подготовительного картона** с тональной проработкой. Как правило, те студенты, которые недостаточно хорошо прорабатывают форму изображаемого рельефа на этом этапе - не могут добиться успеха и в завершённом задании. В процессе работы над картоном выявляются недостатки в подготовке многих студентов в области академического рисунка.

Картон выполняется **на крафте**. Тон крафта соответствует будущему основному тону (можно ещё назвать его средним тоном). При помощи масштабной сетки (по клеткам) или на глаз выполняется линейный рисунок.

Определяется, **с какой стороны** находится **источник света**. Если источников света несколько, то нужно выбрать тот, который наиболее выявляет форму рельефа, и в соответствии с ним строить границы теней. **Тени** покрывают тёмным тоном (используется мягкий материал: уголь, сангина и т.д.). Падающую тень делают немного темнее собственной. **Самые сильные утемнения** падающей тени наносят в местах по границе фоновой плоскости и рельефа и в узких углублениях самого рельефа, то есть **в местах** будущих **подрезок.**

Отсутствие навыка в чётком определении освещённых и теневых участков рельефа приводит к тому, что в гризайли теневые колера начинают использовать там, где должен оставаться основной (или средний) тон. Это приводит к утере цельности изображения, к искажению форм и общей неприятной дробности.

Тональные переходы в освещённых участках изображаемого рельефа (различные высветления и блики) выполняются мелом, белой пастелью, белым карандашом и т.д. Очень важно уметь показывать рельеф в

освещённых местах **только с помощью белых материалов**. Это, во многом, позволяет избежать тональной путаницы на картоне, чётко определить места для последующего нанесения теневых колеров. Вместе с тем, нельзя слишком забеливать освещённую часть рельефа. Плотные белые участки должны быть только в местах бликов. Остальные участки изображаемого рельефа прорабатываются слоями белого материала разной плотности (с разной степенью прозрачности) штрихом или растушёвкой. Необходимо, где нужно, оставлять средний тон – тон крафта.

Во время работы над картоном очень важно постоянно **держать в поле зрения весь свой планшет.** Для этого работать, держа карандаш, уголь или мел в вытянутой руке, чаще отходить от работы и смотреть на неё издалека, проверяя правильность построения и тональную цельность. Не сужать своё внимание на отдельных деталях, работая над деталью обязательно захватывать зрением окружающие её формы.

Прорабатывая форму рельефа, не нужно просто срисовывать тёмные и светлые пятна. Необходимо видеть и стараться передать на картоне рельеф, состоящий из множества плоскостей, уходящих **от первого плана в глубину** в разных ракурсах (под разными углами); выявлять основные плоскости, ограничивающие большие формы, замечать, как те или иные детали рельефа лежат на этих плоскостях, подчиняются их направлениям, соприкасаясь друг с другом образуют углубления разного характера (плавные, резкие и т.д.).

Представляя себе рельеф таким образом и имея определённый источник света, можно убедительно выполнить тональную проработку формы, сохранив цельность, не запутаться в случайных светотональных эффектах, неизбежно присутствующих в натуре (в данном случае на фотографии образца). Такой способ рисования (от первого плана в глубину) в Императорской Академии Художеств XIX-XX вв. назывался «перспективным рисованием» (смотри подробнее в книге профессора Академии П.П.Чистякова Письма, записные книжки, воспоминания)[1].



42. Рабочий картон.

В работе над картоном необходимо также использовать **навыки** в области **пластической анатомии.** Студенты должны научиться видеть в

изображённой на рельефе фигуре костный каркас, пространственное расположение основных узловых точек скелета, как группы напряжённых или расслабленных мышц облегают конструкцию скелета, а отдельные части тела сочленяются между собой, и наконец, как в рельефе трактуется тело под покрывающими его складками одежды.

Таким образом, это задание непосредственно связано с изучением пластической анатомии и изображением человеческой фигуры на занятиях академической живописью и рисунком.

Вспомогательным материалом во время исполнения этих заданий являются различные горельефы и образцы декоративной монументальной живописи, сохранившиеся в интерьерах выдающихся памятников культуры (представлены в методическом **«Фонде образцов», восьмой и двенадцатый разделы** , и в альбомах по этой тематике).

Техника: гуашевая, темперная или акриловая.
Материалы: бумага, гуашь, темпера или акрил.
Объём задания: картон, калька, эскиз, планшет 120 х 80 см.

Примечание.

1. Способ рисования от первого плана в глубину практикуется со времён эпохи Возрождения и описан в трактатах многих художников того времени. Автору этого пособия приходилось видеть образцы античного монументального искусства, где этот принцип также присутствовал.

3. ЗАКРЕПЛЕНИЕ ПОЛУЧЕННЫХ ЗНАНИЙ И УМЕНИЙ.

Отработка навыков по копированию фрагментов живописи в технике «гризайль».

3.1. Выполнение свободной копии фрагмента росписи в технике «гризайль".

Приводим здесь два примера учебного копирования, которые показывают, как, зная общие принципы и различные системы гризайли, а также обладая опытом работы с колерами в декоративной живописи, можно успешно изучать даже индивидуальные живописные приёмы отдельных мастеров.

Первый пример – работа студентки Гуляковской Л.А. За образец был взят фрагмент росписи одного из залов Ватикана. Работа велась акриловыми красками.



43. Образец – фрагмент росписи одного из залов Ватикана.

Вначале был **выполнен картон.** С фотографии размером А3 на лист крафта с помощью масштабной сетки перенесён рисунок. Так как обе половины изображения на образце были зеркально симметричны, была нарисована только левая половина. Рисунок с неё обвели на кальку, а затем с помощью кальки нанесли контуры изображения на правую половину. Далее на картоне была проработана светотень мелом и мягким карандашом.

После этого были **составлены колеры**. Всего их получилось одиннадцать: три цвета для фоновых участков и еще три для падающих теней, средний тон для изображения рельефа, собственная тень для него, первый и второй света, колер для подрезки. Колеры подрезок для фонов были составлены на палитре в конце работы. На этом этапе особое внимание обращалось на цвето-тональные отношения основных колеров. Работа велась строго при дневном свете, так как электрическое освещение искажает восприятие различных цветов. Так все тёплые цвета при лампах накаливания кажутся светлее и ярче, а холодные – темнее. При лампах «дневного света» все цвета выглядят ярче. В живописи, выполненной при искусственном освещении часто видны досадные «промахи» в цвете и тоне.




44, 45. Работа на этапе составления колеров.

Основой для работы послужила фанера толщиной 10 мм и размером 150х75 см. Неровности поверхности были заделаны смесью опилок с ПВА и отшлифованы наждачной бумагой, после чего фанера была дважды пропитана акриловой грунтовкой с обеих сторон.

Далее на основу с помощью кальки были **перенесены внешние контуры** изображения лепных обрамлений. Фон был выкрашен своими колерами. Внутри контуров нанесён средний тон будущего изображения лепнины. После этого был **переведен рисунок** лепнины внутри сегментов, ограниченных обрамлениями. Полученные силуэты закрашены внутри средним тоном, на них намечены все детали будущего изображения.



46. Работа раскрыта в цвете.

На фоновых участках были написаны все **падающие тени.** После этого было написано изображение с грифонами в центральном сегменте. На этом этапе были **отработаны приёмы нанесения колеров.** Вначале прописывали собственные тени, затем прописывали освещённые участки. В завершение писали подрезки. Также были написаны изображения в боковых сегментах. На последнем этапе были написаны изображения лепных обрамлений**.** Прежде всего, прорабатывалась общая форма обрамления, затем на ней прописывали рельефные детали.



47. Написано изображение в центральном сегменте.



48. В процессе написания изображений в центральном сегменте.



49. Завершённая копия.

Второй пример это работа Антоновой А.Д. Она выбрала для копирования два фрагмента живописи из Музея-усадьбы «Архангельское» (павильон «Второй Робер»). Это изображения букетов в круглых медальонах, помещённых в вытянутых по горизонтали шестигранниках. По сторонам медальонов в технике «гризайль» написаны венки с лентами. Венки выбраны с одного образца, а букет – с другого.



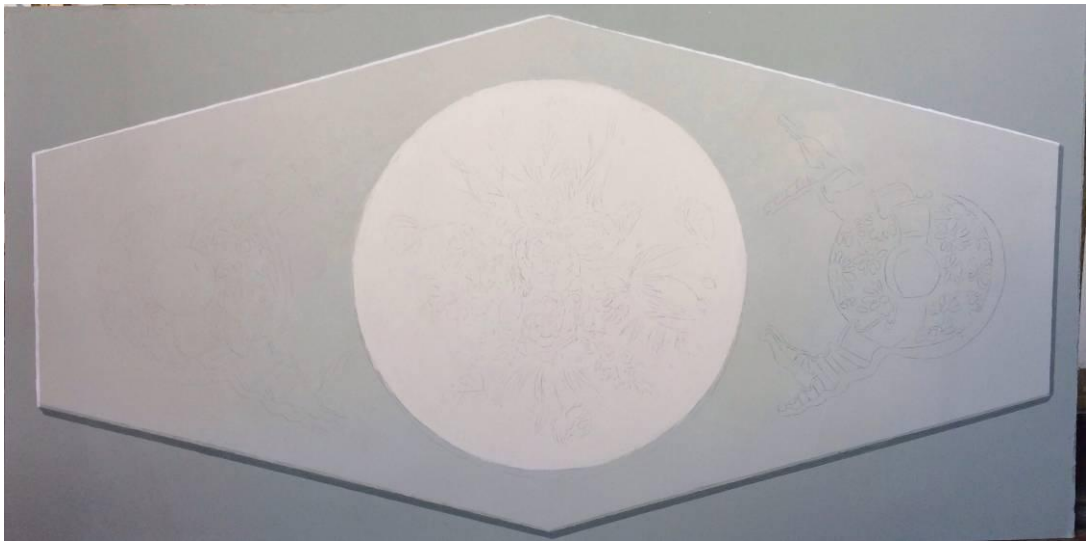
50. Образец – фрагмент росписи павильона «Второй Робер».



51. Образец для написания букета.

Последовательность живописной работы.

По предварительной разметке нанесены основные тона: серо-зелёный цвет вокруг шестигранника, светло-серый на шестиграннике, ещё более светлый молочный тёплого оттенка – в медальоне. На раскрытую в цвете работу перенесён рисунок.



52. Работа раскрыта в цвете, перенесён рисунок.

Составлены два колера падающих теней – один темнее другого, и колер красновато-коричневой подрезки для изображения самых тёмных впадин. Обе тени использованы по границе шестигранника снизу и справа. Собственная тень шестигранника, показывающая его толщину, написана серо-зелёным тоном, тем же, которым покрашено поле вокруг шестигранника. Освещённая боковая грань центрального медальона, показывающая, что он выступает над плоскостью шестигранника, написана чистыми белилами. Для того, чтобы показать освещённые боковые грани шестигранника использовали молочный тёплый цвет медальона. После этого проработан объём венков с лентами. В качестве высветлений использован тон медальона и белила. При написании двойной падающей тени у венков применили уже упомянутый в начале серо-зелёный цвет и колер светлой падающей тени. Затем тёмные места выделены подрезкой. Она нанесена прозрачно и усилена в некоторых местах плотными мазками. Собственная тень на венках написана «в протирку» серо-зелёным цветом.



53. В процессе написания букета в медальоне.

После этого написан букет в медальоне. Полупрозрачными мазками коричневого цвета очерчены стебли, листья и бутоны. Лессировками разных цветов прописаны света, тени и рефлексы, обозначены самые тёмные места, выполнены объединяющие лессировки и смягчены контуры там, где это необходимо. В завершение работы желтовато-коричневым цветом кое-где пролессирована собственная тень шестигранника. Таким образом использовано семь колеров и лессировки с палитры.



54. Завершённая копия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, в процессе освоения материала, изложенного в данных методических рекомендациях, студенты приобретают знания особенностей монументально-декоративной живописи в технике «гризайль» (Раздел 1), получают навыки работы с материалами и инструментами, овладевают живописными приёмами (Раздел 2), копируют фрагменты стенных росписей (Раздел 3).

Следует отметить, что приобретение знаний, умений и навыков в области декоративной живописи не будет успешным, если студенты не получат серьёзной подготовки по Базовой части Профессионального образовательного цикла, по таким дисциплинам, как «Рисунок», «Живопись», «Общий курс композиции», «Перспектива» и «Пластическая анатомия».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

Основная литература:

1. Манин Ю.А. Техника монументальной живописи и технология живописных материалов. Учебное пособие, МГХПА им. С.Г. Строганова, 2014. 264 с.

2. Манин Ю.А. Отчёт о проведении учебно-ознакомительной практики в июне 2018 г. Печатный текст, 7 с.

Дополнительная литература:

1. Виннер А.В. Материалы и техника монументально-декоративной живописи: Стенная, плафонная и декоративная живопись. М. : Искусство, 1953. 756 с.

Электронные ресурсы

Портативный жёсткий диск с интерфейсом USB.

Манин Ю.А. Учебно-методический комплекс, включающий в себя иллюстрированное учебное пособие, фонд образцов и фотоархив лучших студенческих работ.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Опыт применения полученных студентами навыков в росписи концертного зала Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Деканом факультета «Искусство реставрации» было предложено силами студентов украсить декоративной росписью концертный зал Музыкального училища в рамках творческого сотрудничества двух учебных заведений.

Были обследованы стены зала, и выяснилось, что покраска на них трескается и отстаёт от поверхности вместе со шпатлёвкой. Общая площадь участков, предназначенных под роспись, составляет 30 $м^2$. Концертный зал активно используется для проведения экзаменов. Свободное «окно» в расписании только две недели. Все эти обстоятельства не позволяют установить в помещении строительные леса и вовремя провести работы. Было принято решение выполнить роспись на листах пенокартона в мастерских кафедры, а затем смонтировать их на стены в концертном зале.

Образцом для работы послужила роспись одного из залов Музея-усадьбы «Архангельское», выполненная в технике «гризайль». Она включает в себя композиции в прямоугольных живописных рамах, состоящие из предметов, символизирующих различные науки и искусства. Композиции чередуются с изображениями рельефов с медальонами в окружении листьев аканта. Роспись образует фриз в верхней части стен. Стиль росписи и набор декоративных мотивов: женские маски в медальонах, лиры, увитые цветочными венками, листы аканта, упругие изгибы растений – всё это перекликается с оформлением фасадов здания Музыкального училища.

Руководителем практики был выполнен проект росписи на миллиметровке в масштабе 1:20. Роспись должна была разместиться в верхних частях боковых





1, 2. Детали лепного декора на фасаде здания Музыкального училища.







3-5. Фрагменты росписи одного из залов музея-усадьбы «Архангельское».

стен двумя полосами 1500 х 100 см. Вся живопись по проекту была разделена на 22 фрагмента - по 11 на каждую стену. Из них по пять фрагментов имели размеры 120 х 100 см, а по шесть фрагментов – 140 х 100 см. Швы между листами пенокартона должны были совпадать с границами живописных рам, что делало бы их незаметными для зрителей. Работа была распределена между двумя курсами поровну, то есть одна стена – один курс. Все сюжеты росписи были закреплены за студентами из расчёта один-три студента на лист пенокартона (всего в работе участвовали 33 человека).

Работа над рисунком.

Напечатаны фотографии образцов. Для выполнения тональных картонов сделана широкоформатная печать изображений в натуральную величину. Картоны выполнялись на бумаге светло-коричневого цвета - «крафте» углем, чёрным и белым соусом. Во время проработки формы на картонах принимался во внимание реальный источник света в зале – большие окна за последним рядом кресел.





6, 7. Работа над картонами.

Разработка колеров.

После завершения работы над картонами был разработан колорит росписи. Для этого составлены шесть вариантов основного (среднего) тона,

выполнены выкраски на кусках пенокартона размером 40 х 40 см. Группа студентов во главе с руководителем практики выехала в Музыкальное училище, и вместе с представителем дирекции училища утвердила один из вариантов как наиболее сочетающийся с цветом стен концертного зала при дневном и при искусственном освещении.







8-10. Рабочие картоны.

После этого был составлен основной тон в необходимых объёмах (10 литров). К нему подбирались остальные колера. Прежде всего, серо-синий фон для композиций символического характера. Затем путём добавления белил в основной тон составлены два колера высветлений (1-й и 2-й света), бликом стали чистые белила. Были составлены три градации тени тёплого



11. Составление колеров.



12. Шесть вариантов основного тона.

охристо-коричневатого оттенка и красновато-лиловая подрезка для самых «глубоких» тёмных участков изображаемых рельефов. Для проверки тонов писали пробные небольшие фрагменты изображений. Использовались водостойкие латексные белила, выдерживающие влажную уборку, и колеровочные пасты различных цветов.

Основной этап росписи.

Все листы пенокартона были выкрашены основным тоном. Оборотные стороны прокрашены латексными белилами для предотвращения коробления листов. При этом использовались валики и флейцы. После высыхания краски на лицевой стороне листов была сделана необходимая разметка. Полосы шириной 1 см сверху и снизу обозначали зоны крепежа, впоследствии, после монтажа на стены, закрывавшиеся специальным декоративным уголком. Посередине каждого листа проведена вертикальная ось для совмещения с такой же осью на кальке во время переноса контуров рисунка с картона на лист. После этого был перенесён рисунок.



13. Перевод рисунка на лист пенокартона при помощи кальки.

Работа колерами велась двумя способами: начиная с теней или со светов – как кому было удобнее. В композициях символического характера использовались тёмная и средняя градации тени, в тени оставался также серо-синий фоновой тон. В изображениях медальонов с листьями аканта использовали среднюю и светлую градации тени. Рефлексом здесь служил не закрашенный средний тон. Подрезка наносилась лессировочными слоями, «в протирку» полусухой кистью или штрихом, а в самых тёмных местах – плотными не просвечивающими мазками.



14. Основной этап работы.

На завершающей стадии особое внимание обращали на цельность изображений, достаточную контрастность, которая обеспечивала бы «читаемость» росписи с расстояния и при слабом освещении. Кроме того обращали внимание на законченность в проработке деталей и убедительность изображаемых объёмных форм. Чтобы роспись выглядела более или менее единообразной по живописным приёмам и качеству трактовки формы, листы

выставляли в ряд и исправляли выбивавшиеся из общего строя участки, а удачные места копировали на аналогичных изображениях. Студенты на этом этапе работы помогали друг другу добиться общего высокого качества росписи.









15-18. Завершённые композиции.

Монтаж.

После завершения живописной части работ листы были тщательно упакованы и перевезены в Музыкальное училище, где смонтированы на стены. При этом использовалась лестницы-стремянки.

Листы приклеивались к стене специальной монтажной акриловой пастой на водной основе. Именно такая клеящая паста на водной основе (так называемые «жидкие гвозди») необходима при монтаже панелей и листов, изготовленных с применением напененных материалов. Если паста имеет в своём составе растворители типа уайтспирита, пинена, растворителя №646 и др., то пористые материалы моментально расплавятся и «потекут». Это повлечёт за собой уничтожение всей работы. Для надёжности по углам листы были прибиты к стене металлическими гвоздями. Гвоздевые шляпки были закрыты декоративным уголком, приклеенным сплошными полосами к верхним и нижним краям листов пенокартона. На некоторых листах пришлось вырезать технические отверстия для отдушин, пластиковых коробов электропроводки, видеокамеры и настенных часов. Решётки отдушин были покрашены тонами росписи и несколько объединились с живописью.

Роспись органично вошла в интерьер концертного зала и заметно облагородила это помещение. Живопись выглядит лёгкой и светлой, тонкой по колориту, формы обладают достаточной цельностью, детали изображения хорошо читаются с расстояния. Живопись производит общее хорошее впечатление.





19-20. Во время и после монтажа росписи на стены концертного зала.





21, 22. Стены концертного зала после завершения работ.