



Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова»

С.В. Рябинова
Ю.А. Савостьянова
П.Э. Хрипунов

**ПРАКТИКУМ ПО ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ДИСЦИПЛИНАМ
ДЛЯ НАПРАВЛЕНИЯ ПОДГОТОВКИ
54.03.01 «ДИЗАЙН». ЗАОЧНОЕ ОБУЧЕНИЕ**

Часть 2

*Утверждено Редакционно-издательским советом университета
в качестве учебно-методического пособия*

Магнитогорск
2020

УДК 74.(076.5)
ББК 85.12я73

Рецензенты:

кандидат педагогических наук,
заведующая городским методическим отделом,
МУДО «ДЮЦ «Максимум»
г. Магнитогорска
Е.А. Хрипунова

кандидат педагогических наук,
доцент кафедры дизайна,
ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический
университет им. Г.И. Носова»
Т.В. Саляева

Рябинова С.В., Савостьянова Ю.А., Хрипунов П.Э.

**Практикум по художественным дисциплинам для направления подготовки 54.03.01 «Дизайн». Заочное обучение. Часть 2 [Электронный ресурс] : учебно-методическое пособие / Светлана Валентиновна Рябинова, Юлия Анатольевна Савостьянова, Павел Эдуардович Хрипунов ; ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова». – Электрон. текстовые дан. (16,7 Мб). – Магнитогорск : ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова», 2020. – 1 электрон. опт. диск (CD-R). – Систем. требования : IBM PC, любой, более 1 GHz ; 512 Мб RAM ; 10 Мб HDD ; MS Windows XP и выше ; Adobe Reader 8.0 и выше ; CD/DVD-ROM дисковод ; мышь. – Загл. с титул. экрана.
ISBN 978-5-9967-1810-8**

Вторая часть пособия включает дисциплины второго года обучения. Продолжаются темы по таким дисциплинам как «Академический рисунок», «Академическая живопись», начинается дисциплина «История искусств». Весь учебный материал составлен строго в соответствии с рабочими программами.

Освоение данных дисциплин даст возможность студентам овладеть необходимым и достаточным уровнем общепрофессиональных компетенций для решения художественно-творческих задач в профессиональной деятельности, а также для дальнейшего самообразования. Пособие хорошо проиллюстрировано и содержит краткое изложение основ художественных дисциплин, а также методические рекомендации по выполнению практических заданий, которые ориентируют студентов в самостоятельной работе.

Учебно-методическое пособие предназначено для студентов направления подготовки 54.03.01 «Дизайн», обучающихся на заочной дистанционной форме обучения.

УДК 74.(076.5)
ББК 85.12я73

ISBN 978-5-9967-1810-8

© Рябинова С.В., Савостьянова Ю.А., Хрипунов П.Э., 2020
© ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова», 2020

Содержание

Введение	4
1. Академический рисунок	5
1.1. Цели и задачи дисциплины	5
1.2. Рисунок головы человека	5
1.3. Рисунок живой головы.....	24
1.4. Поясной портрет.....	35
1.5. Рисунок фигуры человека	41
1.6. Рисунок одетой человеческой фигуры.....	55
1.7. Рисунок фигуры человека в интерьере	62
1.8. Список рекомендованной литературы	71
2. АКАДЕМИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ	73
2.1. Цели и задачи дисциплины	73
2.2. Гуашевая живопись. Материалы и инструменты	74
2.3. Передача эмоционального состояния в живописи	83
2.4. Роль света в живописи	94
2.5. Фигура в интерьере	102
2.7. Список рекомендованной литературы	113
3. ИСТОРИЯ ИСКУССТВ.....	115
3.1. Цели и задачи дисциплины	115
3.2. Искусство первобытного общества и Древнего мира	116
3.3. Искусство Средневековья.....	135
3.4. Зарубежное искусство Нового и Новейшего времени	161
3.5. Отечественное искусство. Древняя Русь и искусство XVIII века.....	176
3.6. Глоссарий	189
3.7. Список рекомендованной литературы	192
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ Список.....	194

ВВЕДЕНИЕ

Данное учебно-методическое пособие является второй частью изданного ранее пособия «Практикум по художественным дисциплинам для направления подготовки 54.03.01 «Дизайн» для студентов обучающихся заочно, дистанционно. Методические рекомендации по дисциплинам второго года обучения: «Академический рисунок», «Академическая живопись» являются продолжением к уже освоенному материалу 1 курса. Также в пособие вошли учебно-методические рекомендации к дисциплине «История искусств», освоение которой начинается соответственно на 2 курсе.

Курс «История искусств» состоит из трех разделов, которые были составлены с учетом исторической хронологии. В первый раздел вошли темы: История первобытного общества и Древнего мира; искусство Средневековья. Второй раздел: Зарубежное искусство Нового и Новейшего времени; Отечественное искусство. Древняя Русь и искусство XVIII века. Третий раздел: Отечественное искусство XIX –XX вв.

В каждом разделе представлен теоретический материал, зрительный материал, материал для проверки знаний, практические задания к курсу. В данное пособие вошли материалы первого и второго разделов, которые изучаются на 2 курсе

Содержание дисциплин «Практикума» составлено в строгом соответствии с рабочими программами направления подготовки, где представлены:

1. Цели и задачи дисциплины, место дисциплины в структуре образовательной программы подготовки бакалавра, компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины и планируемые результаты обучения.
2. Теоретические вопросы, раскрывающие основы художественных дисциплин.
3. Проверочные тесты для закрепления знаний.
4. Практические и контрольные задания для формирования умений и навыков.
5. Глоссарий, где приведены термины и понятия необходимые для понимания изучаемых дисциплин.
6. Список рекомендуемой литературы, где указан не только основная, но и дополнительная литература и интернет источники.

Пособие имеет необходимый иллюстративный ряд, это дает студентам дистанционного обучения возможность наиболее полно и наглядно представить и понять учебный материал осваиваемых дисциплин.

Данный методический материал апробирован в Магнитогорском государственном техническом университете им. Г.И. Носова на кафедре академического рисунка и живописи.

В качестве наглядных примеров в рекомендациях к курсам дисциплин «Академический рисунок», «Академическая живопись» авторы использовали работы студентов, обучающихся по направлению подготовки 54.03.01 «Дизайн» и 54.03.02 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы».

1. АКАДЕМИЧЕСКИЙ РИСУНОК

1.1. Цели и задачи дисциплины

Цели освоения дисциплины «Академический рисунок» - повышение исходного уровня владения рисунком достигнутого на предыдущей ступени образования, и овладение студентами необходимым и достаточным уровнем обще- профессиональных компетенций для решения художественно-творческих задач в профессиональной деятельности, а также для дальнейшего самообразования.

Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины и планируемые результаты обучения

В результате освоения дисциплины «Академический рисунок» обучающийся должен обладать следующими компетенциями:

ОПК-1 – способностью владеть рисунком, умением использовать рисунки в практике составления композиции и переработкой их в направлении проектирования любого объекта, иметь навыки линейно-конструктивного построения и понимать принципы выбора техники исполнения конкретного рисунка

- | | |
|---------|---|
| Знать | - Приемы и методы работы;
- Методическую последовательность ведения рисунка;
- Принципы выбора техники исполнения. |
| Уметь | - Применять приемы и методы в художественно-творческой деятельности.
- Применять методику построения изображения на плоскости. |
| Владеть | - Навыками работы в академическом рисунке. |

ПК-1 - способностью владеть рисунком и приемами работы, с обоснованием художественного замысла дизайн-проекта, в макетировании и моделировании, с цветом и цветовыми композициями

- | | |
|---------|--|
| Знать | - Методы ведения рисунка,
- Приемы передачи изображения,
- Материал, используемый в работе |
| Уметь | - Применять различные материалы,
- Последовательно вести рисунок используя методы и приемы изображения. |
| Владеть | - Навыками работы с материалом,
- Методами и приемами работы в рисунке. |

1.2. Рисунок головы человека

Рисование черепа

Голова человека имеет сложную трехмерную форму, состоящую из множества сочленяющихся объемов. Кроме этого есть еще и индивидуальные осо-

бенности людей, неповторимость их характеров, форм, размеров. Рисование головы человека сложный процесс, включающий широкий пласт познания. Для правильного изображения головы человека необходимо обладать определенной суммой знаний, умений и практических навыков. Хорошо знать анатомические закономерности строения костей и мышц, уметь производить конструктивные построения головы и ее деталей на плоскости.

Общая форма головы человека определяется ее конструктивно-анатомической основой (рис. 1). Изучение анатомического строения головы сопровождается анализом и построением изображений обобщенной формы при обязательном соблюдении точных пропорций и законов перспективы. Такой подход позволяет рисовать осмысленно, а не копировать видимые формы.

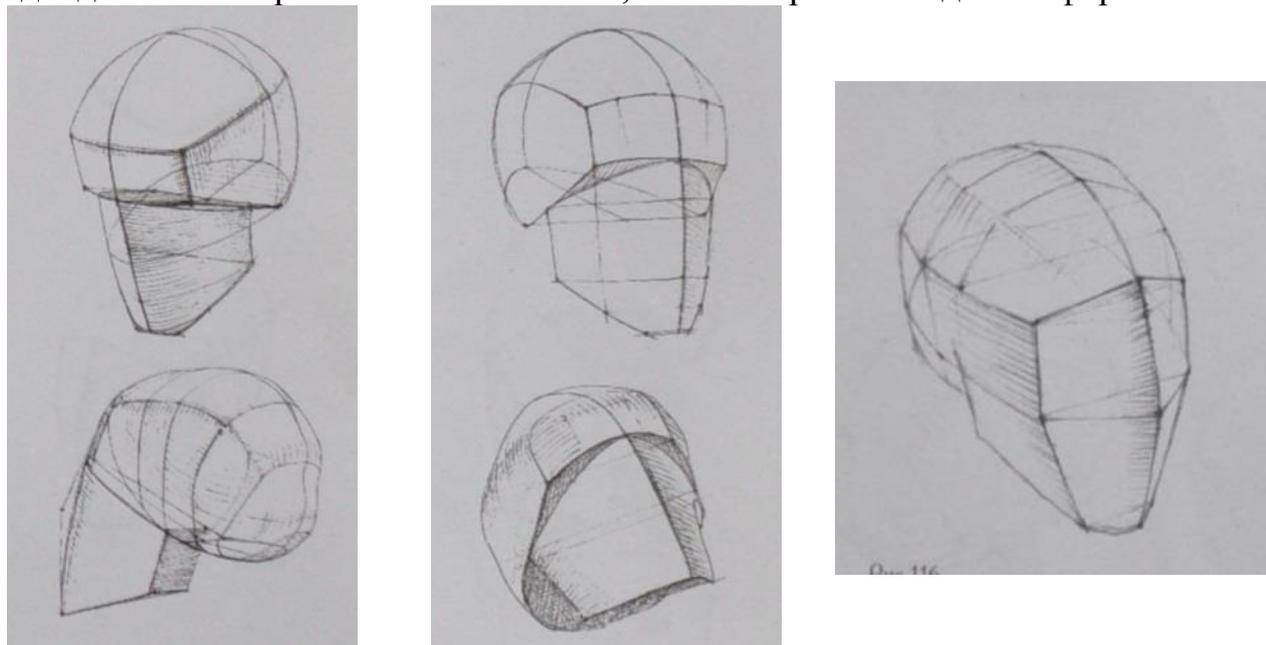


Рис.1. Конструктивный рисунок черепа

Изучая внешние пластические формы головы человека и ее деталей, следует помнить, что они обусловлены внутренним, присущим только им анатомическим строением костей и мышц. Однако, независимо от индивидуальных различий, общая форма головы имеет единую для всех закономерность строения.

Построение головы человека подразумевает изображение внутренней структуры костей черепа и располагающихся на нем мышечных образований. При этом необходимо учитывать принципы парности строения форм, т.е. их симметричность.

Анализ формы должен производиться одновременно с изучением ее деталей на конструктивно-анатомической основе. Для эффективного решения этой задачи необходимо сначала ознакомиться с анатомическим строением черепа как основы конструкции головы человека.

Изучение конструкции черепа человека необходимо каждому рисовальщику. Путь к пониманию формы черепа как объема в пространстве лежит только через его конструкцию (рис.2).

Форма черепа подобно другим предметам, состоит из плоскостей, значит и голова, имеет объемно-пространственные характеристики: длину, ширину и высоту (рис. 3).

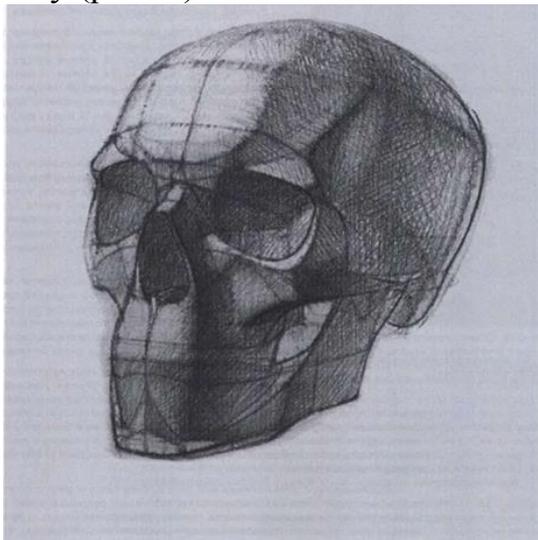


Рис. 2. Рисунок черепа

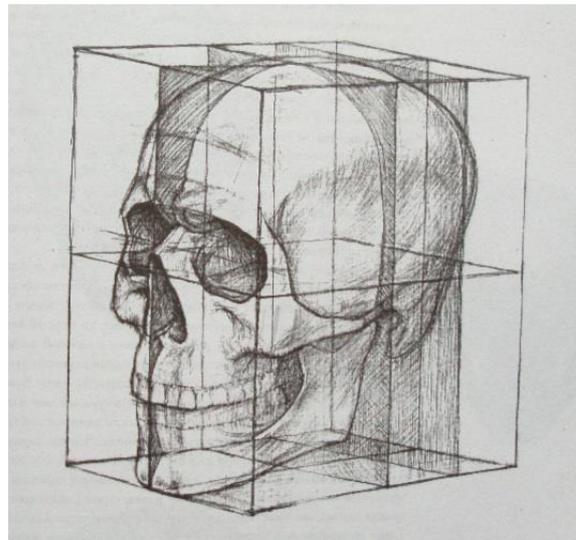


Рис. 3. Объемно-пространственная характеристика черепа

Анализируя форму, нужно понять, как эти поверхности, сочетаясь между собой, выражают объем, образуя целое. Любая живая форма в своей основе понимается или рассматривается, как геометрическая сущность. Она имеет скрытую геометрическую форму, тем самым приближаясь к единым закономерностям перспективы и освещения, свойственным геометрическим телам. Поэтому при рисовании формы черепа, а также головы требуется знание теории перспективы и умение пользоваться линейно-конструктивным построением рисунка.

Череп человека состоит из двух частей: мозговой и лицевой. Мозговая часть черепа похожа на перевернутую чашу. Она образуется шестью основными костями: лобной, двумя теменными, двумя височными и затылочной. В местах их пересечения образуются лобные и теменные бугры.

Лобная кость имеет большое пластическое значение. Она определяет рельеф формы лба, его высоту и ширину. Нижняя граница ее образует дугообразный верхнеглазничный край, переходящий с двух сторон в скуловой отросток. В середине между двумя верхнеглазничными краями находится выступ. Это отросток носа. Он определяет форму переносицы.

От каждого скулового отростка лобной кости дугообразно вверх располагается височная линия, направление которой является как бы границей лба и верхней части глаз. Височные кости по форме более плоские. Очень важно понимание строения скулового отростка, выступающего перед слуховым отверстием и переходящим в скуловую дугу.

К лицевой части относятся верхняя и нижняя челюсти, скуловые, носовые кости и так далее.

Прежде всего, чтобы начать работу над рисунком черепа, необходимо соблюсти методическую последовательность: выбрать точку зрения, обратить

внимание на линию горизонта. Самое удачное положение для построения – трехчетвертное. Легким нажимом карандаша наметить общее положение и приблизительный силуэт черепа. Размер изображения должен быть оптимальным по отношению к размеру листа.

Определив местоположение, приступают к построению средней (осевой) линии, условно делящей череп на две симметричные половины. При дальнейшем построении нужно всегда помнить о парности форм и сверять построение с натурой. Уточнять пропорции, помнить о степени перспективного сокращения и положения черепа относительно вертикали - контрольной линии.

При построении конструктивной формы черепа нужно всегда ориентироваться на опорные точки – характерные костяные выступы и впадины. При внимательном изучении природы они отчетливо видны. Таковы, например, лобные бугры. Они разделяют лицевую и лобную поверхности. Есть еще еще различимые выступы на височной линии, которые также разделяют те же поверхности. Выступы лобных и скуловых отростков служат границами лицевой и боковых поверхностей. Выступы скуловых костей и ниже расположенные на боковых поверхностях нижнечелюстной кости в ее среднем отделе так же являются продолжением границы. Теменная поверхность разграничивается от боковых височными линиями, идущими от виска вдоль верхнебоковых поверхностей к теменным буграм. Разграничительные линии, отделяющие затылочную поверхность от боковых поверхностей, идут от теменных бугров и до сосцевидных отростков. Затылочная и теменные поверхности разграничиваются от теменных бугров затылочно-теменным возвышением. Таким образом, можно представить обобщенную конструктивную форму черепа.

Возвратимся к основному рисунку: композиция определена, установлены опорные точки, проведена вертикальная осевая линия, указывающую на середину формы и ее симметричность. На вертикальной осевой линии нужно найти пропорциональный отрезок, соответствующий нижней части лобной кости, и провести горизонтальную осевую линию. Она разделяет мозговую и лицевую части черепа, по ней проходят надбровные дуги.

Нужно обратить внимание на положение последней в пространстве: она идет по передней поверхности лобной кости и при повороте черепа в три четверти (да и при любом повороте) направлена к линии горизонта. На линии горизонта она образует точку схода для всех горизонтальных линий, идущих с ней параллельно и расположенных на передних поверхностях формы черепа. Таким образом, применяется метод линейной перспективы в рисунке черепа головы человека.

Далее нужно найти высоту передней лобной поверхности, провести линию, направленную к точке схода на горизонте, и определить ширину лба, проведя две параллельные срединной осевой линии прямые, получилась площад-

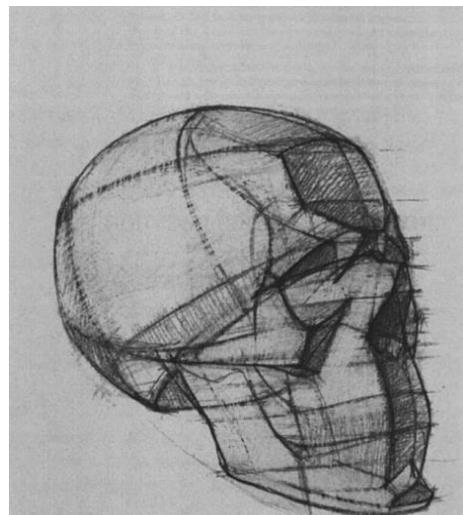


Рис.4. Границы поверхности черепа

ка, которая находится в пространстве и соответствует передней мозговой поверхности черепа.

Теперь, прозрачно и линейно, применяя методы линейной и воздушной перспективы, соблюдая пропорции нужно достроить к передней поверхности верхнюю, нижнюю и боковые площадки. Таким образом, приводится форма части черепа к законченному трехмерному объему.

Самое трудное – это найти границы поверхностей черепа. Граница – это переход поверхности формы из одного положения в пространстве в другое положение (рис.4). Чтобы понять, где эти границы, нужно рассмотреть форму черепа, используя разные источники освещения.

Следующим этапом является рисунок лицевой части черепа. Нужно найти пропорциональный отрезок на вертикальной осевой линии, равный высоте лицевой части черепа, и построить переднюю поверхность лицевой части черепа. Она вверху имеет ширину, равную ширине переносицы. А расширяясь к низу, достигает величины, равной ширине поверхности нижнечелюстной кости.

Далее рисуем нижнюю поверхность нижнечелюстной кости. Затем рисуем заднюю поверхность нижнечелюстной кости, поднимающуюся до основания мозговой части черепа. Создаем верхнюю поверхность, соединяющую переднюю и заднюю поверхности лицевой части черепа - и две боковые поверхности лицевой части образовались сами собой.

Получилась форма в пространстве, чем-то напоминающую утюг; от верха передней поверхности лицевой части нужно выдвинуть вперед площадку носовой ости; нарисовать носовое отверстие, нижняя часть которого опирается на переднюю поверхность лицевой части и равна ее ширине.

Далее приступаем к конструктивному рисунку скуловых частей черепа. Как описано выше, скуловые части представляют собой подобие скоб, скрепляющих две части формы черепа, мозговую и лицевую. Двигаясь в пространстве от нижнего угла лобной кости к боковой поверхности лицевой части черепа, скуловая часть формирует глазную впадину, «емкость для глаза»; двигаясь от височной кости к лицевой части черепа, образует скуловую дугу.

Скуловая дуга играет очень важную пластическую роль в формировании лицевой части головы человека, это самая широкая часть лица. Проведите горизонтальную осевую линию, соответствующую этой части лица, в пространстве. Эта осевая линия является второй (из тех, что мы наносим на лист в начале построения рисунка головы) после вертикальной осевой линии.

Нужно построить передние скуловые площадки, почувствовав границу поворота форм. В месте пересечения горизонтальной осевой линии с границами поворота форм находятся опорные точки скуловой части. Рисуя голову человека, будет важным определение этих точек так, как по ним определяется положение лицевой части.

Важно правильно определить соотношение верхней и нижней челюстей, проследив формы и масштабы глазничной впадины.

Для понимания главных объемов необходимо видеть в силуэте не внешнюю линию, а соприкосновение основных форм, как бы выступающих из пространства. Нужно мыслить большими объемами, передавая их формы. Не обя-

зательно пересчитывать у черепа все зубы, это не повлияет на пластическое решение объема лицевой части в целом. Достаточно провести границу, отделяющую верхнечелюстные кости от нижнечелюстной.

После конструктивного построения формы черепа головы человека рисунок может состоять из множества линий, связанных с конструктивным построением, композиционным поиском. Наведите в линейном рисунке «порядок». Уберите ненужные линии, оставьте только те, которые связаны с конструкцией формы, подготовьте линии к эстетическому восприятию.

Выполняя основное конструктивное построение формы черепа в пространстве, закладывается пластическая основа. Далее можно приступать к более детальной проработке частей черепа, но всегда надо помнить, что за деталью стоит, прежде всего, объем. Этот объем является составляющей частью большого объема. Таким образом, осуществляется принцип от общего к частному.

Нужно применить к линейному рисунку черепа головы человека законы воздушной перспективы. Метод воздушной перспективы заключается в «эффekte тумана». Самая темная линия находится на скуловой части черепа, она будет соответствовать границе поворота формы в пространстве при рисунке черепа в три четверти. Это самая близкая часть скуловой дуги черепа по отношению к рисующему.

Нужно обратить внимание на характер линий в рисунке: в рисунке их существуют два их вида. Это контурная линия, которая замыкает форму или множество форм и отделяет их от пространства, и линия границ или граней формы, дающая представление о трехмерности формы и положении ее сторон в пространстве.

После нахождения точных конструкций черепа следует акцентировать внимание на освещении модели. Как освещаются основные конструктивные формы, какие из них находятся под прямым углом к лучу света и потому они более яркие и какие под скользящими лучами, а значит более темные. Впадины, куда не попадает свет, будут самыми темными. Необходимо помнить и о рефлексах. Они не могут быть такими же светлыми, как освещенные поверхности.

Светотень почти всегда совпадает с границей сторон формы в пространстве. Границы сторон у форм черепа имеют мягкие переходы и различные радиусы, в отличие от формы куба. Чем больше радиус, тем граница менее выражена и тем труднее ее определить. В этом случае помогает источник освещения.

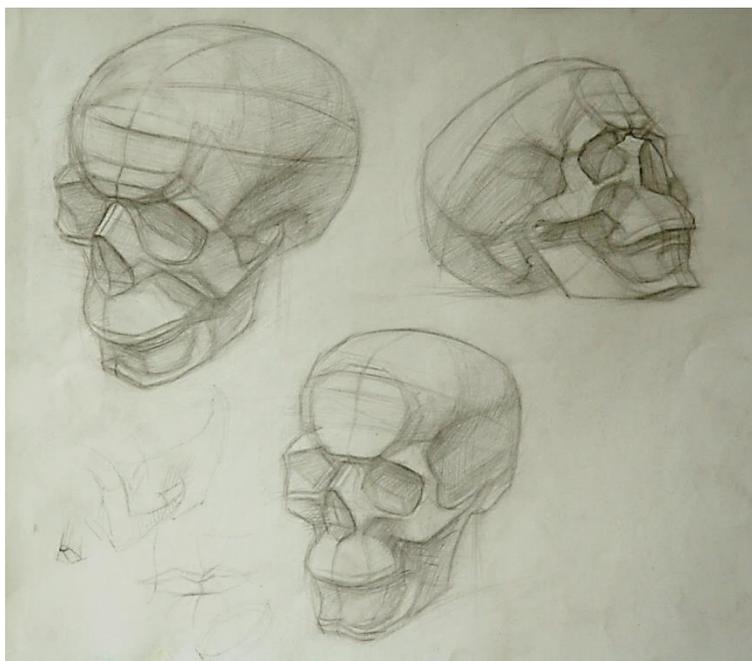


Рис. 5. Рисунок черепа в трех поворотах

Возможности света, помогут усилить ощущение объема формы. Представьте этот источник, или набросайте рядом с вашим рисунком небольшой рисунок куба, который освещен неким источником света и расположен в пространстве так же, как и череп у вас на рисунке. Итак, одна поверхность куба освещена, по другой поверхности свет скользит, и она освещена меньше, а третья поверхность куба находится в тени. Подобно свету на кубе на всех поверхности формы черепа, которые соответствуют светлой поверхности куба, будут светлыми, а все поверхности черепа, соответствующие теневой поверхности куба, будут находиться в тени. Все передние площадки, такие как передняя и верхняя площадки мозговой части, будут светлыми, а такие площадки, как боковая поверхность лицевой части, будут иметь легкую тень. Светотень на рисунке уже есть. Впоследствии вводится частично тон; светлые поверхности должны быть чистыми, как бумага! Собственные тени становятся светлее по мере удаления в глубину.

Рисунок частей лица

Рисунок носа

Сложность рисования головы человека обусловлена индивидуальными особенностями строения и пластики лицевых мышц. Изучение частей головы - носа, глаз, губ и уха – помогут в дальнейшем в рисовании портрета. Перед длительным рисунком головы обычно изображают гипсовые модели частей лица. В качестве гипсовых моделей частей лица берут детали скульптуры «Давид» Микеланджело (рис.6). При выполнении этих рисунков особое внимание надо уделить на передачу конструктивного строения и лепку объема при помощи светотени. Полезным будет и параллельное изучение анатомических таблиц и атласов.

Освоение частей головы следует начинать с анализа и изображения носа. У каждого человека он имеет свои особенности (рис.7). Его форма многообразна,

но структура едина. Она обусловлена анатомическим строением костей и мышц, хрящевых образований.

При анализе формы носа можно установить ее схему. Она состоит из четырех поверхностей: передней, двух боковых и нижней. Конструкция носа представляет собой трапецевидную призму. Нос человека имеет приблизительно общую средне пропорциональную величину, на которую нужно ориентироваться. Но не забывать об индивидуальных особенностях. Важность соблюдения пропорциональных отношений влияет на результат правильного построения общей формы при точно выверенных пропорциональных отношениях. При рисовании головы нос нередко берут за модульный размер. В среднепропорциональной голове он укладывается четыре раза.

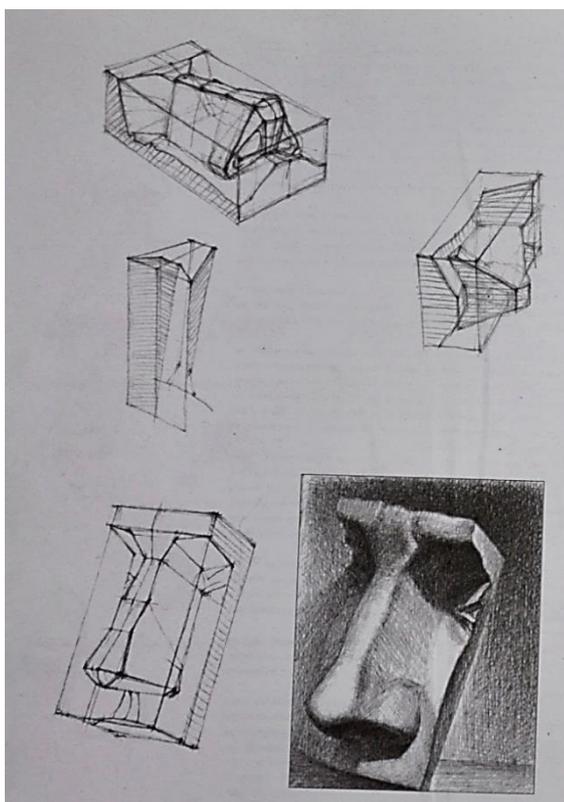


Рис. 6. Рисунок гипсовой модели

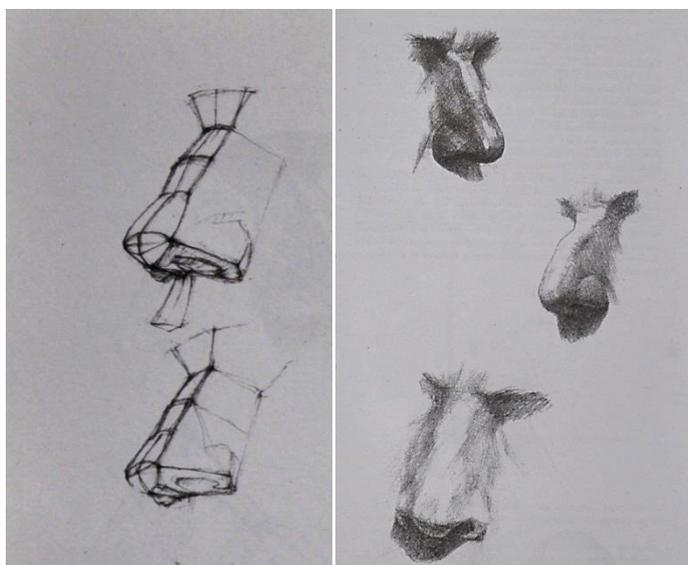


Рис.7. Индивидуальные особенности носа

Начальной стадии рисования - линейно-конструктивный рисунок. Приступить к построению нужно с основных пропорциональных величин, затем определяется наклон и положение носа в пространстве с учетом перспективы. Рисунок гипсовой модели начинается с нахождения общей формы и точного определения размеров – высоты, длины и ширины. Затем намечается надбровная дуга, длина призмы носа, ширина в области переносицы, крыльев носа, обозначается передняя плоскость с кончиком носа и переносится. В этом процессе необходимо знать характерные конструктивные точки, которые располагаются симметрично относительно осевой линии. Точки, определяющие верхнюю поверхность носа, располагаются на уровне переносицы и кончика носа, боковую поверхность образует плоскость сверху у основания это точка - внутренние края слезников, снизу - уголки крыльев носа. Нижняя площадка образуется точками

крыльев носа и кончика носа. Построив эту схему, нужно проверить еще раз пропорции, перспективу и характер формы. После исправления ошибок приступают к уточнению деталей.

Рассматривая верхнюю переднюю поверхность носа не трудно убедиться, что она состоит из трех секторов: верхней, средней и нижней. Каждый сектор представляет собой трапецию. Две верхние соприкасаясь между собой широкими основаниями и еле заметными выступами, определяют наличие носовых костей. Плоскость находящаяся ниже изменена парными хрящевыми образованиями, определяющими особенности каждого человека. В строении носа есть еще одна трапеция. Она участвует в образовании надпереносья – поверхность, переходящая от переносицы к плоскости лба. При рисовании портрета человека эта схема видоизменяется.

Форма кончика носа обусловлена наличием парных хрящевых образований и крыльями носа. Форма кончика носа также индивидуальна у каждой модели. Для рисования – это самый сложный участок носа. Проанализировав его, можно отметить наличие двух треугольных симметричных форм. Они расположены под углом относительно друг друга. Этот угол индивидуален. Между ними находится узкая перегородка носа, которая граничит с носогубной поверхностью. На треугольных плоскостях располагаются носовые отверстия, которые определяются размером и толщиной стенок крыльев носа. Выполнив этот этап рисования, проводят проверку. Проверяют пропорции, перспективные сокращения, отношение деталей носа друг к другу. При неправильном определении изменится индивидуальный характер и утратится натурное сходство.



Рис. 8. Рисунок гипсовой модели носа

Рисуя с натуры с одного положения, нужно всегда модель рассматривать и анализировать со всех сторон, чтобы лучше понять форму. Исправив ошибки, переходят к моделированию формы тоном.

Не нужно спешить с детальной проработкой. Начинайте с лепки общей формы, исходя от источника освещения, соблюдая тональные отношения. Также нужно внимательно следить за правильностью формообразования каждой детали. Штрихи следует класть по форме, избегать излишней штриховки, не способствующей выявлению формы. Детали должны быть подчинены целому и не выходить из общей формы. Нужно следить за пластической характеристикой формы носа, за переходом форм из одной поверхности в другую, с учетом освещенности. При этом светотеневые градации должны передавать структуру носа. При работе с тоном нужно исходить из самых темных и самых светлых

участков на натуре, затем сопоставить полутона. Детали ближнего плана должны быть более проработанными, чем детали дальнего плана.

Рисование глаза

Для рисования глаза нужно ознакомиться с его строением. Глаз имеет шарообразную форму и располагается в глазничной впадине (рис.9). На передней поверхности глазного яблока располагается выпуклая роговица, которая изменяет характер формы верхнего века. Изгиб верхнего века изменяет форму в зависимости от положения роговицы.

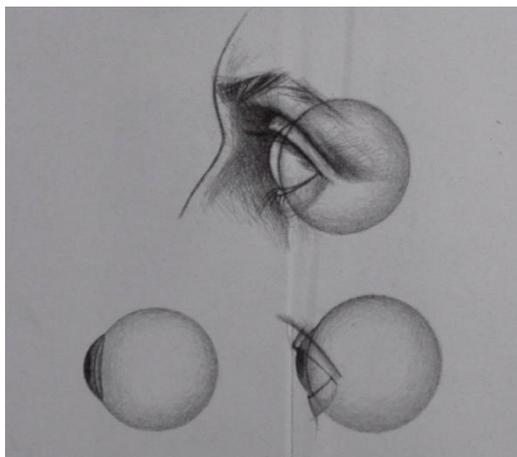


Рис.9. Форма глаз

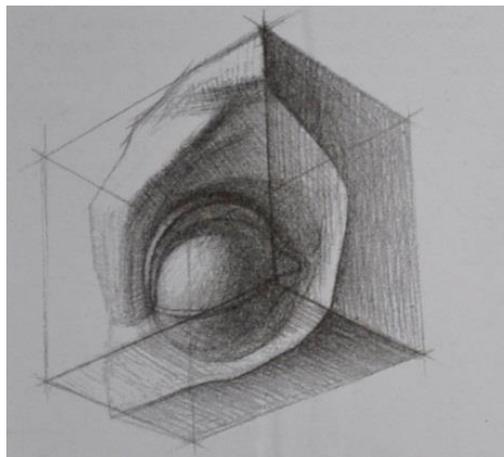


Рис.10. Гипсовый слепок глаза

Изображение глаза осложнено присутствием таких деталей как толщина век, ресницы, зрачок и цвет радужной оболочки, складки верхнего века, окружающие части надглазничных выступов. Изображение глаза нужно начинать с гипсовой модели, в которой достаточно четко и ясно видна конструктивно-анатомическая форма. Гипсовая модель имеет четкие тональные границы и дает возможность правильно понять форму.

Кроме строения глаза, нужно знать строение окружающих форм: надглазничных выступов с бровями, области надбровных бугров, надпереносья, формы носа, наружных и подглазничных форм. Начинать следует с определения линии горизонта. Затем, уточняя общий размер гипсового слепка по вертикали и горизонтали, начинают построение. Модель рассматривается как бы в прямоугольном пространстве с последующим уточнением характера формы. Заключая глаз в прямоугольную призму, можно заметить при виде сверху, что верхняя плоскость слепка занимает почти всю площадь, а вот нижняя — только половину основания. Следовательно, плоскость поверхности глаза на гипсовом слепке наклонена от надбровья к основанию. Это хорошо просматривается на боковой наружной плоскости слепка.

Прежде чем приступить к рисованию глазного яблока, нужно наметить линию надбровных дуг. Относительно линии горизонта она проходит наклонно вниз к наружному краю глазничных впадин, несколько отступая назад. Оставляет границу перехода плоскостей в области виска. Нужно обратить внимание на выступы в области надпереносья и бровей и верно наметить.

Наметив надбровные дуги, переходят к определению линии разреза глаз. Переносица служит ориентиром. Слезники глаза располагаются на этой линии, а уголки глаза в живой модели могут располагаться выше или ниже слезников глаза.

Не нужно спешить рисовать веки. Вначале определяют положение – посадку глазного яблока и зрачка. Нужно четко придерживаться принципа последовательности работы: от общего к частному и от частного к общему. Определив размер и посадку формы глазного яблока, можно приступить к рисованию век. Они должны облегать форму глазного яблока, иметь толщину и повторять характер изгиба. Не нужно забывать и о перспективном сокращении. Также нужно обратить внимание на разрез глаза. Разрез глаза имеет характерные, индивидуальные и национальные особенности. Но в линейной схеме – это параллелограмм для фронтального положения, многоугольник или прямоугольная трапеция в положении три четверти, треугольник - в профиль.

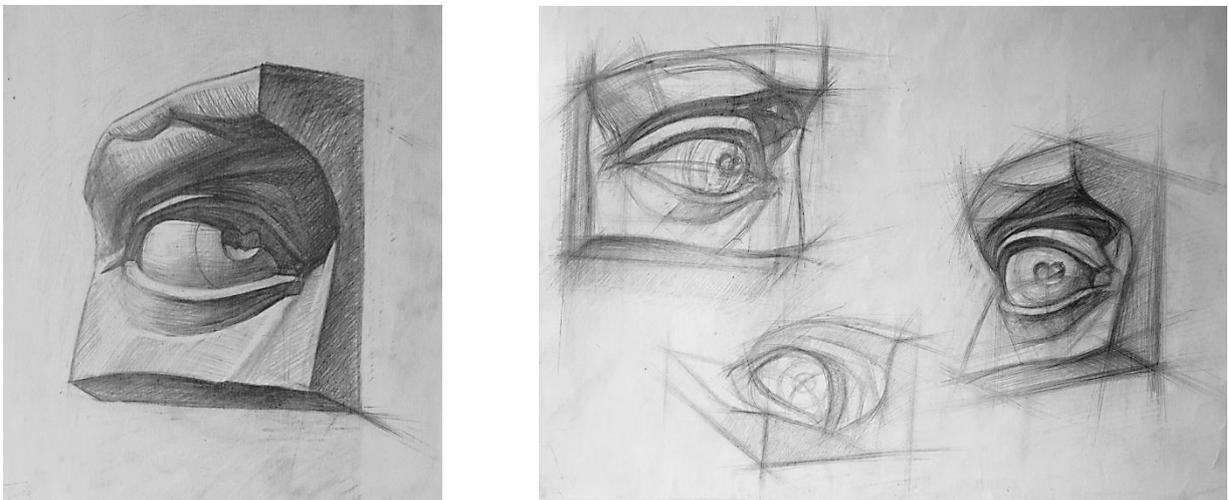


Рис. 11. Рисунки гипсового слепка глаза Давида

Верхние и нижние углы век должны быть сопряжены в соответствии с характером изгибов век глаза. При этом верхний угол сопряжения будет более острым, чем нижний. Очертание верхнего века представляет собой плавную дугообразную линию, идущую к уголку края глаза, где она порой проходит по верх уголка, накрывая часть нижнего века. Наиболее сложная пластическая характеристика в области слезника. Под нижним и над верхним веком имеются складки, которые подчеркивают своей формой скрытую от глаз невидимую часть глазного полушария. Над верхней складкой века отчетливо выступает надглазничный край, покрывающий часть поверхности верхнего века. Следует обратить внимание на разницу раскрытия верхнего и нижнего века относительно горизонтали. Верхняя половина больше нижней.

При рисовании глаза всегда нужно следить за наклоном относительно вертикальной оси. Верхнее веко и средняя часть роговицы выступают вперед, а нижний край и нижнее веко уходят вглубь. Это хорошо видно при взгляде на глаз сбоку.

При завершении построения, начинают тональную моделировку формы. Следует ориентироваться на тоновые отношения: сет, тень, полутень и рефлекс.

Рисование губ

Губы выразительная часть лица. Это круговая мышца рта, окружающая ротовое отверстие. Для их рисования также нужно знать некоторые закономерности и правила рисования. Губы также имеют характерные и индивидуальные признаки. Но при всем разнообразии губы имеют общую для всех структуру.

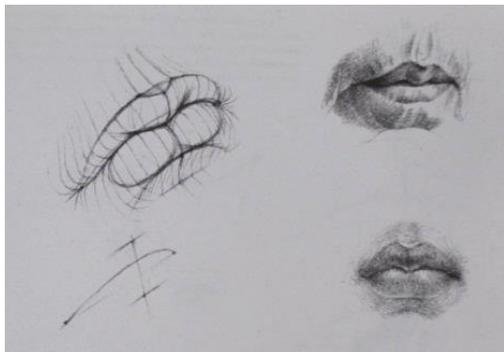


Рис. 12. Характерные индивидуальные особенности губ

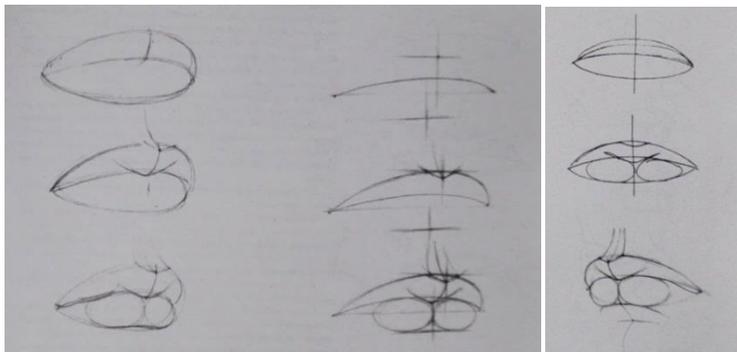


Рис. 13. Линейно-конструктивное построение губ

Внешняя форма губ обусловлена подковообразной формой костей верхней и нижней челюсти, на которых располагается круговая мышца рта. Парные квадратные мышцы, расположенные симметрично по обе стороны от центра, где находится бугорок, участвуют в образовании верхней губы. Волокна квадратной мышцы верхней губы, прикрепляясь к круговым мышцам рта, участвуют в формировании верхней губы. К круговой мышце рта прикреплены еще две симметрично расположенные квадратные мышцы, которые образуют нижнюю губу. Помимо представленных мышц еще существуют радиальные мышцы, которые проникают в кожу губ, в результате чего губы способны отражать эмоциональные состояния человека.

Для того чтобы научиться рисовать губы, следует обратиться к гипсовому слепку губ Давида. Слепок отчетливо отражает пластическую характеристику формы.

Построение изображения губ должно выполняться линейно-конструктивным методом. В процессе рисования губ также строго соблюдается последовательность. И начинать следует с легкого касания карандашом бумаги, намечая общую форму губ. Выбрав точку зрения, нужно приступить к изучению модели, рассматривая ее со всех сторон. Это дает возможность правильно оценить и запомнить форму.

Рисунок нужно начинать с обобщенной формы. Легким движением, намечая местоположение и учитывая пропорциональные и перспективные сокращения, наметив линию рта, нужно определить серединную линию. От того насколько правильно определена серединная линия зависит успех и правильность изображения формы губ на плоскости. При рисовании портрета нужно этому моменту уделить особое внимание, так как форма губ зависит от формы и при-

куса зубов. Форма губ очень разнообразна, но независимо от этого структура строения несет единую основу.

При рисовании губ нужно внимательно следить за их рельефом и одновременно за окружающими их поверхностями. Губы тесно связаны с окружающими плоскостями: носогубными поверхностями, плоскостью нижней губы и боковыми плоскостями в области уголков рта и щек.

Определив вспомогательными линиями и точкой серединную линию, уточняют толщину губ и намечают дугообразную кромку форму верхней губы. При построении нужно быть очень внимательным, так как дуга из-за сокращений дальней половины контур приобретает более крутой изгиб. Форму верхней губы характеризует специфический изгиб, который строится на середине дугообразной кромки верхней губы, над ее бугорком, от носогубной бороздки. Наметив изгиб, намечают вдоль профильной линии бороздку на носогубной поверхности. Бороздка в своей верхней части имеет одинаковую величину по ширине с перегородкой носа, а у кромки верхней губ чуть расширяется, определяя размер изгиба. При изображении бугорка верхней губы нужно правильно определить направление, следя за профильной линией, идущей вдоль горбинки и не забывая о том, что бугорок находится ниже ротовой щели. Основание бугорка намечается двумя прямыми линиями, симметрично расходящимися под тупым углом по отношению друг к другу от серединной профильной линии вверх в стороны к квадратным мышцам верхней губы.

При построении нижней губы также следует ориентироваться на среднюю линию и проверить правильность расположения верхней и нижней губ по отношению друг к другу. Нижняя губа состоит из двух парных форм, поэтому при построении работа ведется одновременно и с них начинается. Намечать их следует линиями в виде овалов, при этом не забывая про перспективу.

При рисовании носогубной поверхности нужно следить за пластикой формы уголков рта. Эти формы при приближении губ к уголкам постепенно углубляются. Носогубная складка со стороны щеки чуть прикрывает уголки.

Не нужно забывать, что все детали играют важную роль в передаче пластики лица.

На завершающем этапе построения рисунка губ необходимо расставить акценты. Акцент ставится на кромке верхней губы в ее средней части, а вот края уголков рта делаются еле заметными. Подчеркивая кромку нижней губы, выделяют только средние части. От того насколько верно и точно проведены линии рта, во многом будет зависеть общая форма губ и их выразительность.

Затем переходят к тональной моделировке формы. Моделируя форму губ, штрихи кладут по форме, независимо от направления и поворотов форм губ. Работать следует мягкими светотеневыми переходами, не допуская грубых штриховок, прежде всего нужно работать отношениями – от самого светлого к самому темному через полутона и соотнося силу. Рисунок должен быть цельным (рис.14).

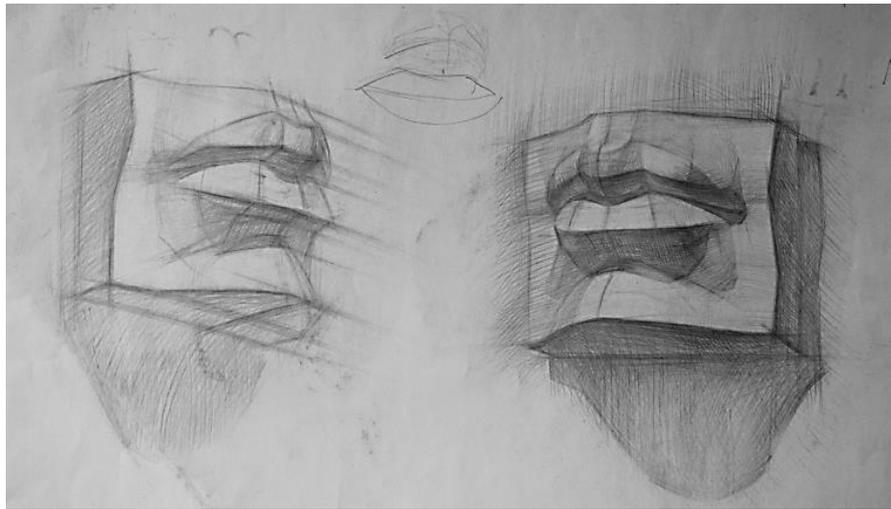


Рис.14. Рисунок гипсового слепка губ в двух поворотах

Рисование уха

Уши человека чрезвычайно разнообразны по форме, характеру и размеру. И все же они имеют единую для всех структуру. Структурная основа ушной раковины состоит из сложных изогнутых форм. Внутри раковины находится хрящевая основа. Исключение составляет нижняя часть – долька уха – обычно называется мочка. Края ушной раковины имеют утолщение – завиток. В средней части имеется идущий вниз выступающий валик – противозавиток. В середине ушной раковины есть углубление – полость. На переднем крае имеется характерный выступ – козелок. Напротив козелка находится противозавиток, имеющий форму бугорка или выступа. Между ними лежит межкозелковая вырезка. В верхнем отделе завитка имеется незначительная выпуклость – бугорок ушной раковины. Под козелком в полости ушной раковины находится наружный слуховой проход.

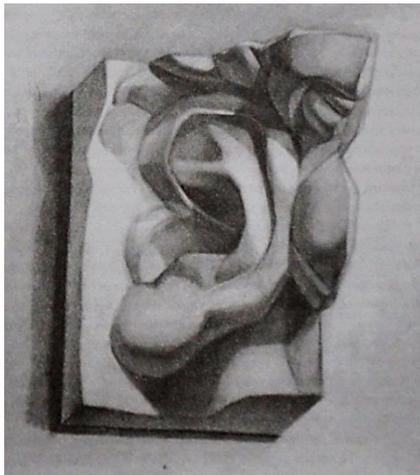


Рис.15. Анализ строения формы уха и его конструктивные точки

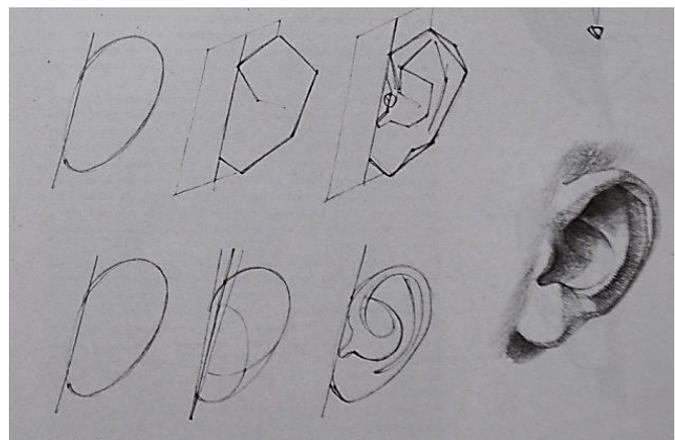


Рис.16. Рисунок гипсового слепка уха

Ушная раковина прикрепляется к боковой поверхности головы. Ее продольная ось параллельна продольной оси носа. Верхний край прикрепления

ушной раковины находится примерно на уровне уголка глаза. Строение уха можно изучить на гипсовой модели уха Давида.

При выполнении линейно-конструктивного рисунка уха нужно придерживаться методической последовательности, о которой уже не раз упоминалось. Рисунок должен начинаться с изучения натурной модели, с подмечания характерных особенностей строения ушной раковины.

Для правильной передачи характера необходимо уточнить размеры, соотнести, ширину, высоту и глубину, а также основную массу ушной раковины к мочке уха. Правильно взятые пропорциональные отношения приведут к успеху. Рисунок начинают с изображения общей формы и ориентиров на конструктивные опорные точки. Такими точками являются характерные выступы и углубления, продиктованные анатомическим строением. Построение уха начинают с определения осевой линии. Внешнее очертание поверхности уха напоминает эллипсовидную плоскость, которую нужно правильно определить в пространстве, так как у некоторых людей ухо примыкает близко к голове, то у других может быть оттопырено.

Наметив эллипсовидную форму, приступают к определению конструктивных точек. После чего легким касанием карандаша приступают к изображению составных частей уха. Нужно внимательно следить за натурой, подмечая характерные особенности. Одновременно нужно следить за пропорциональными соотношениями частей по отношению к целому и друг к другу. Все составные части ушной раковины должны быть верно определены в масштабе. Нужно следить за толщиной элементов и их местоположением.

При построении линейно-конструктивной схемы изображения уха необходимо следить за сокращением форм в пространстве (рис.17). Верно построенный рисунок в линейно-конструктивной схеме и правильно использованный характер линий будет способствовать выявлению объемно-пространственной характеристики формы ушной раковины.

Нужно постоянно проверять правильность рисунка, исправлять допущенные ошибки и только после этого переходить к тональной проработке.

Переходя к тональной моделировке формы ушной раковины, следует обратить внимание на освещение, на взаимосвязь линий и тона. Линии очерчивают форму ушной раковины и являются границами перехода форм светотеневых отношений на ее отдельных участках.

При рисовании и тональной моделировке уха нужно быть очень внимательным. Начинать работу с более темных участков, затем переходить к конкретизации объема с помощью тональных градаций. Тон следует вводить постепенно, легким нажимом карандаша, не затемнять работу. Работая над рисунком падающих теней помнить, что падающая тень выявляет как саму форму, так и форму на которую падает. Вся работа ведется по принципу от общего к частному и от



Рис.17. Зарисовка уха

частного к общему. Работая над гипсовой формой не нужно забывать о материальности. Она придает рисунку выразительность

Тест 1

Задание: выберите правильный ответ.

1. Что из перечисленного относится к мягкому материалу?

- А. тушь
- Б. гелиевая ручка
- В. битумный лак
- Г. Соус

2. Что является главным выразительным средством рисунка?

- А. пятно
- Б. штрих
- В. крандаш
- Г. Линия

3. Передает ли форма изобразительного объекта его характерные особенности и делает его узнаваемым?

- А. нет
- Б. не всегда
- В. да
- Г. на половину

4. Какая последовательность светотеневой градация в рисунке головы соответствует проставленной нумерации? (рис.17)

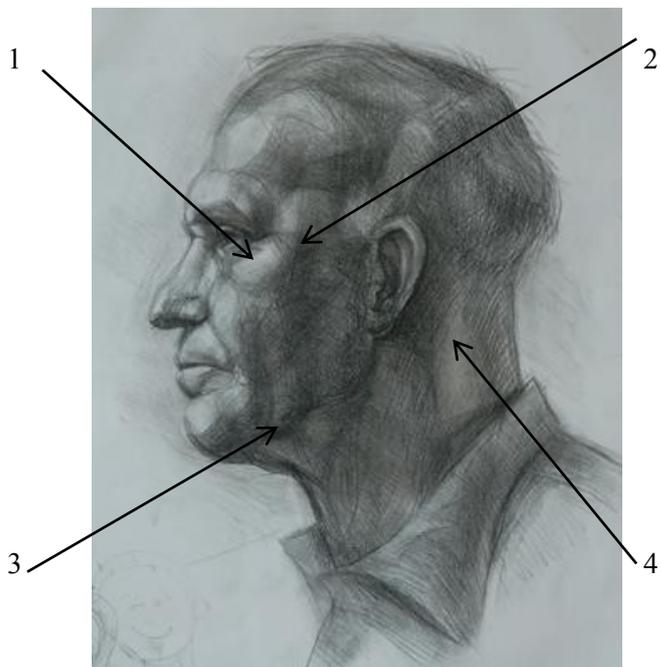


Рис.17. Рисунок головы

А. свет, собственная тень, рефлекс, полутень.

Б. собственная тень, свет, полутень, рефлекс.

В. свет, собственная тень, рефлекс, полутень.

Г. свет, полутень, собственная тень, рефлекс.

5. Как называется общее очертание головы человека изображаемое пятном?

- А. контрфорс
- Б. профиль
- В. силуэт
- Г. контур

6. Что в своей основе представляет глаз человека?

- А. овал
- Б. шар
- В. Тор
- Г. круг

7. Подчеркивание изображаемой части лица человека светом или линией, тоном с фокусировкой на конкретную деталь называется...

А. композиционный центр Б. детализация В. обобщение Г. акцент

8. Условная линия на уровне глаз рисовальщика параллельная изображаемой плоскости листа называется...

- А. линия горизонт
- Б. линия воздушной перспективы
- В. линией композиционного центра
- Г. средняя линия формат листа

9. Основной изображаемый элемент в рисунке головы, фигуры человека организующий ее части в единое целое изображение....

- А. характерные особенности натуры
- Б. доминирующее изобразительное пятно
- В. Светотеневая градация
- Г. Завершающее пятно в рисунке

10. Все, что находится за изображением фигуры человека в рисунке называют....

- А. плоскостью с драпировками
- Б. плоскостью стены
- В. интерьерным пространством
- Г. плоскостью с росписью

Контрольная работа № 1

Практическое задание №1: выполнить рисунок живой головы (женской, мужской). Формат А3, бумага, карандаш. Две работы

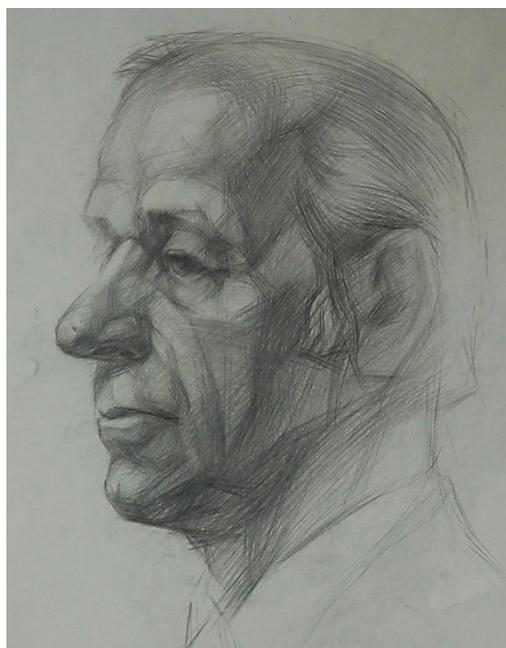


Рис. 18. Примеры практического задания №1

Практическое задание №2

Выполнить рисунок живой головы с плечевым поясом (поясной портрет) мужской и женской. Формат А3, бумага возможно тонированная, мягкий материал. Две работы

Задача: определить общую форму, пропорции, характерные особенности изображаемого, выявить объемную форму в светотеневом рисунке.

Требование к оформлению работы: фото натурщика и конечный результат рисунок головы (мужской и женской).

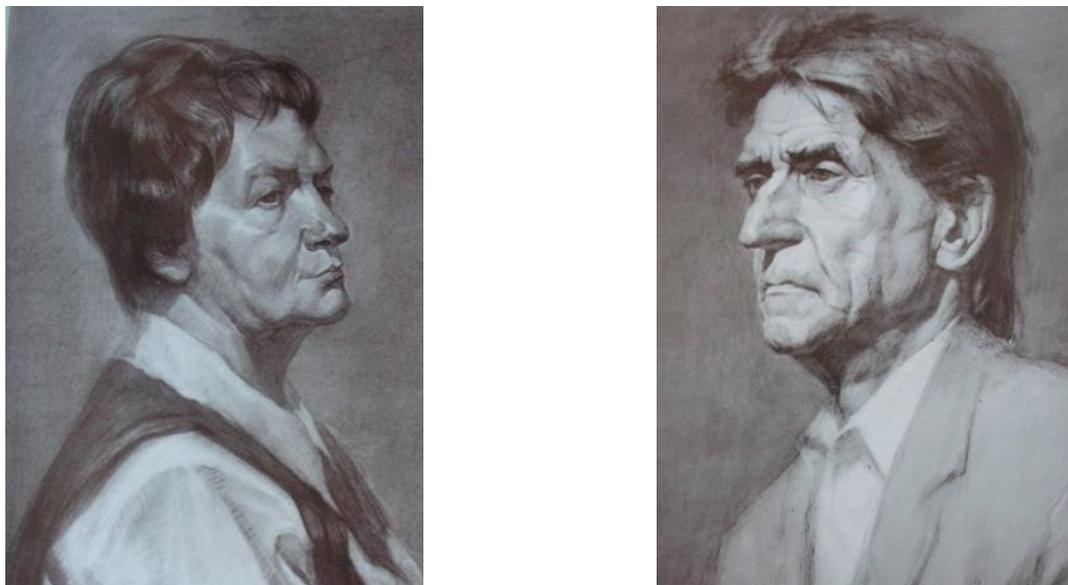


Рис. 19. Примеры практического задания №2

Методические рекомендации:

Начиная рисунок живой головы необходимо изучить все закономерности строения формы головы. Знания закономерностей строения формы живой головы заставляет изучать натуру. В рисунке с натуры живой головы, необходимо понять анатомическое строение и усвоить пропорциональные членения головы на части. Быстро усвоить анатомию, законы перспективы, распределения света на форме нельзя, на это нужно время.

Рисунок живой головы сложный процесс от знакомства с натурой до овладения методикой рисования на практике. Это процесс получения определенных понятий, знаний и навыков, необходимых в рисунке живой головы. Изображая образ живого человека нужно запечатлеть в портрете сходство с натурой, находя более выразительные, эмоциональные средства. Пытаться средствами рисунка передать в портрете внешний облик человека, его чувства, мысли, переживания намного сложнее и на первых это не стоит главной задачей.

Знакомство со строением черепа позволит применить полученные знания необходимые при изображении живой головы. Для рисования живой головы необходимо изучить рисунок частей лица и закрепить их на практике.

Последовательность изображения живой головы остается, как и при рисовании гипсовой головы. Законы построения формы головы человека остаются неизменными.

Рисунок начинают, композиционного размещения изображения на листе бумаги. Намечают наклон, поворот и общий характер формы головы, далее определяют осевую линию, линию надбровных дуг, основания носа и

подбородка, соблюдая пропорциональные отношения. Уточнить конструктивное построение формы, взаимосвязь деталей головы с общей формой.

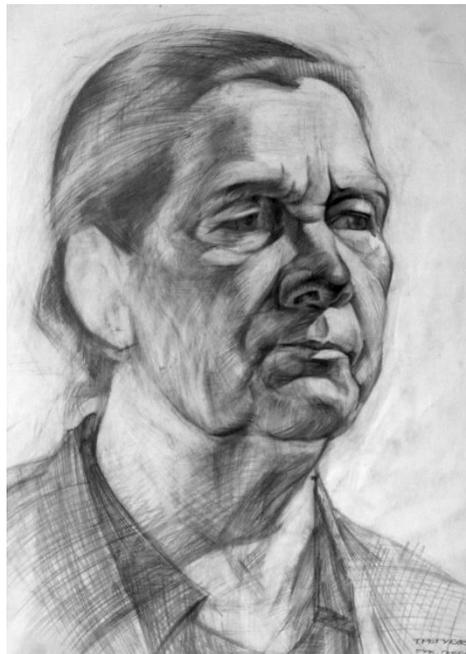
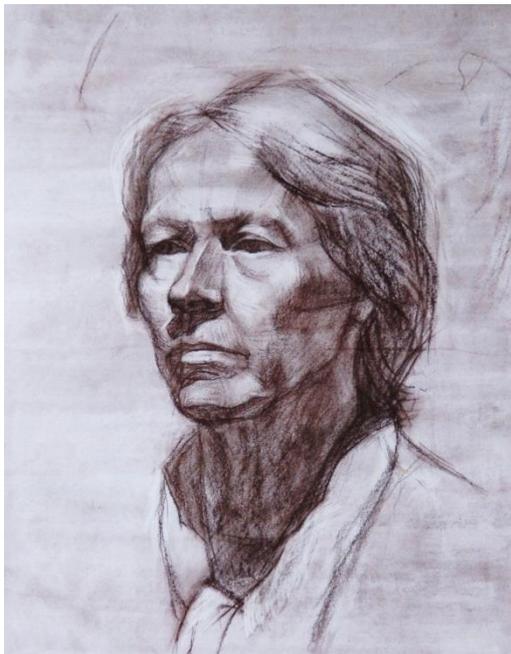


Рис.20. Примеры студенческих работ

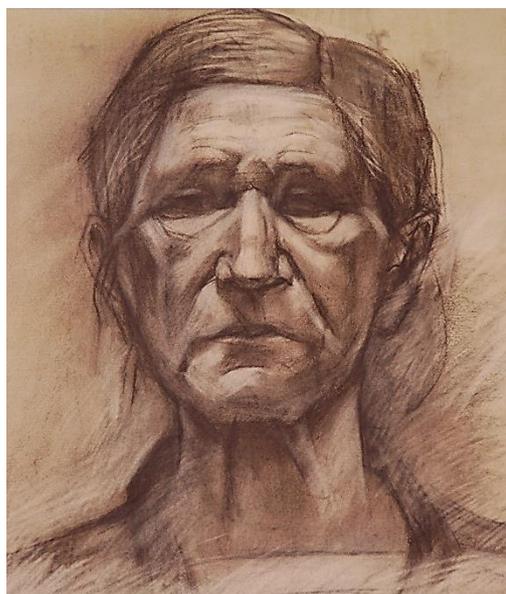
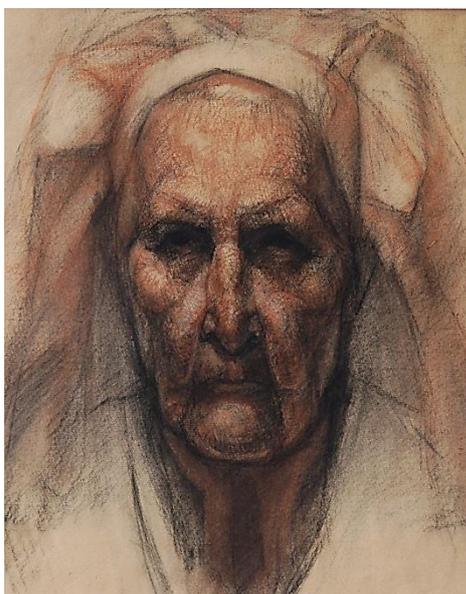


Рис.21. Примеры студенческих работ

Определив характера формы всей головы начинают рисовать детали, соблюдая последовательность ведения рисунка, от общего к частному. Далее переходят к работе с тоном. Светотеневой рисунок должен выявить объемную форму живой головы

Переходя к тональной проработке формы, следует найти самое светлое и самое темное место в натуре, прорабатывая рисунок от самого светлого через полутона к самому темному. В рисунке не нарушая цельности, нужно иногда

обобщить, светотень. В завершающей стадии рисунка головы все подчиняется художественно-образной задаче.

1.3. Рисунок живой головы

Начиная рисунок живой головы необходимо изучить все закономерности строения формы головы. Знания закономерностей строения формы живой головы заставляет изучать натуру. В рисунке с натуры живой головы, необходимо понять анатомическое строение и усвоить пропорциональные членения головы на части. Быстро усвоить анатомию, законы перспективы, распределения света на форме нельзя, на это нужно время.

Рисунок живой головы сложный процесс от знакомства с натурой до овладения методикой рисования на практике. Это процесс получения определенных понятий, знаний и навыков, необходимых в рисунке живой головы. Изображая образ живого человека нужно запечатлеть в портрете сходство с натурой, находя более выразительные, эмоциональные средства. Пытаться средствами рисунка передать в портрете внешний облик человека, его чувства, мысли, переживания намного сложнее и на первых это не стоит главной задачей.



Рис. 22. Женский портрет

Знакомство со строением черепа, позволит применить полученные знания необходимые при изображении живой головы. Поэтому первым заданием при рисовании живой головы является рисунок черепа в трех поворотах (анфас, три четверти, профиль). Изучая череп, необходимо запомнить общую конфигурацию формы каждой кости; это важно знать при изображении живой головы человека. Продолжая набирать знания и опыт для рисования живой головы необходимо изучить рисунок частей лица и закрепить их на практике.

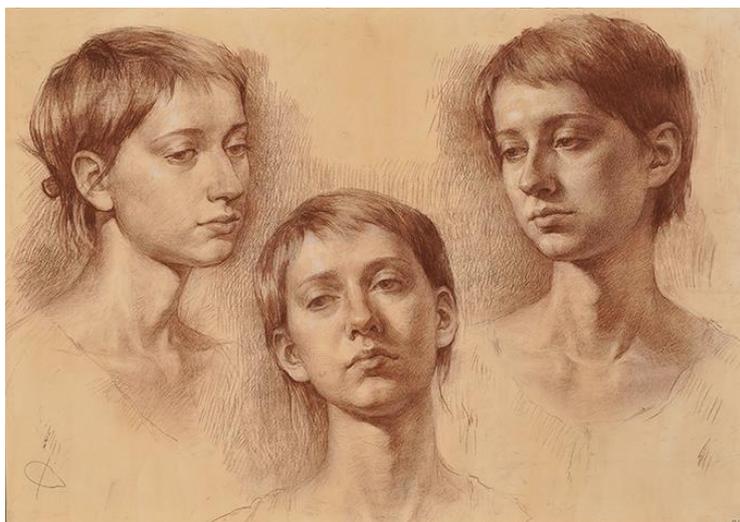


Рис. 23. Рисунок живой головы в трех поворотах

Рисуя портрет, надо внимательно следить за характером и согласованностью действий мышц и с их формой. Последовательность работы при изображении живой головы остается такой же, как и при рисовании гипсовой головы.



Рис.24. Поэтапный рисунок гипсовой головы Антиноя

Законы построения формы головы человека остаются неизменными, рисуем ли мы живую модель или гипсовую. Меняются только методика использования полученных знаний и навыков, приемы работы.

В качестве натуры для первых учебных постановок следует выбирать мужские модели, но не очень молодых людей без бороды, усов, бакенбард. На такой натуре начинающему рисовальщику легче решать учебные задачи, детали и мелочи не будут отвлекать от формы.

Выполнение рисунка начинается, как всегда, с композиционного размещения изображения на листе бумаги. Чтобы успешнее справиться с поставленной задачей, перед началом работы над рисунком следует сделать не-

сколько набросков с данной натуры с различных точек зрения и выбрать наиболее удачную.

Начинать рисовать нужно легкими прикосновениями карандаша к бумаге. Слабыми линиями намечается наклон, поворот и общий характер формы головы. В качестве ориентира используются профильная линия, линии надбровных дуг, основания носа и подбородка, которые помогут найти и правильные пропорциональные отношения.

Если при рисовании гипсовой головы каждая учебная задача решалась отдельно, то теперь буквально за две-три минуты надо решить несколько задач: композиционно поместить изображение, схватить характер формы и наметить основные пропорции.

Рассмотрим основные этапы работы над рисунком.

Первый этап (рис.25). При выполнении сложных заданий, связанных с портретной характеристикой, рисунок лучше начинать сразу с живого, эмоционального наброска, который в дальнейшем будет конкретизироваться. Но, здесь дело еще больше может усложниться и иметь двойкий исход: с одной стороны, первое, живое, непосредственное восприятие натуры позволит сразу схватить портретное сходство с натурой и довести рисунок до предельной выразительности; с другой - плохо начатый набросок заставит взять новый лист бумаги и начать все сначала.



Рис. 25. Первый этап рисунка

Второй этап (рис.26). Прежде всего, надо уточнить конструктивное построение формы, взаимосвязь деталей головы (лоб, нос, глаза, подбородок) с общей формой. Для проверки можно воспользоваться еле заметными вспомогательными линиями и легкой прокладкой тона.

На данном этапе работы – главным является выявление общих масс, выражение большой формы. Ошибкой является то, что сразу же, еще не определив характера формы всей головы и основных деталей, начинают с прорисовки мелочей (глаз, ресничек, морщин). Тем самым нарушается закон последовательного ведения рисунка, от общего к частному. Отдельные детали тяжело связать их в единое целое, в результате изображение оказывается плохо построенным



Рис 26. Второй этап рисунка

Необходимо твердо помнить, что сходство рисунка с натурой достигается не перечислением отдельных деталей, а точностью определения пропорциональных отношений. Детали

должны обогащать рисунок, придавать ему выразительность и яркость.

Третий этап (рис.27). Наметив общий характер головы и ее основных деталей, переходят к уточнению форм, прокладке легкими штрихами теней и полутеней. Особенно внимательно надо относиться к характеру основных деталей формы головы - носу, губам, глазам. От этого зависит портретное сходство. А. Дюрер писал в своем трактате: «Например, когда говорят: это слишком длинное или слишком короткое лицо, то же может относиться и к частям: это слишком высокий, низкий, шишковатый или изрытый лоб. Подобное может относиться и к носам. Ибо некоторые имеют большие крючковатые носы или длинные и свисающие, другие же, напротив, имеют носы совсем короткие, вздернутые, толстые, шишковатые, глубоко вдавленные между глазами или же выступающие вперед от линии лба.

Также некоторые имеют глубоко сидящие, маленькие глазки или выпуклые большие глаза навывкате. Некоторые открывают глаза узко, как свиньи, и нижнее веко поднято у них больше, нежели опущено верхнее; иные же открывают глаза округло, так что виден весь зрачок. Далее, у некоторых брови высоко подняты над глазами, у других же они лежат совсем на них или нависают над ними, у одних брови бывают тонкими, у других широкими.

Далее, некоторые имеют толстые, выступающие, вывернутые губы, у других же губы, закусенные и тонкие; у иных верхняя губа выступает над нижней или наоборот, и нередко одна бывает толще другой; у одного губа под носом длинная, у другого короткая.

Также у одних бывает толстый, широкий, большой подбородок, у других же маленький и острый; иногда он отступает назад и срезан к шее, иные же сильно выступают вперед от шеи. И иногда они бывают длинными, иногда короткими, что... определяется поперечными линиями».

В целях достижения портретного сходства такое внимательное наблюдение крайне необходимо. Каждую деталь нужно сравнивать с другой деталью, проверяя пропорции и расположение их по отношению друг к другу.

Иногда для точности можно пользоваться вспомогательными линиями, например прямой линией слезника глаза с крылом носа, а ноздри с уголками губ.

Рисуя отдельные части лица, нельзя забывать и о симметричности их расположения: намечая край левой глазницы, нужно сразу же наметить край правой глазницы. От выпуклости левой скуловой кости переходить соответственно к выпуклости правой. Рисуя глаза, необходимо внимательно наблюдать за их

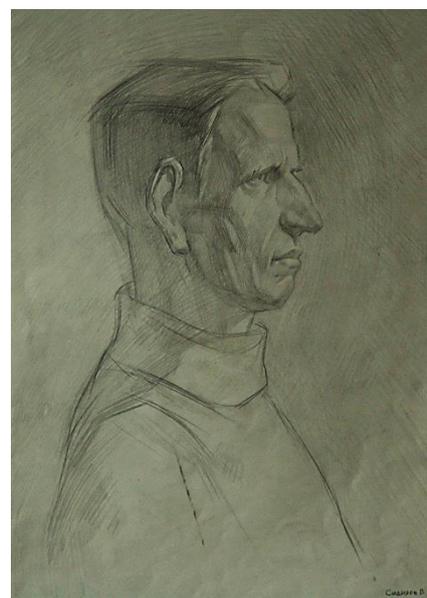


Рис. 27. Третий этап рисунка

выражением, ибо в глазах отражается душевное состояние человека. Недаром народная поговорка гласит «глаза - зеркало души».

Но главное внимание вначале нужно обратить на форму и перспективное изменение ее. Следует помнить, что глаз при положении головы в фас строится по форме ромба, а при трехчетвертном повороте и в профиль – по форме треугольника.

Рисуя волосы, надо помнить, что они лежат по форме головы и должны своими прядями подчеркивать ее объем.

Переходя к тональной проработке формы, следует найти самое светлое (блик) и самое темное место в натуре и, соблюдая тональную закономерность, начать прорабатывать рисунок от самого светлого через сумму полутонов к самому темному. Вначале намечаются границы света, полутени, тени и закрываются легкой прокладкой тона. Затем изображаются тени, падающие от формы каждой детали, и рисунок еще раз сверяется с натурой. Моделируя форму головы светотенью, не нужно стремиться абсолютно точно копировать все светлые и темные пятна, которые видны в натуре, а надо стараться правильно понять объем формы и распределение света на поверхности этой формы.

В процессе работы над рисунком иногда нарушается его цельность. Ухо, например, оказывается слишком светлым, а лобная часть излишне раздроблена морщинами и затемнена, губы резко очерчены. Чтобы избежать этой пестроты в рисунке, на последнем этапе работы, сильно вырывающиеся по тону, части следует пригасить. Там, где форма излишне раздроблена, ее нужно обобщить, светотень передать плавными переходами.

Чтобы хорошо изучить особенности строения головы человека, нужно сделать ряд рисунков с людей различных возрастов, внимательно пронаблюдать и проанализировать особенности строения костей черепа и характер пластики мышц лица, кожного покрова. Пропорции и характер головы человека меняются в зависимости от возраста. «Члены наши в детстве округлы, словно выточены на токарном круге, и нежны, а в более зрелом возрасте они неровны и угловаты... прилежный живописец все это узнает из природы и сам для себя тщательнейшим образом рассмотрит, как это все устроено».

Четвертый этап – завершающий (рис.28). Последний этап работы над рисунком самый сложный, ответственный и напряженный. Здесь не требуется большого объема работы карандашом и резинкой, достаточно дать два-три штриха, и рисунок оживет или, наоборот, где-то смягчить резинкой штрихи и увести ненужную деталь на второй план. При этом от рисовальщика требуется большое напряжение воли и вдумчивое наблюдение. Поспешным, необдуманым действием можно не только испортить свой рисунок, но и окончательно загубить. Поэтому в конце работы нужно действовать по принципу: семь раз отмерь - один отрежь. Этот принцип особенно важен при изображении живой головы, когда и сам автор, и зритель желают увидеть возможно большее портретное сходство.

Методическое расчленение сложного комплекса работы над рисунком на отдельные этапы условно. Это зависит от целей и задач, которые педагог ставит перед учениками, от того, как располагается учебный материал. В данном слу-

чае дается лишь четыре этапа работы, при условии, что основной материал уже был изложен на примере рисования гипсовой головы.

Подводя итоги проделанной работы, необходимо вновь проверить качество всех предыдущих этапов работы. Но на последнем этапе все подчиняется художественно-образной задаче. Если на предыдущих этапах отдаются предпочтение аналитической стороне дела, стараются правильно и убедительно прорисовать каждую деталь лица, то на заключительном этапе, проверяется, нужна ли такая четкость прорисовки формы или ее следует несколько смягчить; как одна деталь по четкости рисунка и силе тона согласуется с другими и с общей формой головы; какие наиболее характерные детали головы следует усилить, чтобы добиться большего портретного сходства. Вот здесь неоценимую пользу могут оказать ежедневные наброски с живых людей.

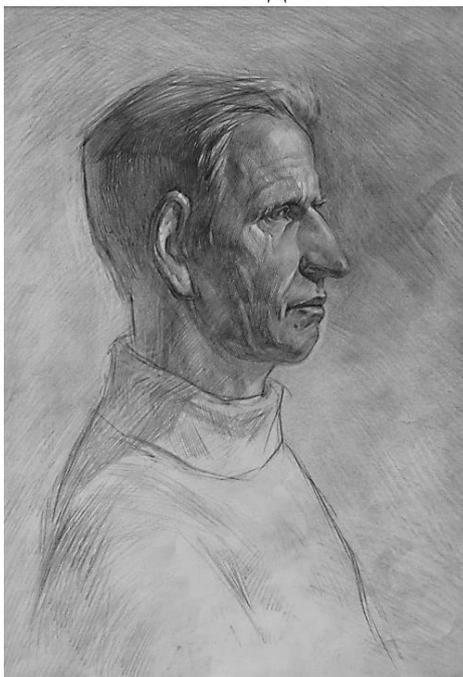


Рис. 28. Четвертый завершающий этап рисунка

Портретное искусство не ставит целью достижение протокольной правды, ведь это не фотография. От художника требуются более глубокая психологическая передача увиденного, умение обратить внимание зрителя на самое главное, характерное в данном человеке. В то же время искусство портрета не терпит приблизительности, недосказанности. Художник обязан полно раскрыть облик портретируемого, его мысли и чувства. Здесь нельзя дать определенного уготованного заранее рецепта. Каждый художник по-своему выражает в рисунке то, что он увидел (рис.28). Одни художники предпочитают четкий, детальный рисунок, другие - общее выражение формы, но каждый по-своему умеет захватить чувства зрителя. Здесь нельзя рекомендовать строгих правил, многое зависит от самого художника.



Рис.29. Женский портрет

Чтобы вдохнуть жизнь в портрет, передать индивидуальные особенности человека, надо осторожно «нащупывать» форму. Здесь уже нельзя рисовать форму так, как это делалось в учебном рисунке. Например, рисуя с гипсовой головы форму глазных век, вначале намечалась форма верхнего и нижнего век, а затем они прорисовывались четкой линией. От этого форма глаза получалась ясной и убедительной. Иное дело в портрете. Наметив выражение глаза, вы сможете сразу схватить портретное сходство, однако, прорисовывая четкие линии, нужно стараться не утратить выразительность. В рисунке портрета надо быть предельно внимательным и осторожным. Верхнее веко можно прорисовать более четко, а нижнее уже более и не трогать. То же относится и к рисунку губ, носогубных складок и др.

Рисунки живой головы могут выполняться различным материалом: карандашом, мягким материалом и т.д.



Рис. 30. Женский портрет. Сангина



Рис. 31. Женский портрет. Сепия

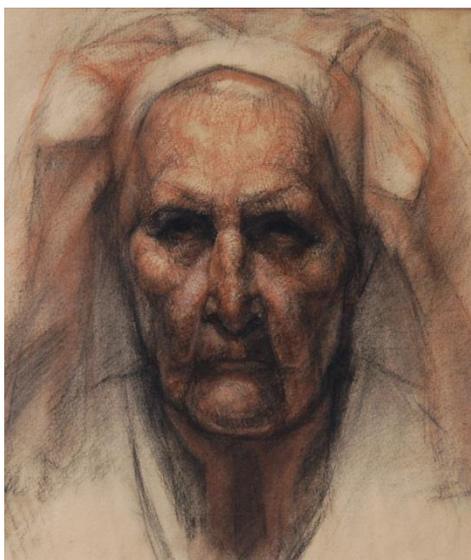


Рис 32. Женский портрет.
Сангина, уголь

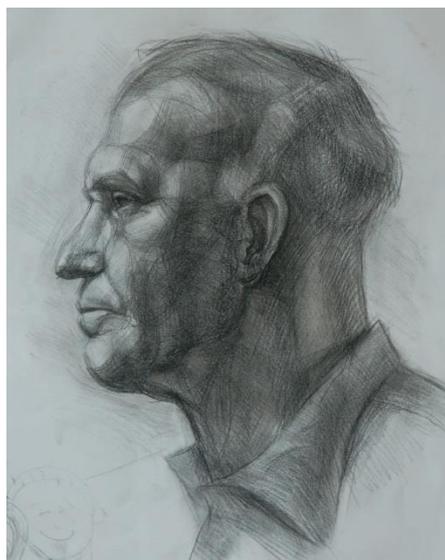


Рис.33. Мужской портрет. Карандаш

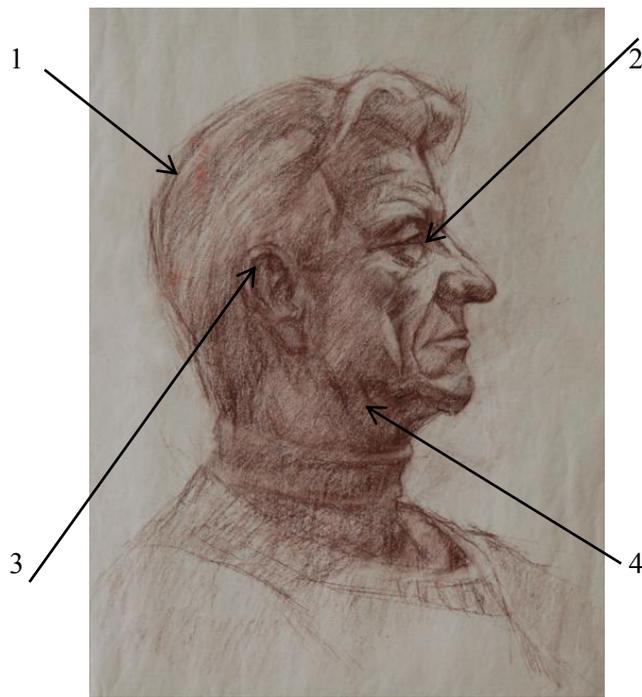
Автопортрет

Для закрепления навыков работы над портретом нужно чаще изображайте себя, глядя в зеркало. В особенности это необходимо тем, кто плохо справляется с рисунком головы. Заставить долго позировать кого-нибудь из близких и знакомых не всегда удастся, себя же можно рисовать столько, сколько необходимо. Кроме того, рисуя автопортрет, только лучше усвоится учебный материал и отточится искусство портретиста.

Овладение искусством портрета, как и всяким искусством, требует неоднократного повторения. Работая над автопортретом, можно решать, как учебные, так и творческие задачи.



Рис. 34. Автопортрет. Студенческие работы



- А - 1
- Б - 3
- В - 4
- Г - 2

5. С чего начинают построение головы человека в линейно-конструктивном изображении?

- А) с построения оси
- Б) с определения формы головы
- В) со светотеневой проработки
- Г) с построения деталей головы

6. Что обозначает термин анфас в изображении головы человека?

- А) рисунок головы человека с плечевым поясом
- Б) рисунок против света
- В) рисунок с определенного положения
- Г) рисунок с лицевой стороны

7. Какой рисунок головы человека правильно скомпонован в листе?



А



Б

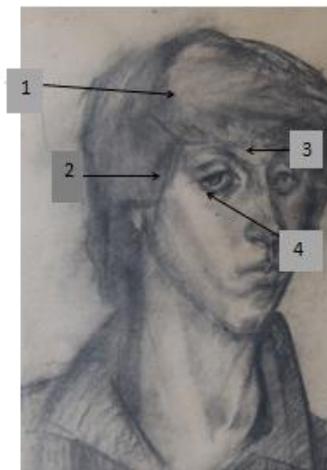


В



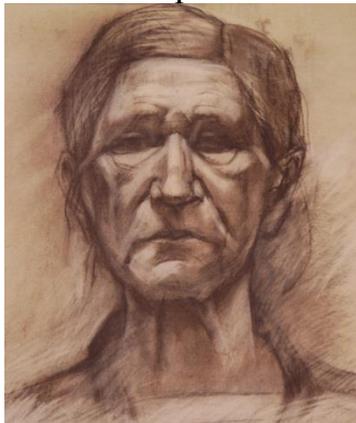
Г

8. Где в рисунке головы человека располагается надбровная дуга?



- А-1
- Б-2
- В-4
- Г-3

9. Какой материал использован в рисунке головы человека?



- А) карандаш
- Б) уголь
- В) сепия
- Г) сангина

10. Какое изображение не является рисунком головы человека?



А



Б



В



Г

1.4. Поясной портрет

После приобретения некоторого опыта работы над рисунком живой головы можно перейти к поясному портрету. Такое задание предусмотрено учебной программой.

Вначале нужно сделать ряд рисунков головы с плечевым поясом, чтобы научиться правильно «привязывать» голову к плечевому поясу. Здесь особое внимание следует обратить на грудино-ключично-сосковую мышцу, на яремную ямку, ключицы и акромиальные отростки. Предварительно нужно ознакомиться с этими костями, мышцами и сухожилиями по анатомическим атласам.

Методика работы над поясным портретом может быть следующей. Перед началом работы над длительным рисунком нужно сделать с натуры ряд композиционных набросков и выбрать наиболее выразительное и эффектное положение головы и фигуры, найти красивое гармоничное движение масс головы, шеи, верхнего плечевого пояса и рук.

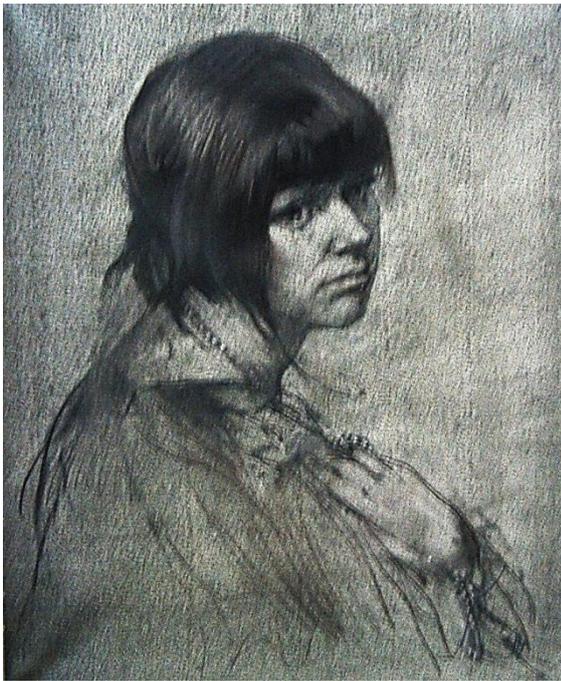


Рис.35. Женский поясной портрет

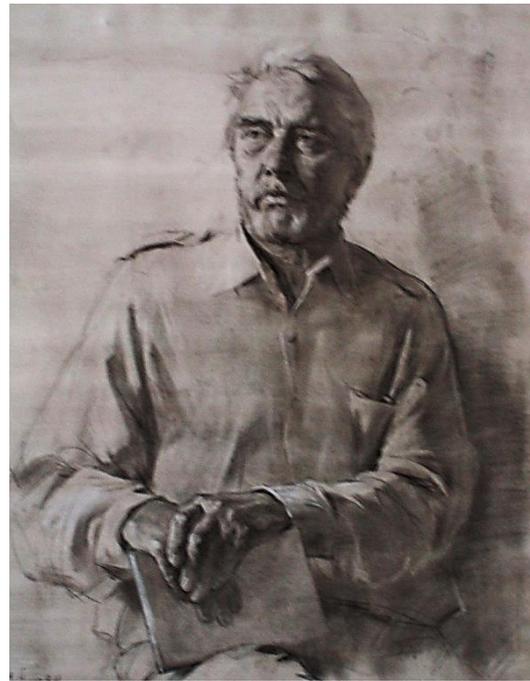


Рис.36. Поясной мужской портрет

Согласовать общий силуэт фигуры с форматом листа бумаги. Затем решить, что может усилить характеристику портрета. Это может быть кисть руки, детали одежды или аксессуары. Можно ограничиться головой и кистью руки, а торс и верхний плечевой пояс наметить только линией с легкой прокладкой тона. Это чаще всего можно увидеть в учебных рисунках. Можно дополнительные детали отнести на второй план, сосредоточив все внимание только на лице. Затем нужно продумать, каким будет фон - нейтральным или с элементами интерьера. Фон не следует перегружать лишними деталями, которые смогут помешать общей выразительности силуэта и отвлекать внимание. Если модель на светлом фоне, очень важно при постановке обратить внимание на характер силуэта – одного из главных средств выразительности. Не видя деталей лица можно узнать человека по силуэту.

Когда композиционный замысел окончательно решен, можно приступать к длительному рисунку. Его выполняют карандашом, углем, сангиной, смешанными материалами, такими как уголь с сангиной.

Существует множество технических примеров работы карандашом, сангиной и другими материалами. Овладеть определенной техникой рисунка можно только в процессе упорных и длительных занятий. Каждый вид техники имеет свои специфические особенности, и нужно знать, какие приемы работы присущи тому или иному материалу, что можно «извлечь» из угля, сангины, карандаша и как одним и тем же материалом добиться различных эффектов. Например, работая углем или сангиной, можно применить различную технику рисунка: в одном случае ограничиться только тоновой лепкой формы, в другом — сочетать тон со штрихом, растирая уголь, передать тоновые отношения света и полутеней. Там же, где требуется более сильный тон, можно наложить плотную тушевку. На свету форма лепится легкой прокладкой тона, в полутенях и тенях объем моделируется штрихом (лоб, щеки, подбородок).

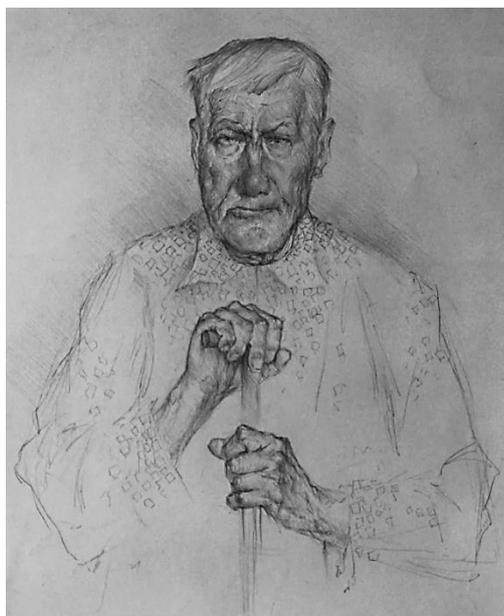


Рис.37. Поясной мужской портрет. Студенческая работа

И все же основным рисовальным материалом был и остается простой карандаш. Вырабатывая технику работы карандашом, следует внимательнее изучать работы выдающихся мастеров рисунка.

Одновременно с длительным штудированием натуры, не следует забывать делать наброски и короткие зарисовки. Анализируя портреты известных мастеров, можно отметить, что художники всегда избегали не выразительных постановок, скучающего выражения лица портретируемого. Даже в первоначальных учебных постановках не следует брать статичные, невыразительные положения. Решая учебные задачи не нужно забывать и о творческих. Умение точно определять пропорции, передавать трехмерность объема при помощи перспективного построения и лепки формы при помощи светотени, правильно выстраивать тоновые отношения – это знания необходимые для выполнения учебной работы, они не должны быть в разрыве от творческих задач и способствовать созданию художественного образа.



Рис.38. Женский поясной портрет. Студенческая работа

В каждом портрете перед художником стоит задача правдиво передать натуру, не приукрашивая ее. В портретном рисунке обязательно должно быть передано внешнее сходство, но задача этим не ограничивается. В учебном рисунке постепенно развивается умение создать углубленные характеристики изображаемых лиц. Реалистическое искусство обязывает не к простому перечислению увиденного, а к творческому отбору, обобщению и осмыслению. Одним из средств выявления художественного образа служит композиционное размещение портрета, выбор удачной точки зрения и хорошего освещения. Огромное значение для психологической характеристики портретируемого имеет изображение рук. Кисти рук также неповторимо индивидуальны, как и голова, и требуют к себе внимания не меньше, чем голова. Руки могут выражать чувства и переживания, раскрывать зрителям смысл изображения. Проработка формы торса, характеристика костюма в поясном портрете тоже играют не маловажную роль в характере человека. В рисунке поясного портрета движение рук, головы и торса должны быть охарактеризованы по-разному.

Для того, чтобы научиться рисовать поясной портрет с руками можно проанализировать произведения больших мастеров портрета. У Гольбейна можно увидеть, как в одном случае акцентирует внимание на широко расставленные глаза, в другом – на подбородке или выдвинутой вперед челюсти, либо на руки. В портрете В.А. Серова, изображающем банкира Гиршмана, жест руки, достающей, очевидно, бумажник, раскрывает даже социальную суть человека.



Рис.39. Рисунок кистей рук натурщика

Таковы же многие портреты Репина и других мастеров. Их работы – великолепный пример. Все выше сказанное обязывает с глубоким вниманием относиться к работе над портретом.



Рис.40. Женский поясной портрет. Студенческая работа



Рис. 41. Студенческие работы

Тест 3

Задание: выберите правильный ответ.

1. Что из перечисленного можно отнести к смешанной технике?

- А) рисунок головы человека, выполненный карандашом на цветной бумаге
- Б) рисунок головы человека, выполненный цветными карандашами
- В) рисунок головы человека, выполненный мягкими материалами
- Г) рисунок головы человека, выполненный мелом на черной бумаге

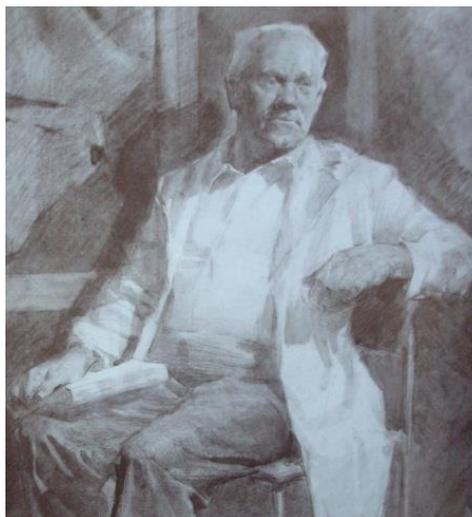
2. Что понимают под компоновкой рисунка головы человека?

- А) формат
- Б) светотеневая проработка
- В) масштабное отношение
- Г) конструктивное построение

3. Какое изображение можно отнести к рисунку головы с плечевым поясом?



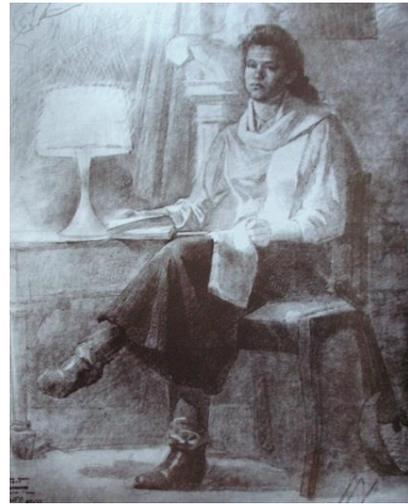
А



Б

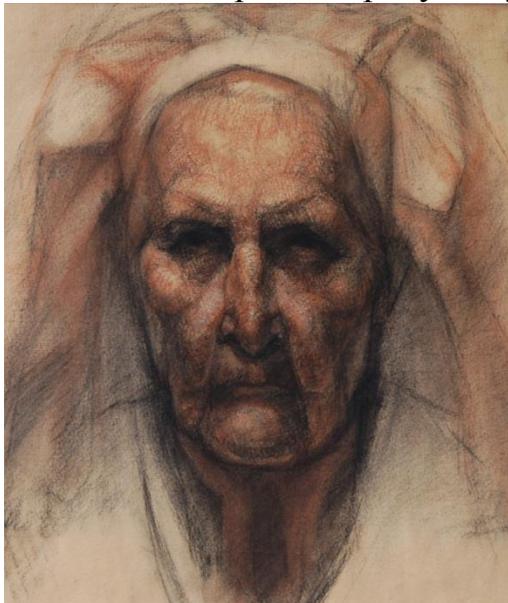


В



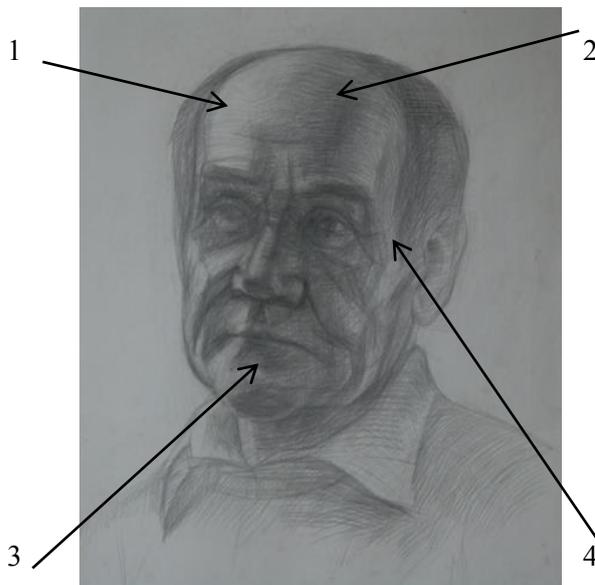
Г

4. Какие материалы присутствуют в рисунке головы человека?



- А) цветная бумага, тушь, уголь
- Б) бумага, цветной карандаш, акварель
- В) тонированная бумага, сангина, уголь
- Г) бумага, акварель, сепия, соус

5. Где в изображении рисунка головы человека расположена зона рефлекса?



- А - 1
- Б - 3
- В - 4
- Г - 2

6. В рисунке объективная и количественная оценка размеров натуры или пропорциональное соотношение изображения к его действительным размерам называется ...

- А. конструкция изобразительных форм
- Б. масштабом в изображении
- В. конструктивными отношениями в изобразительной плоскости
- Г. перспективным сокращением изобразительных форм

7. Объект изображения живой фигуры человека это

- А. натура
- Б. постановка
- В. предмет
- Г. модель

8. На какие основные две части делится череп?

- А. Лицевую и лобную
- Б. Лицевую и затылочную
- В. лицевую и височную
- Г. лицевую и мозговую

9. Чередование каких либо элементов в определенной последовательности является ...

- А. пропорциями
- Б. ритмом
- В. масштабом
- Г. равновесием

10. Что не является основным средством композиции?

- А. перспектива
- Б. формат
- В. композиционный центр
- Г. контраст

1.5. Рисунок фигуры человека

В академическом рисунке основным объектом изучения и изображения является человеческая фигура. Для ее правдивого изображения, необходимы знания строение человеческого тела.

Художники, стремившиеся к правдивому изображению человека, изучению анатомии придавали большое значение. Рассматривая рисунки старых мастеров нужно обратить внимание на большую аналитическую работу рисовальщиков в изображении человеческой фигуры. Примером такого глубокого научного изучения человеческого тела могут служить рисунки Леонардо да Винчи, Микеланджело, А. П. Лосенко, К.П. Брюллов. Мы видим прекрасное знание не только наружных мышц, но и глубоколежащих сухожилий, связок.

Великие мастера прошлого внимательно изучали анатомическое строение человеческого тела, особенности формы костей, мышц, сухожилий.

Фигура человека имеет чрезвычайно сложное строение и требует от начинающего художника глубокого изучения анатомии, больших усилий воли, мо-



Рис. 42. Рисунок обнаженной фигуры человека

билизации всех знаний и умений. Главной становится практическая работа с натуры, а для успешной ее реализации – дополнительные знания по основам перспективы, пропорции, закономерности строения тела и понимание логики строения формы, осознание механики движения, связи и взаимодействия отдельных частей тела.

Знание пластической анатомии необходимо художнику для того, чтобы, рисуя прекрасное тело женской фигуры, не забыть о костяке; изображая могучие мышцы атлета, передать характерность их напряжений. Художник, знающий строение человеческого тела, понимает, чем обусловлены наружные формы тела, включая и складки одежды.

Изучая пластическую анатомию не нужно ограничиваться только внешним наблюдением формы. Рисование – это активный процесс, который включает в себя серьезную мыслительную деятельность. Нужно постараться проникнуть внутрь формы, познать закономерность строения человеческого тела, сделать из своих наблюдений выводы и обобщения, установить правила и нормы видоизменения форм отдельных мышц. Тогда сложная, подвижная и выразительная форма человеческого тела будет пробуждать творческие начала и вызовет желания передавать его внешнюю красоту и внутреннее содержание. Рисование и изучение человека развивает чувство красоты, вкуса, утонченность, совершенствует интеллект и мастерство.



Рис.43. Рисунок фигуры человека с анатомическим разбором

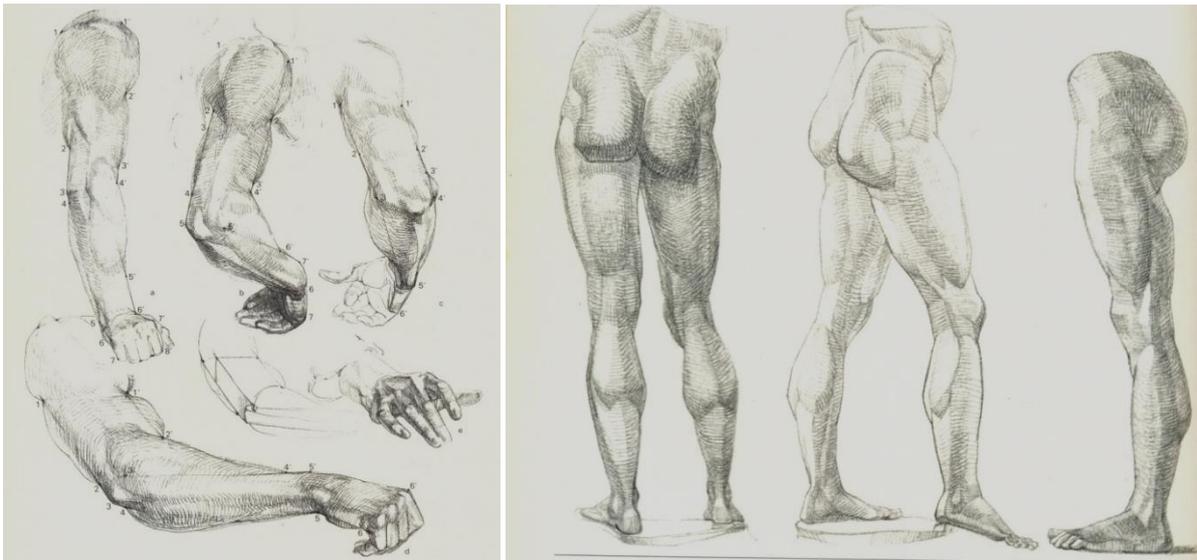


Рис.44. Конструктивный рисунок рук и ног. (Анатомия Баммеса)

Любая серьезная работа требует максимальной полной отдачи и организованности. А для успешной работы нужно использовать анатомию Баммеса и учебник «Основы академического рисунка» Ли Н.Г. Полное и свободное овладение рисунком возможно лишь после приобретения необходимых знаний и навыков, приобретенных путем постепенного изучения натуры, выполнения целого ряда упражнений.

При рисовании человеческой фигуры требуется точное соблюдение правил и положений. Поэтому нужно строго соблюдать правила и законы перспективы, анатомии. Манера рисунка может быть индивидуальной, но закономерности расположения мышц, костей, сухожилий каждый должен передать правильно, одинаково, ибо это уже научные положения рисунка. То же самое можно сказать и в отношении тона, пропорций, конструкции.

Наука и искусство взаимосвязаны. Знакомясь с анатомическим строением человеческого тела, художник замечает и красоту, гармоническую слаженность отдельных форм, невольно восхищается совершенством пропорций, согласованностью действий мышц и сухожилий. Древнегреческие художники, изучая строение человеческого тела, вывели точную математическую закономерность, поняли, что красота пропорций человеческой фигуры обуславливается определенными законами.



Рис.45. Рисунок ног натурщика.
Студенческая работа

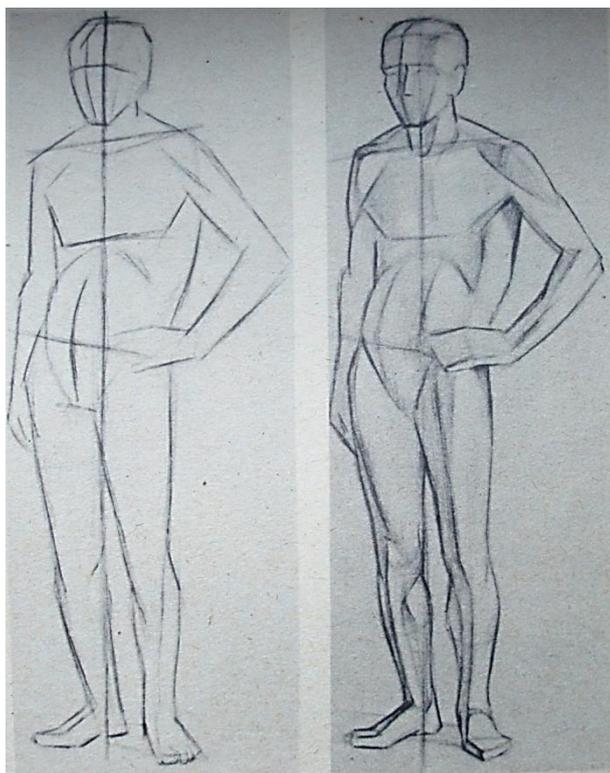


Рис.46. Начальные стадии фигуры человека

Изучая натуру, познавая закономерности ее строения, нужно чувствовать и понимать общую согласованность движения модели. Стоит человеку произвести какое-нибудь движение, скажем, поднять руку, как моментально все тело приходит в движение, изменяются формы всех мышц. Плечевой пояс делает определенное движение в одном направлении, а тазобедренный - в противоположном, чтобы сохранить телу равновесие, изменяется положение рук и ног. И в этом - не случайность, а закономерность.

Зная строение человеческого тела, художник может ясно представить работу всех мышц и положение костей при том или ином повороте. Он «видит», как некоторые мышцы растягиваются, в то время как другие, наоборот, сокращаются; одни напрягаются, другие расслабляются.

Изображая фигуру человека без знания анатомии, художник будет путаться в лабиринте сложных форм и не сумеет дать правильный и убедительный



Рис 47. Рисунок женской фигуры

образ. Хорошее знание анатомии позволяет в процессе рисования акцентировать внимание на тех деталях, тех частях тела, от которых зависит характер целого, которые подчеркивают органическую связь частей и целого. Когда смотришь на академические рисунки старых мастеров, понимаешь, какую большую аналитическую работу они проделывали, изображая обнаженную человеческую фигуру.

Теоретические сведения из области пластической анатомии дают лишь базу, основу, на которой в дальнейшем формируются знания и опыт. Изучать анатомическое строение человеческого тела необходимо по натуре. Изучение пластики человеческого тела необходимо проводить с карандашом в руках, постоянно сверяя с натурой полученные сведения по строению костей и работе мышц.

Во время рисования с натуры хорошо представлять строение человеческого скелета, основные комбинации мышечных групп, суставов и сухожилий, влияющих на пластику. Строение человеческого тела необходимо увязывать с работой основных мышц, их характерной формой, и особенно, с местом их крепления. Не зная этого, нельзя правильно расположить штрихи, которые должны ложиться по форме, трудно выразить объемную форму мускулов.

Начинать изучение формы человеческого тела целесообразно с гипсовых слепков античных статуй. Во-первых, гипсовый слепок неподвижен, что значительно облегчает работу, легче улавливать явления перспективы и строить изображение на плоскости. Во-вторых, по гипсовому слепку проще понять особенности строения формы, так как под рукою большого мастера сложная форма человеческого тела обобщена, отброшены все мелкие несущественные детали, которые обычно отвлекают внимание начинающего. В-третьих, перед рисующим находится прекрасный образец человеческой фигуры (среди натурщиков таковые встречаются редко).

Начинать изучение человеческой фигуры следует с мужской. Хорошо развитая мускулатура позволяет лучше усваивать закономерности анатомического строения, формообразования частей тела.

Методические рекомендации

Изложенная ниже методика пригодна для использования при рисовании как гипсовой, так и живой натуры.

Разложим процесс построения изображения на семь этапов.

1. Композиционное решение изображения

При рисовании фигуры человека композиционная задача решается несколько иначе - с большим проявлением творческой инициативы. Обычно в учебном рисунке композиционная задача решается двумя способами: 1) предварительно в уме; 2) в живом эмоциональном наброске, когда одновременно решается композиция и передается характерная особенность фигуры человека и ее движение.

В первом случае рисующий как бы заранее знает, как разместится изображение, не утруждает себя дополнительной работой, а приступает сразу к построению. Ошибка может появиться при расчете композиции по вертикали.

Вначале надо наметить вертикаль и сразу точно определить, где закончится изображение головы и где расположатся ступни ног. На вертикали это отмечается небольшими черточками. Тут же следует хотя бы условными линиями наметить движение фигуры (потом его будет трудно уловить).

Во втором случае рисунок начинается с экспрессивного наброска, который в дальнейшем конкретизируется и уточняется. Здесь есть свои положительные и отрицательные моменты. Можно по свежему впечатлению остро и свежо подметить характер движения и формы человеческого тела, но однако, не каждый может изобразить то, что увидел; часто видят одно, а передают другое. Неверно начатый набросок в дальнейшем мешает работе, он сковывает рисовальщика, и, в конце концов, приходится все стирать и начинать заново.

Поэтому и в том и в другом случае первый этап построения изображения надо начинать, едва касаясь карандашом бумаги, чтобы можно было вносить исправления, не прибегая к резинке (ластику). Мягкий материал лучше использовать при наличии необходимых знаний и умений.

Если фигура рисуется впервые, то выгоднее ее рисовать спереди и так, чтобы линия горизонта проходила посередине модели. При неправильном выборе линии горизонта есть вероятность искажения пропорций и перспективных явлений в ракурсе. Расстояние от рисующего до натуры должно быть 4-5 метров. На этом расстоянии наш взгляд охватывает фигуру полностью.

2. Постановка фигуры в рисунке

Изучив фигуру со всех сторон с целью получения наиболее полных сведений о рисуемом объекте: о строении формы, положении, движении, объеме форм и характере на листе бумаги определяют место и отмечают линию центра тяжести, которая начинается от яремной впадины или седьмого шейного позвонка. Фигуру нужно хорошо поставить, чтобы не было ощущения, будто она падает или висит в воздухе. Чтобы избежать этой ошибки существует ряд закономерностей:

1) если человек стоит с упором на обе ноги, то линия центра тяжести проходит посередине фигуры и располагается между ног.

2) если человек стоит с упором на одну ногу, то линия центра тяжести перемещается к этой ноге и проходит от яремной ямки или седьмого шейного позвонка к пятке ноги.

3) при изменении линия центра тяжести изменяется (перемещается) и местоположение частей тела. Уравновешивание частей тела подчиняется зигзагообразному (змеевидному) движению. Так, например, при упоре на одну ногу голова наклоняется в одну сторону, плечевой пояс в другую, а тазобедренный в ту же, что и голова.

Нахождение пропорций

Фигура человека представляет собой гармоническое сочетание различных форм. Изучение пропорций дает возможность рисующему точно находить размеры отдельных частей.

В пропорциональном членении фигуры на части опираются на закономерности анатомического строения человеческого тела. Прежде всего, фигуру человека можно разделить на две равные части по лобковой кости.

Зная эту закономерность, в самом начале построения фигуры человека можно точно определить размеры своего рисунка на листе бумаги, а в дальнейшем вести работу от общего к деталям. Это очень важный и серьезный с методической точки зрения момент в построении изображения.

Рисовать - значит каждый раз решать определенную задачу. Задачи учебного рисунка должны быть совершенно конкретными. Не исключая творческого момента, они должны отвечать необходимым требованиям. Здесь обязательна определенная цель и градация задач, которые постоянно углубляются, усиливаются.

Изучая законы пропорций, где требуется математический расчет, надо уяснить, что это - не отвлеченный отсчет величин, а закономерность анатомического строения. И надо иметь в виду не только опорные точки для отсчета величины костей и мышц, но и характер их формы.

Так, например, определив величину большой и малой берцовых костей, надо запомнить характерные их формы, расположение. Большая берцовая кость имеет характерный изгиб формы, который ясно читается по натуре (начинается от коленного сустава и заканчивается у внутреннего мыщелка стопы). Малая берцовая кость крепится ниже и ниже заканчивается.

Когда мы смотрим на стопу спереди, то отмечаем, что внутренний мыщелок выше, а наружный ниже. Не усвоив этого, нельзя справиться с рисунком стопы.

При изучении законов пропорционального членения фигуры человека на части, необходимо следить как за большими отношениями величин, так и за малыми. Разделив фигуру на две равные части по лобковой кости, тут же следует наметить величину головы, торса, ног и самое главное - проверить их соразмерность между собой.

Голова человека по длине всей фигуры укладывается от семи до восьми раз.

Наблюдая закономерность членения человеческого тела, можно заметить, что фигуру можно разделить на три равные части: от оси плечевого пояса до оси тазобедренного сустава, от тазобедренного до коленного и от коленного сустава до основания пола. Рассматривая на скелете эти места, мы точно отмечаем, где проходят линии плечевого пояса, тазобедренного и коленного суставов. Линия оси плечевого пояса располагается в местах соприкосновения ключиц и кости плеча; тазобедренная ось - у верхнего края выступа наружного вертела, линия оси коленного сустава - между костями бедра и большой берцовой.

Зная данные закономерности, можно избежать многих ошибок. Помимо этого полезно знать соразмерность отдельных частей человеческого тела.

Изучение закономерностей строения форм человеческого тела должно служить тому, чтобы сделать восприятие природы более осмысленным, чтобы ясно видеть и понимать, чем обусловлен характер формы натуры.

Соблюдая пропорциональную закономерность в строении человеческого тела, следует рисовать кость плеча длиннее предплечья, локоть - на уровне нижнего края грудной клетки.

Кость бедра всегда длиннее берцовых костей. Ключица равна груди. Ступня равна голове, а кисть руки - лицу.

Использование в рисунке вышеизложенных правил поможет художнику подметить и те характерные особенности, которые присущи данному человеку. Передавая индивидуальные особенности человека, следует помнить, что отклонения от правил бывают незначительны, и природа никогда не нарушает своих законов. Так, например, кость бедра никогда не будет короче берцовых костей.

4. Выявление характера формы

Наметив общий вид фигуры и проверив несколько раз ее по натуре, переходят к выявлению характера формы. Прежде всего, надо выразить конструктивную основу формы и подчинить ее законам перспективы. Выявив конструктивную основу формы, тем самым выразить правильно и характер формы.

Процесс анализа фигуры человека является чрезвычайно сложным, и здесь необходимо заострить свое внимание буквально на каждом участке формы.

Схема построения верхнего плечевого пояса, если на нее смотреть сверху, имеет вид ромба. В середине ромба располагается цилиндрическая форма шеи. Верхний плечевой пояс - самая подвижная часть человеческого тела, он прекрасно виден на живой натуре. Это - основной объект изучения. Внешние формы, человеческого тела всегда диктуются анатомической структурой костей и мышц.

При составлении схемы строения человеческой фигуры берутся за основу наиболее характерные и постоянные возвышения и углубления на человеческом теле. Так, например, рисунок схемы торса опирается на яремную ямку, мечевидный отросток грудной кости, лобковую кость, акромиальные отростки, на прямые мышцы живота и край грудной клетки

Линейно-конструктивный рисунок является, таким образом, первоначальной основой, в которой уже определено выражено то, что получит свое завершение в законченном рисунке.

Основа формы в рисунке в начале построения изображается схематично, упрощенно, но постепенно конкретизируется и становится более живой и экспрессивной. Вспомогательные линии указывают расположение костей и мышц, а также характер формы мышечных групп.

Но при построении линейно-конструктивной схемы необходимо думать об объеме, о светотени; намечая линией границу поверхности формы, в то же время, намечая и границу светотени, т. е. идти от линейно-конструктивного рисунка к светотеневому.

Особое внимание здесь также должно быть уделено большой форме, умению выявлять главное. Очень полезен метод обобщения - «обрубков». Он не только помогает понять конструктивную основу формы, убедительно построить на плоскости изображение предмета, но и позволяет справиться с перспективными задачами при выражении самого сложного ракурса человеческой фигуры.

Суть метода состоит в том, чтобы, передавая в рисунке человеческую фигуру средствами светотени, как бы «рубить» ее, идти методом скульптора, намечая вначале большую форму, а затем приступая к деталям.

Однако выявление большой формы еще не дает окончательной характеристики человеческой фигуры, этого можно достигнуть только при внимательном анатомическом анализе.

5. Анатомический анализ

Реалистическое изображение фигуры человека требует серьезных научных знаний. Формы человеческого тела бесконечно многообразны. Начинающему художнику бывает очень трудно в них разобраться самому. Научные знания и практика помогают сосредоточить внимание на главном, закономерном, не пассивно копировать натуру, а путем серьезного анализа подходить к правильной передаче изображаемого.

Следует запомнить, что научное знание, теория вытекают из практики не одного поколения, а результат обобщения научной и творческой работы многих поколений художников. Задача учебного рисунка - вооружиться знаниями, которые могут быть опорой в последующей творческой работе.

При отсутствии теоретических знаний можно пойти по пути пассивного срисовывания и бессмысленного копирования природы. Если делать упор на аналитическую сторону, то рисунки получаются «сухие», схематичные, в них мало жизни, экспрессии. Но, конечно же, важно дать не протокольное изображение, а живой, вдохновенный образ. Форму нужно рисовать без утрированного перечисления анатомии. Рисуя живую форму, нужно линиями указывать те малейшие изгибы, которые читаются по натуре, подчеркивать ту конструктивную структуру, которая характерна именно для данной модели.

Изучая анатомию, необходимо усвоить характер формы мышц не только в состоянии покоя, но и в движении. Кроме того, надо знать, в каких соотношениях друг с другом находятся мышцы в напряженном состоянии и расслабленном. Рисуя с природы фигуру человека, нужно не только изучать натуру, но и постоянно пользоваться анатомическими таблицами, рисунками, муляжами, проверять, как данная мышца ведет себя в том или ином состоянии, какова должна быть ее форма.

Начнем и анатомический анализ с головы. Надо, прежде всего, увязать голову с шеей и плечевым поясом. Также важна грудино-ключично-сосковая мышца. Она одним концом крепится за сосковый, или сосцевидный, отросток черепной коробки, а другим - к груди. Боковое ответвление этой мышцы крепится к ключице, отсюда и ее название. Увязывая голову с плечевым поясом, надо обратить внимание на поворот и наклон головы (какая мышца находится в натянутом положении, а какая - в ослабленном).

Со спины нужно обратить внимание на трапециевидный мускул, который иначе называют «капюшон». Эта мышца крепится за затылочную часть черепной коробки, шейные позвонки и лопатку. Своей формой она напоминает монашеский капюшон, поэтому среди художников бытует это название.

Разобрав анатомическое строение плечевого пояса, переходим к торсу. От яремной ямки через пупок к лобковой кости тянется характерный след стыка парных мышц - прямых и косых мышц живота и груди. Изгиб этой линии зависит от характера движения фигуры человека.

Следующий этап - рассмотрение мышц груди. Грудная мышца одним концом крепится к грудино-реберной части, а другим - к кости плеча. Штрих должен идти по направлению движения волокон мышцы.

Между грудной мышцей и двуглавым мускулом (бицепсом) образуется характерная впадина, рисунок которой зависит от положения руки. Здесь надо быть особенно внимательным.

Параллельно движению грудной мышцы и тоже как бы накрывая мышцы плеча, идут волокна дельтовидной мышцы. Дельтовидная мышца, прикрепляясь одним концом к ключице, а другим к плечу, образует характерную форму.

Сразу же под грудной мышцей начинаются волокна зубчатого мускула, их переплетение с косыми мышцами живота образует зигзагообразную линию. Уточняя местоположение зубчатых мышц, сразу же надо проверить нижний край грудной клетки и характер прямых мышц живота. Внимательно следить за сухожильными перемышками мышц живота, чтобы пупок поместить в нужном месте.

Со спины, прежде всего, нужно обратить внимание на позвоночный столб (на характер его изгиба), затем на седьмой шейный позвонок, который позволяет уточнить местоположение лопатки, дельтовидной мышцы и трапециевидного мускула спины. Особое внимание следует обратить на широчайший мускул спины, который помогает уточнить рисунок ягодич у таза и косых мышц живота.

Уточнив нижнюю часть торса, надо внимательно проследить за переходом от торса к ногам. Здесь, прежде всего, обращают внимание на портняжный мускул, который соединяет верхнюю ость подвздошной кости и внутренний выступ большой берцовой кости. Отсюда переходят к вертелу бедренной кости и мускулу, напрягающему широкую фасцию бедра.

Затем надо уточнить расположение наружного и внутреннего широких мускулов бедра, так как от этого зависит его форма, и оно помогает перейти к анализу коленного сустава и всей ноги. Очень важно правильно дать абрис выступа малой и большой берцовых костей. Внимательно нужно следить за переходом контурной линии от коленного сустава (верхнего края большой берцовой кости) к голени (переднему гребню), в этом месте образуется характерная изогнутая линия. Сзади надо обратить внимание на выступ малой берцовой кости, на впадину, образованную двуглавым мускулом бедра и икроножной мышцей, а также на переход икроножной мышцы в ахиллово сухожилие.

Когда основная анатомическая структура фигуры человека выявлена правильно, можно переходить к детальной проработке формы.

После построения основной формы можно перейти к изучению анатомического строения конечностей. Начинать изучение формы кистей рук и ступней ног следует с изображения гипсовых слепков. Там форма представлена в более обобщенном виде и дает возможность начинающему сосредоточить внимание на самом главном, на методической последовательности построения изображения.

6. Детальная проработка формы

Детальная проработка формы при рисовании фигуры человека неотделима от анатомического анализа, как неотделим один этап работы над рисунком от другого.

При анатомическом анализе анализируют структуру костей и мышц; при детальной проработке формы следят за нюансами пластики формы, за влиянием кожно-жирового покрова на внешний вид тела. Не последнюю роль играют и складки кожи. Очень внимательно на этом этапе работы надо проследить за явлениями светотени - собственными, падающими тенями и рефлексам.

Когда смотрим на натуру, то ясно видим все нюансы светотеневой лепки формы в свету, но стоит прищуриться, как все исчезает, остается только световая поверхность. То же самое должно произойти и на рисунке. Если после прищуривания форма деталей в свету не исчезнет, значит, силу нажима карандаша на бумагу надо в несколько раз ослабить. В таких случаях иногда рекомендуют иметь несколько карандашей разных номеров и более мягкими работать в тени, а жесткими - в свету. Вряд ли это целесообразно. Меняя твердость карандаша, мы не развиваем свои возможности в области техники рисунка, не сможем в дальнейшем работать ни углем, ни сангиной. Лучше работать одним материалом и научиться им управлять. Нужно всегда анализировать, как проработана форма в свету в старых академических рисунках, выполненных одним материалом, какая богатая палитра тонов используется в тончайших нюансах.

Внимательно прорабатывается форма мышц и в тени. Нельзя считать, что в тени форму можно оставить обобщенной - от этого рисунок цельнее не будет. В академическом рисунке форма мышц везде должна быть проработана досконально. Сложность заключается в том, что «лепить» форму в тени надо рефлексам, а это, как правило, приводит к излишней пестроте. Здесь, так же как и в проработке формы на свету, надо научиться тонкому чувству тона.

Завершая рисунок, нужно посмотреть, не случилось ли того, что при детальной проработке формы мышц нарушились пропорции, вылезла на первый план какая-нибудь деталь. Все замеченные ошибки исправляются.

Затем проверяется сила рефлексов: если в каких-то местах они слишком выдаются, надо их сгладить.



Рис.48. Рисунок мужской фигуры

После этого перейти к проверке перспективы, как самой фигуры, так и ее окружения. Когда проверена и эта часть рисунка, можно переходить к уточнению тона.

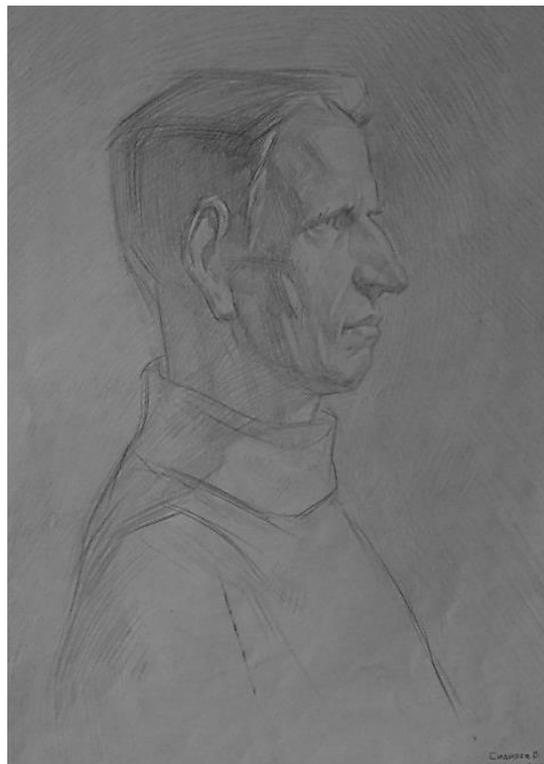
Тест 4

Задание: выберите правильный ответ.

1. Какой из рисунков головы человека расположен не правильно в методической последовательности?



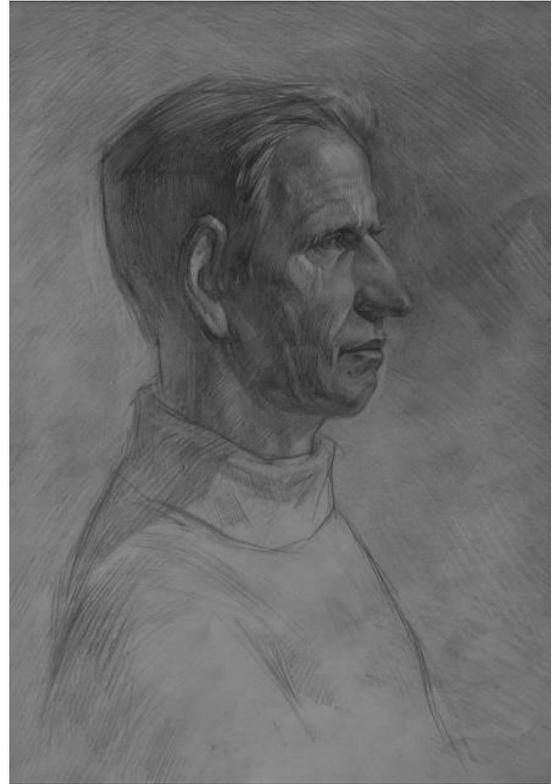
А



Б



В



Г

2. В рисунке противопоставление предметов резко отличающихся друг от друга по тем или иным качествам, что это?

А) ритм

Б) контраст

В) масштаб

Г) перспектива

3. Какой рисунок головы человека выполнен мягким материалом уголь?



А



Б



В

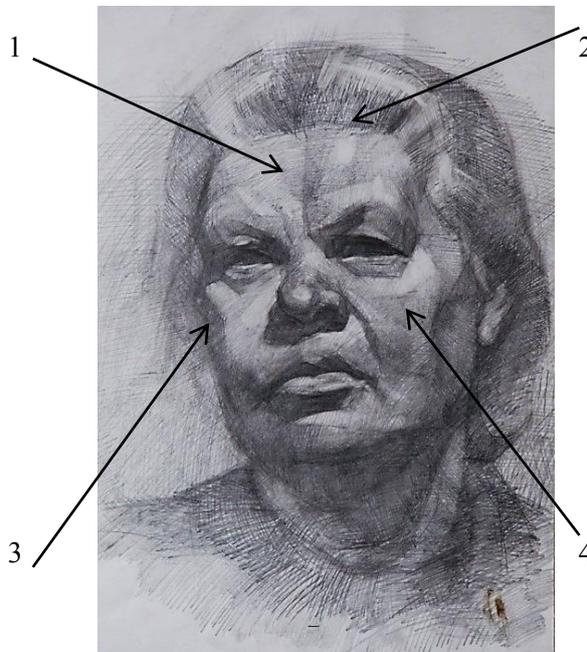


Г

4. В изобразительном искусстве свойство произведения проявляющего способность ярко и точно с внутренней глубиной выразить идею, замысел?

- А) композиция Б) контраст В) выразительность Г) манера

5. Под какой цифрой в рисунке головы человека расположен блик?



- А – 1**
Б – 3
В – 4
Г – 2

6. Понятие теории искусства применительно к изобразительному искусству, объединенная по принципу сходства их тематики?

- А) кроки Б) вид В) основа Г) жанр

7. Тонкий светотеневой оттенок, легкий переход от света к тени?

- А) полутон Б) нюанс В) рефлекс Г) полутень

8. Раздел в изобразительном искусстве изучающий пропорции и строение человеческого тела?

- А) физиология В) синдесмология
 Б) пластическая анатомия Г) триангуляция

9. В начале работы над рисунком?

- А) komponуют изображение В) выбирают формат
 Б) выбирают точку зрения Г) уточняют пропорции изображаемого

10. В рисунке - соотношения тонов, характерное для данного изображения, определяется степенью контраста светлых и темных тонов?

- А) светотень Б) нюанс В) тональность Г) пластика

1.6. Рисунок одетой человеческой фигуры

Для создания выразительного динамического образа человека важно правильное понимание образования складок в одежде и умение их изображать. По тому, как нарисована складка можно судить о мастерстве рисовальщика. В прошлом многие художники, прежде чем нарисовать фигуру человека в одежде рисовали ее обнаженной. И только потом рисовали складки материи. Это вполне оправдано и имеет свое смысловое значение – связь одеяния с пластической формой тела человека. Знания об образовании складок и их значение также важно для изображения человека как и знание перспективы и анатомии.

В рисунке одетой фигуры надо особо обращать внимание на структуру складок одежды. Уже на первом сеансе работы следует выделить те складки, которые наиболее характерны для данного положения человеческого тела.

Складки на одежде человека все время изменяются, даже если натурщик после перерыва вновь становится в прежнюю позу, то складки на одежде принимают иную форму, хотя основные направления в главных местах (у сгиба колен, у локтей) сохраняются. Не зная таких закономерностей можно перерисовывать складки снова и снова тем самым портить хорошо начатый рисунок, допуская грубые ошибки в пропорциях.

При рисовании с натуры одетой фигуры необходимо научиться сочетать живое созерцание и абстрактное мышление.

Учебная программа по рисунку предусматривает сочетание двух видов учебной работы - длительного рисунка и набросков. Задача выполнения учебного рисунка - научиться правильно анализировать натуру, находить в ней самые характерные, основные признаки.

Система наблюдения, анализа и построения изображения одетой фигуры состоит из следующих основных компонентов:

1. Наблюдение общей формы. Нахождение оси упора и выявление движения фигуры (и складок одежды).
2. Наблюдение пропорциональных соотношений частей и целого.
3. Наблюдение объемно-пластического качества натуры и выражения в рисунке.
4. Анатомический анализ натуры и подчинение формы складок одежды особенностям строения человеческого тела.
5. Детальная характеристика натуры.

В процессе такого наблюдения и анализа натуры необходимо не только понять, но и как можно точнее изобразить каждую складку одежды. Прежде чем нарисовать форму, нужно постараться понять ее строение, чтобы не допустить грубых ошибок. Так, рисуя одетую фигуру, прежде чем приступить к графическому изображению, необходимо произвести ее подробный анатомический анализ.

Великие художники прошлого к подобным задачам относились с большой ответственностью. Прежде чем изобразить одетую фигуру в сложном движении, они старались проверить данную позу по обнаженной модели, а иногда и по скелету. Так, например, Рафаэль, решая композицию «Положение во гроб», прежде чем изобразить сложное положение одетой фигуры, проверил возможность такого положения человека по скелету.

Образцы академического рисунка с одетой фигуры из старинных пособий говорят о тщательном анализе формы: прорисована каждая складка одежды, шнурки, тесемки... Но это не пассивное, натуралистическое копирование, а соблюдение наставлений Леонардо да Винчи: «Всегда складки драпировки, образующиеся при каждой позе фигуры, должны своими очертаниями показывать позу фигуры таким образом, чтобы не давать рассматривающему повода для двусмысленности или путаницы относительно этой позы и чтобы ни одна складка со своими тенями в глубине не пересекала ни одного члена тела, т. е. так, чтобы углубление складки не казалось глубже, чем поверхность одетого члена тела; и если ты изображаешь фигуру, одетую многими одеждами, то чтобы не казалось, будто последняя одежда заключает внутри себя только кости такой фигуры, но вместе с ними и плоть и материю, одевающую эту плоть, и притом настолько толсто, насколько это требуется умножением ее степеней»

Рисуя одежду на фигуре следует понимать, что под ней форма человеческого тела. Неправильно нарисованные складки могут деформировать эту форму. Это относится к обуви, головным уборам, перчаткам... Для того чтобы научиться рисовать складки на одежде нужно выполнить ряд упражнений, чтобы понять, что складки бывают разные по своей природе и причин образования, зависят от свойства и качества материи. Кроме этого нужно уяснить, что складки образуются на сгибах форм в локтевом, каленном и тазобедренном суставах. Основные характерные складки образуются на узловых участках формы. Кроме основных характерных складок на одежде имеются незначительные сопутствующие складки, на которые не следует обращать внимание. Для выразительности фигуры подчеркивают лишь характерные, подчеркивающие движения фигуры. Тем самым усиливая выразительность движения.

Главной задачей в рисовании фигуры в одежде является практическое усвоение связи одевания фигуры, рисуя складки на одежде, нужно прежде всего, выявить форму тела, подчеркнуть характер движения частей тела и всей фигуры а целом.



Рис. 49. Женская одетая фигура

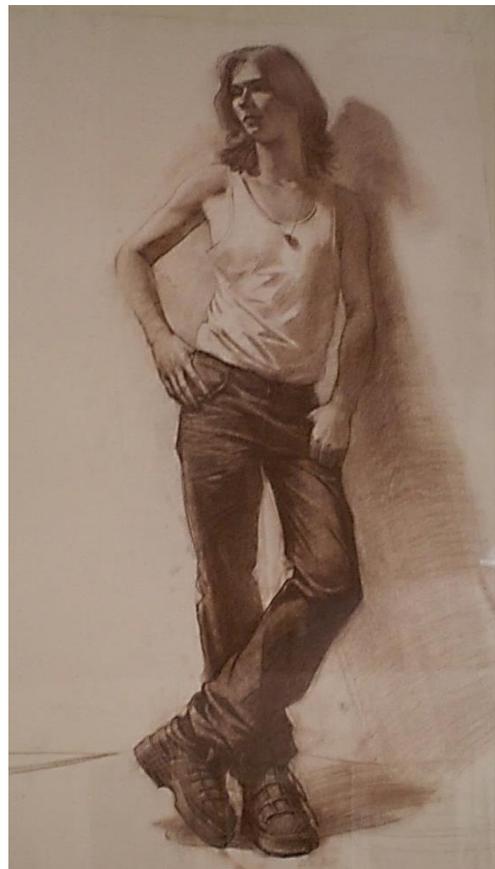


Рис. 50. Одетая фигура человека

Хорошими вспомогательными упражнениями в рисунке одетой фигуры являются кратковременные наброски и зарисовки с натуры. Ориентиром должны служить рисунки одетой фигуры выдающихся мастеров изобразительного искусства.

Тест 5

Задание: выберите правильный ответ.

1. Что используют в рисунке фигуры человека за меру в пропорциональных отношениях?

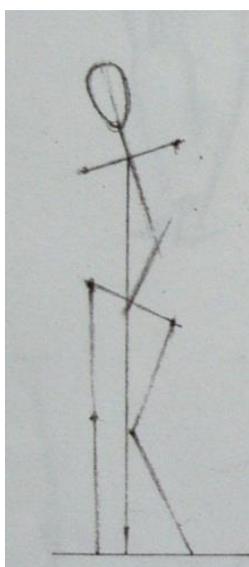
- А) расстояние от ключицы до таза
- Б) расстояние от теменной впадины до подбородка
- В) расстояние от стопы до коленной чашки
- Г) расстояние от кисти руки до локтевого изгиба

2. Какая в рисунке фигуры человека допущена ошибка?

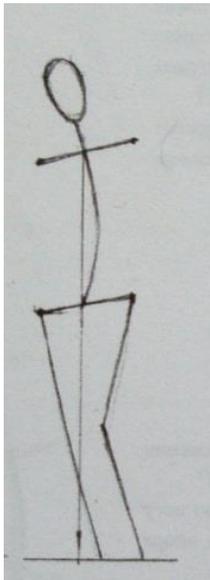


- А) нарушены пропорции, перспектива
- Б) расположение фигуры к формату листа;
- В) посадка фигуры;
- Г) слабо изображена в тоне левая часть фигуры

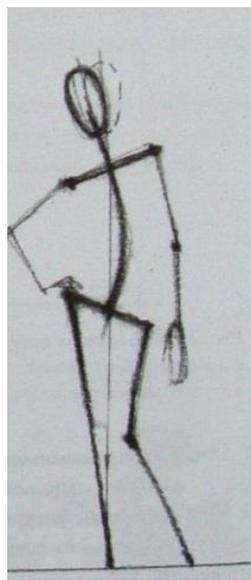
3. Определите правильное изображение постановки фигуры человека на плоскость в положении контрапоста?



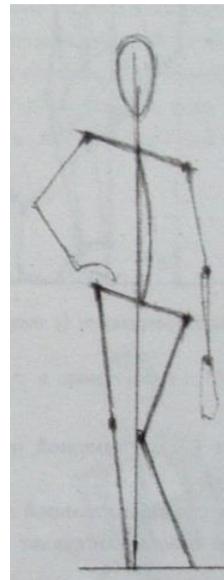
А



Б



В



Г

4. В каком из рисунков отсутствует интерьерное пространство?



А.



Б.



В.



Г.

5. В каком из рисунков дано поясное изображение фигуры человека?



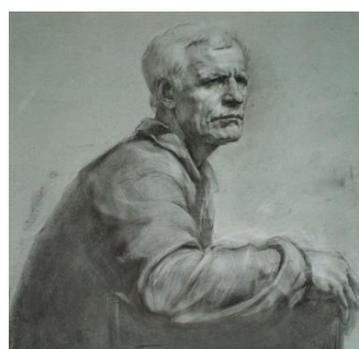
А.



Б.



В.



Г.

6. Тщательная проработка изображения в рисунке фигуры человека это...

А. конструктивность

В. детализация

Б. динамичность

Г. статичность

7. Изображение внутреннего вида, внутреннего пространства здания, помещения в рисунке...

А. панно

Б. интерьер

В. экстерьер

Г. холл

8. Один из элементов светотени, промежуточный между светом и собственной тенью....

А. блик

Б. полутень

В. падающая тень

Г. рефлекс

9. Кажущееся изменение форм и размеров предметов и их тона на расстоянии...

А. ракурс

Б. точк зрения

В. перспектива

Г. масштаб

10. Рисунок как предмет относится к виду искусства....

А. живописи

Б. пластики

В. ревъере

Г. графики

Контрольная работа № 2

Практическое задание: выполнить рисунок одетой фигуры человека мужской или женской. Формат А2, бумага карандаш.

Задача: закомпоновать фигуру человека в формате листа, определить пропорциональные отношения, характерные особенности позирующей фигуры, характер складок одежды, выявить объемной формы светотенью.

Требование к оформлению работы: фото позирующей фигуры и конечный результат рисунок.



Рис. 51. Примеры контрольной работы № 2

Практическая работа № 2

Формат А2, бумага, мягкий материал.

Цель: выполнить рисунок одетой фигуры человека.

Задача: композиционное определение фигуры человека, конструктивное построение, выявление объемной формы фигуры светотенью с учетом анатомических особенностей.

Методические рекомендации:

В рисунке одетой фигуры человека многое зависит от пространственного и тонального решения. Для рисования с натуры необходимо знание строения фигуры человека, умение видеть ее в пространстве, передавать объемное видение, строить фигуру, ее пластические и пространственные свойства. Изучения основ строения человеческого тела это видение объемной формы. Перед началом работы следует внимательно продумать, как должна быть одета натура. Одежда должна соответствовать характеру изображаемой натуры. Выбор дневного или вечернего освещения, различное размещение натуры относительно источника света все это влияет на решение художественного образа.

При выполнении практической работы по рисованию одетой фигуры человека необходимо стремиться творчески решить данную задачу. При компоновке фигуры надо учесть размер рисунка и размещение его на плоскости листа. При рисовании необходимо учитывать местоположение линии горизонта и строить фигуру в соответствии с тем, как она выглядит с данной точки зрения.

Приступая к рисованию, надо найти пластический размер фигуры, вписанный в формат бумаги, при котором фигура отступает от рамки листа в глубину. Определить источник света подчинить наиболее выгодному показу натуры. Рисунок зависит от использования светотеневого решения постановки.

Рисунок одетой фигуры человека рассчитан на построение формы и передачу объема при помощи линий и светотени, также нужно обратить внимание на портретную характеристику модели. Рисунок нужно выполнять одновременно по всему листу бумаги. Изображение начинают с линейного построения, затем постепенно переходят к введению тона, уточняют детали. Изображая детали, важно представлять их частями целого, не разрушая видение большой формы. Нельзя вести рисунок фрагментально. Постоянно уточнять и усиливать насыщенность тона, передавая конструктивные особенности фигуры, предвидя ее строение.

Рисуя фигуру одетого человека главное видеть основные формы: его строения. Важно знать местонахождение изображаемых узлов различных форм плечевой пояс, коленные и локтевые суставы, т. д. В рисунке фигуры необходимо обратиться к анатомии Бамеса, где наглядно со схематичным разбором показаны рисунки всех узлов. В рисунке обращать внимание на главные складки и их местоположение, которое отображает анатомическую форму одетой фигуры человека.

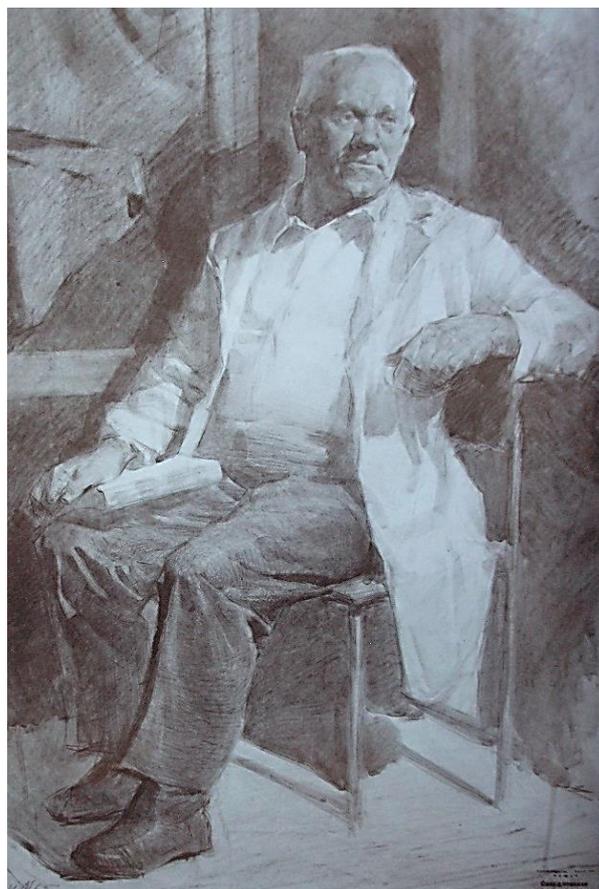


Рис.52. Пример выполнения практической работы № 2

1.7. Рисунок фигуры человека в интерьере

Фигура в интерьере более сложное задание, которое дает возможность решать пространственные задачи, человека и окружающей среды, ограниченной интерьером.

Постановка фигуры в интерьере - это организация пространства за натурщиком. Это пространство желательно не перегружать предметами интерьера.

Начинают рисунок с выбора наилучшей точки зрения. Компонуя фигуру нужно видеть не только ее, но и за ней часть интерьера, соблюдая достаточное расстояние от постановки. В ходе работы необходимо соблюдать то освещение постановки, которое наиболее выразительно выявит фигуру в интерьере. При этом в работе свет усилит контрасты в постановке, выделит конструктивную основу фигуры и части интерьера. Соблюдая на всем протяжении рисования основные задачи, важно следить за перспективными сокращениями пространства входящего в постановку.



Рис 53. Рисунок фигуры человека в интерьере

Уточнив пропорции, движение фигуры, перспективное сокращение плоскости, на которой размещена фигура, приступают к моделированию формы, передаче форм и линий в пространстве с помощью света и теней.

В процессе работы тоном при моделировании деталей следует обратить внимание на упрощение формы подчиняя детали большой форме. Зная конструктивные особенности строения человека, можно представить большую и выразить ее в рисунке. На завершающем этапе рисунка оценить передачу большой цельной формы очень важно.



Рис. 54. Фигура человека в интерьере

Работа студента над фигурой человека в интерьере подготовит его к более трудным задачам в рисунке.

В самом начале рисунка задания «Фигура в интерьере» необходимо выполнить предварительный рисунок натуры и части пространства. Необходимо заострить внимание при построении на тех частях фигуры, которые плотно облегают одежда, плечевой пояс, грудная клетка, таз, колени. Они дают представление о пластической структуре фигуры и являются основой образования складок. В работе возникают неизбежные трудности, поскольку изменяется положение складок одежды. Следует отобрать из них основные, выражающие формы тела человека. Постоянно сравнивать пропорции частей тела со всей формой. Работу нужно вести от общего к частному, подчеркивая характеристику основных масс. Цель передать связь натуры с окружающей средой, масштабность ее элементов. Переходя к основному листу, вначале легкими тонкими линиями намечают основные формы. Во время работы нужно сохранять точку

зрения, с которой велось рисование. Необходимо изучать модель со всех сторон, тогда будут лучше понятны ее формы.

Не надо разделять работу над рисунком на отдельные замкнутые этапы: построение, определение пропорций, моделировка формы, обобщение, в процессе работы они тесно переплетаются.

Для передачи формы в пространстве с помощью света и тени требуется наибольшее количество часов из времени, отведенного на выполнение задания. Надо следить за свето-разделяющей линией, которая выявляет строение большой формы.

Одним из главных средств в общей выразительности рисунка является силуэт. При постановке следует учитывать характер интерьера, который является фоном. Для выявления объемности форм большое значение имеет фон. Особенно важно проследить за касанием фона к натуре в световых и теневых местах.

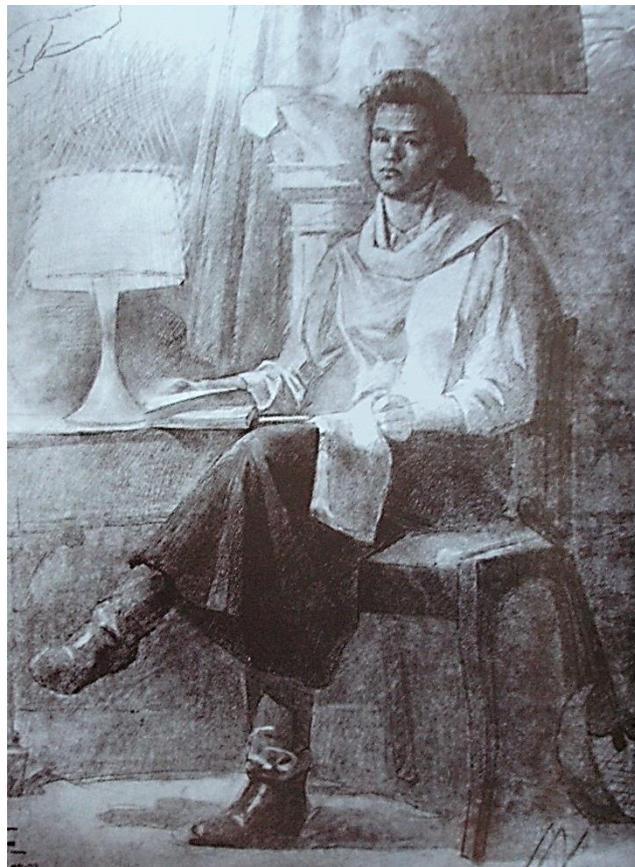
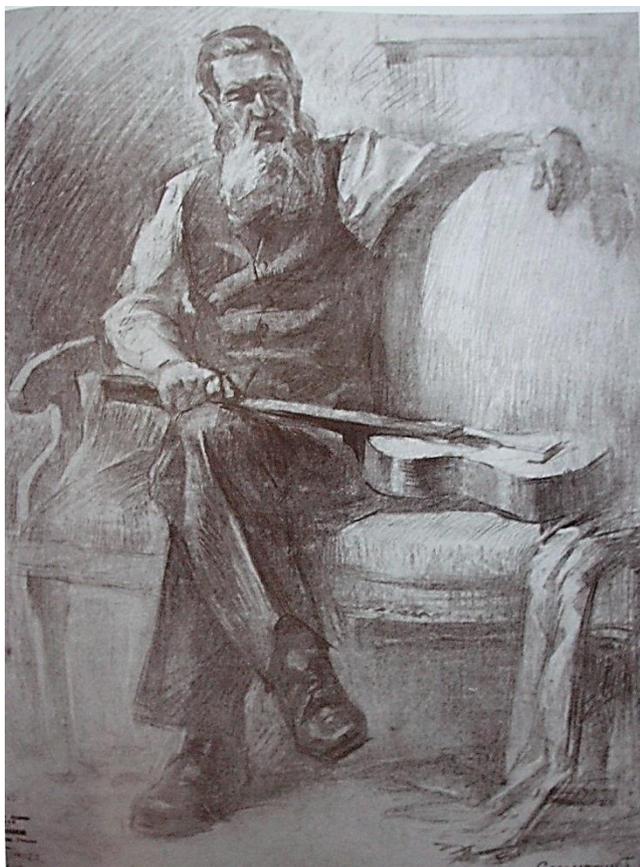


Рис.55. Фигура в интерьере

В данной постановке следует уделять внимание основной конструкции формы тела, его движению и пропорциям. Выявление основных анатомических участков помогает понять пластическую структуру фигуры и моделировать места, где образуются большие складки одежды.

Из множества складок выявляют характерные, основные, которые определяют членение формы.

Завершающий этап работы требует подчинения отдельных деталей большой форме.

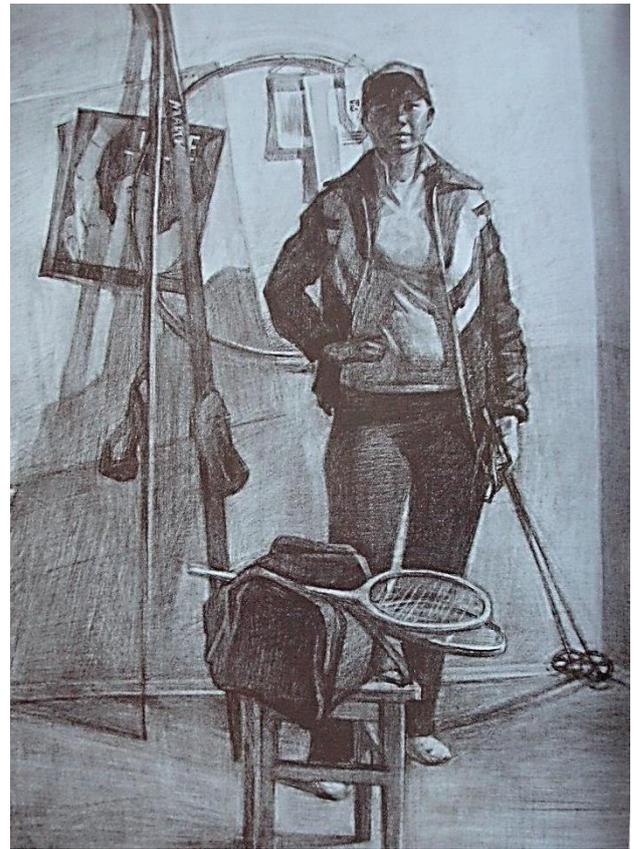
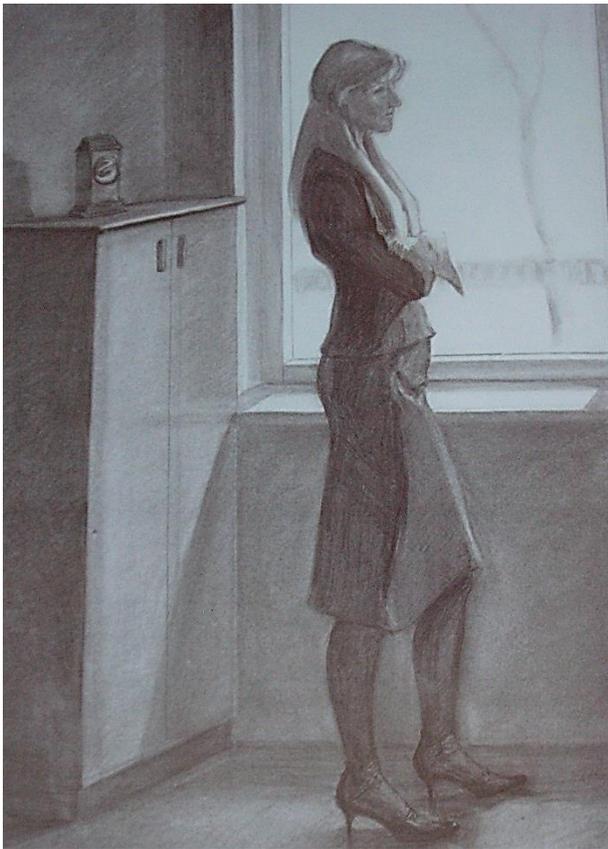


Рис.56. Женская фигура в интерьере

Тест 6

Задание: выберите правильный ответ.

1. Что обозначает термин сепия в рисовании фигуры человека?

- А) силуэт фигуры человека;
- Б) компьютерное изображение;
- В) разновидность пастели;
- Г) разновидность мягкого материала.

2. Какой из материалов использован в рисунке фигуры человека.



- А) соус;
- Б) сангина;
- В) сепия;
- Г) уголь.

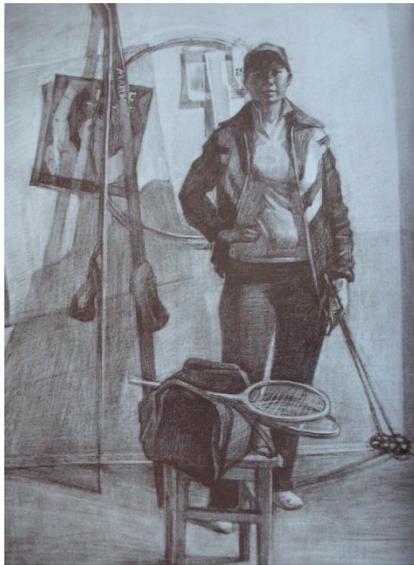
3. Какое изображение в рисунках не является фигурой в интерьере?



А



Б



В



Г

4. Какое из перечисленного является правильным определением размещения фигуры человека в листе?

А) масштаб Б) пропорции В) компоновка Г) размер

5. Под какой буквой правильно перечислена последовательность работы над рисунком фигуры человека?

А) выбор формата, композиционное размещение изображения; анализ формы фигуры человека, перспективное построение рисунка; тональная проработка формы; детализация, подведение итогов работы над рисунком.

Б) анализ формы фигуры человека; композиционное размещение изображения; детализация, перспективное построение рисунка; выявление объемной формы светотенью; подведение итогов работы над рисунком.

В) анализ формы фигуры человека, выбор формата; композиционное размещение изображения; конструктивный анализ формы и перспективные сокращения фигуры в рисунке; выявление объемной формы фигуры светотенью; детализация ее тональная проработка; обобщение, подведение итогов работы над рисунком.

Г) композиционное размещение изображения; выбор формата, выявление объемной формы светотенью, детализация и перспективные сокращения в рисунке, подведение итогов работы над рисунком.

6. С чего начинают в рисунке изображение фигуры человека?

А) с построения каркаса фигуры, линии центра тяжести, пропорций

Б) с определения формы фигуры, деталей

В) с пропорций, линии центра тяжести, светотеневой проработки

Г) с построения основания, и пропорций фигуры, светотеневой проработки

7. Что входит в понятие фигура в интерьере?

А) фигура, находящаяся на подиуме с рядом драпировок

Б) фигура с кувшином и рядом драпировок

В) фигура находящаяся на подиуме с определенной обстановкой и рядом драпировок

Г) фигура, находящаяся в кресле с рядом драпировок

8. Какое изображение не является рисунком фигуры человека?



А



Б



В.



Г.

9. С какого ракурса изображена в рисунке фигура в интерьере?



- А) анфас;
- Б) профиль;
- В) три четверти;
- Г) фас.

10. Что выявляет источник освещения в рисунке фигуры в интерьере?

- А) контуры предметов обстановки
- Б) контраст фигуры и предметов обстановки
- В) доминанту и объемную форму фигуры, предметов обстановки
- Г) светлые предметы обстановки и фигуры.

Практическая работа № 3

Формат А2.

Цель: выполнить рисунок одетой фигуры человека в интерьере.

Задача: Сформировать в формате листа постановку фигуры в окружении интерьерного пространства, охарактеризовать в изображении освещение, посредством которого выявляется объемная форма всей постановки с помощью светотеневого рисунка.

Методические рекомендации:

В постановке фигуры в интерьере важно продумать каждую деталь, ввести предметы обстановки характеризующие изображаемого человека. Фигуру располагают в листе, оставляя сверху немного больше пространства для интерьера. Учитывая расположение фигуры в постановке, определяют линию горизонта, при которой находится натура.

В рисунке сформируйте композиционный центр постановки одетой фигуры в интерьере, при этом решая следующие задачи: найти место и величину изображения на листе; уточнить соотношение основных линий, определяющих на плоскости положение фигуры, ее основные пропорциональные отношения. При рисовании одетой фигуры в интерьере необходимо воспринимать то, что находится в поле видения. В процессе рисования фигуры человека в интерьере надо учитывать объемно-пространственное восприятие постановки, для передачи разных планов. В изображении учитывать пространственное решение одетой фигуры и ее касания с интерьерной обстановкой. Освещению в рисунке фигуры в интерьере уделяют большую роль. Источник освещения охарактеризует тональные отношения всей постановки.

Выполняя рисунок нужно соблюдать последовательность ведения работы. В рисунке после начального линейного построения приступают к работе с тоном. Нужно последовательно вести рисунок в тоне, не оставляя отдельных ча-

стей. В задании изображаемое пространство должно быть подчинено основному изображению фигуры человека.

При рисовании «Одетой фигуры в интерьере» в изображении присутствуют фактуры различных материалов, их следует передавать с учетом изменения форм. Складки одежды ложатся в соответствии с характерными особенностями строения фигуры.

Изображая пространство интерьера окружающего фигуру, мы рисуем дополнительные предметы, определяющие это пространство, его глубину. В плоскости рисунка нужно выделить место этим предметам с учетом линейной перспективы. В рисунке должны быть внимательно прослежены пространственные изменения. Конструктивная и тоновая проработка должна быть особенно тщательной при изображении деталей. Для создания образа большое значение имеет передача типичных деталей. Этим вносится момент пространственного решения в рисунок фигуры

В рисунке фигуры человека в интерьере уделяется самой натуре, ее трактовке объемной формы линейной и светотеневой с учетом окружения и освещенности. Композиция должна быть подчинена изображению фигуры человека. В композицию интерьера можно включать часть пола, потолка, дверь, окно, отдельные предметы мебели и т.д. Рисунок создается с учетом конкретного фона, характеризующего натуру. Важно установить взаимозависимость главного и второстепенного в рисунке фигуры в интерьере.

Рисунок может быть выполнен мягкими материалами (уголь, карандаш «ретушь», сангина, соус). Их преимуществом является способность быстро покрывать большие участки тоном, что вносит в рисунок элемент живописности. Работая этими материалами, надо хорошо знать их свойства, выполняя детали.



Рис.57. Пример выполнения практической работы № 3

1.8. Список рекомендованной литературы

а) Основная литература:

1. Деменёв, Д. Н. Практикум по художественным дисциплинам для направления подготовки 54.03.01 "Дизайн". Заочное обучение. Ч. 1 : учебно-методическое пособие / Д. Н. Деменёв, С. В. Рябинова, П. Э. Хрипунов ; Магнитогорский гос. технический ун-т им. Г. И. Носова. - Магнитогорск : МГТУ им. Г. И. Носова, 2019. - 1 CD-ROM. - Загл. с титул. экрана. - URL: <https://magtu.informsystema.ru/uploader/fileUpload?name=3826.pdf&show=dcatalogues/1/1530265/3826.pdf&view=true> (дата обращения: 22.10.2019). - Макрообъект. - Текст : электронный. - Сведения доступны также на CD-ROM.
2. Практикум по художественным дисциплинам для направлений подготовки «Дизайн», «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» : учебно-методическое пособие / Д. Н. Деменев, С. В. Рябинова, Ю. А. Савостьянова, П. Э. Хрипунов ; МГТУ. - Магнитогорск : МГТУ, 2018. - 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). - Загл. с титул. экрана. - URL: <https://magtu.informsystema.ru/uploader/fileUpload?name=3707.pdf&show=dcatalogues/1/1527604/3707.pdf&view=true> (дата обращения: 15.10.2019). - Макрообъект. - Текст : электронный. - Сведения доступны также на CD-ROM.
3. Рисунок [Текст] : прогр. с наглядно-метод. материалом для самоподгот. студентов фак. изобраз. искусства и дизайна (Бакалавриат) / МаГУ; [прогр. разработ. П. Э. Хрипунов]. - Магнитогорск : Изд-во МаГУ, 2008. - 47 с. : рис.
4. Хрипунов, П.Э. Рисунок архитектурных деталей и интерьера. Учебно-методическое пособие / П.Э. Хрипунов. - Магнитогорск: МГТУ им. Г.И. Носова, 2017.-111с.

б) Дополнительная литература:

5. Баммес, Г. Художественная пластическая анатомия человека / Г. Баммес - Дрезден.: 1988. – 350с.
6. Зорин, Л.Н. Рисунок [Электронный ресурс] : учебник / Л.Н. Зорин. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2014. — 104 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/50693>.
7. Кирцер, Ю.М. Рисунок и живопись / Ю. М. Кирцер. - М. : Высш. шк., 2000. - 271с.
8. Клебер, Г. Полный курс рисунка обнаженной натуры : Для начинающих и студентов худож. вузов / Г. Клебер; Пер. Панкратова Н. - М. : Внешсигма: АСТ, 2000. - 119с. : ил. - (Энциклопедия художника).
9. Колосенцева, А.Н. Учебный рисунок. С эл. прил [Электронный ресурс] : учебное пособие / А.Н. Колосенцева. — Электрон. дан. — Минск : "Вышэйшая школа", 2013. — 159 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/65349>.
10. Ли, Н.Г. Основы учебного академического рисунка [Текст]: Учебник для вузов / Н. Г. Ли. - М. : ЭКСМО, 2004. - 479с.
11. Лушников, Б.В. Рисунок. Изобразительно-выразительные средства [Электронный ресурс] : учебное пособие / Б.В. Лушников, В.В. Перцов. —

Электрон. дан. — Москва : Владос, 2012. — 240 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/96263>.

12. Лушников, Б.В. Рисунок. Портрет: Учеб. пособие для вузов / Б. В. Лушников. - М. : ВЛАДОС, 2004. - 143 с.

13. Медведев, Л.Г. Академический рисунок в процессе художественного образования : учеб. пособие для вузов / Л. Г. Медведев. - Омск : [Наука], 2008. - 289 с.

14. Соколова, О.Ю. Секреты композиции: Для начинающих художников / О. Ю. Соколова. - М. : АСТ: Астрель, 2002. - 125с.

15. Сокольникова, Н.М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе: Рисунок. Живопись. Народное искусство. Декоративное искусство. Дизайн: Учеб. пособие для вузов / Н. М. Сокольникова. - 2-е изд., стер. - М. : Academia, 2003. - 365с.

16. Тихонов, С.В. Рисунок: Учеб. пособие для вузов / С. В. Тихонов; В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. - Репринт. изд. - М. : Архитектура-С, 2003. - 296с.

17. Учебный рисунок: Альбом: Учеб. пособие для вузов / Авт. текста С.А. Гавриляченко. - М. : Искусство, 2003. - 91с.

в) Рекомендуемые Интернет-ресурсы:

1. graphic.org.ru/academia.html
2. www.1adw.ru/portfolio/risunok.html.

2. АКАДЕМИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ

2.1. Цели и задачи дисциплины

Цели освоения дисциплины «Академическая живопись»: повышение исходного уровня владения живописью достигнутого на предыдущей ступени образования, и овладение обучающимися необходимым и достаточным уровнем общепрофессиональной компетенции для решения художественно-творческих задач в профессиональной деятельности, а также для дальнейшего самообразования.

Курс академической живописи направлен на комплексное изучение цвета, его эмоционально-образного воздействия и смысловой содержательности.

Весь процесс обучения живописи в значительной мере обусловлен воспитанием и развитием у начинающих художников колористического видения, которое является результатом пристальных наблюдений и размышлений над цветовыми отношениями, познания предмета в совокупности всех его свойств. Приобретая знания, умения и практические навыки в использовании возможностей цвета, обучающиеся учатся использовать цвет как средство образной характеристики предметов и явлений природы. Разные методы передачи натуры в живописи, приемы работы в различных техниках способствуют развитию продуманного подхода обучающихся к учебным задачам. Это ведет к углубленному усвоению знаний и эффективному приобретению профессиональных навыков в практической работе, воспитывает творческий интерес к вопросам искусства.

Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины и планируемые результаты обучения

В результате освоения дисциплины «Академическая живопись» обучающийся должен обладать следующими компетенциями:

ОПК-5 – способностью реализовывать педагогические навыки при преподавании художественных и проектных дисциплин

Знать - методы и способы изображения в академической живописи;
- эвристические методы обучения

Уметь - строить типичные модели творческих задач;
- ставить учебные цели, искать и использовать необходимые средства и способы их достижения, контролировать и оценивать учебную деятельность и ее результаты

Владеть - методикой выполнения живописных этюдов;
- навыками анализа изображения для самореализации в учебном процессе, используя творческий потенциал

ОПК-2 - способностью владеть основами академической живописи, приемами работы с цветом и цветовыми композициями

Знать - основные принципы изображения на плоскости;
- основы цветоведения, цветовые гармонии;

	- основные техники живописи
Уметь	- выстраивать цвето-ритмическую организацию плоскости; - применять средства художественной выразительности при построении цветовой композиции различной степени сложности
Владеть	- методами и приемами работы с цветом и цветовыми композициями

2.2. Гуашевая живопись. Материалы и инструменты

На сегодняшний день гуашью работают художники разных направлений - графики, мастера театрально-декорационного искусства, живописцы. Она широко применяется в декоративной живописи, для выполнения различных эскизов и цветных набросков.

Гуашь (фр. Gouache, итал. guazzo водная краска, плеск) — вид клеевых водорастворимых красок, более плотный и матовый, чем акварель.

Гуашь ведет свое происхождение от средневековья. Для подготовки иллюстрированных рукописей, художники стали вводить клей в пигменты на водной основе. Со временем живописцы обнаружили, что добавление порошка мела или цинковых белил в непрозрачную краску обеспечивает хороший маскирующий слой. Гуашь состоит из хорошо перетертого пигмента, связующего вещества – гуммиарабика и пластификатора - фруктовой камеди, декстрина и глицерина. Для большей плотности в гуашевые краски обычно добавляют белила. Из-за этого после высыхания краска становится немного белесоватой. Ею можно работать на бумаге, на грунтованном холсте, картоне или гладкой деревянной поверхности.

В отличие от акварели гуашь включает гораздо меньше связующего и значительно большее количество пигмента. Это самая плотная, непрозрачная, укывистая краска. Она позволяет полностью и очень чисто перекрыть неудачное место, более темное перекрыть более светлым. Предыдущие слои сквозь нее не просвечивают, поэтому цветовые пятна, особенно больших размеров, очень звучны и красивы. Гуашевые краски недорогие и это один из лучших материалов для того, чтобы научиться рисовать.

Гуашь часто используется для рисования в сочетании с другими материалами на водной основе — акрилом, прозрачной акварелью, чернилами и маркерами, а также в сухой среде — с пастелью и цветным карандашом. Поскольку пигмент тонко измельчают, краска также хорошо подходит для использования в аэрографии.

Для рисования гуашью необходимо освоить перемешивание воды и краски на кисти. Гуашь не должна быть настолько разбавленной, чтобы свободно стекать. Если краска разбавлена недостаточно, она может потянуть за собой значительный слой краски по всей поверхности или иметь склонность к растрескиванию. При нанесении слоев один поверх другого, важно, чтобы первый был абсолютно сухим. В противном случае влажный слой поменяет цвет и форму.

Преимущества гуашевых красок в том, что можно с легкостью регулировать густоту краски, добавляя воду. Гуашь практически не обладает запахом и быстро высыхает. Ошибки можно не стирать, так как один слой можно легко перекрыть другим более темных тонов.

Для работы гуашь следует разводить до консистенции очень жидкой сметаны, но не до такой степени, чтобы краска оказалась просвечивающей. Она должна оставаться плотной, непрозрачной. К тому же слишком жидко положенная краска при высыхании образует по границам мазков темные каемки. Не следует класть гуашь и слишком густо, толстым слоем или перекрывать много раз одно и то же место – она плохо закрепится на основании и после высыхания будет осыпаться, как штукатурка.

Для начинающих понадобятся бумага, коробка с красками, кисти, палитра для смешивания тонов, посуда для воды, простой карандаш (рис.1). В минимальном наборе присутствует 12 основных красок, при их соединении получают самые разнообразные цвета и оттенки. Более опытные мастера имеют и иные инструменты, приспособления – например, мастихин – прибор для смешивания и удаления остатков гуаши, нанесения густой краски на холст.

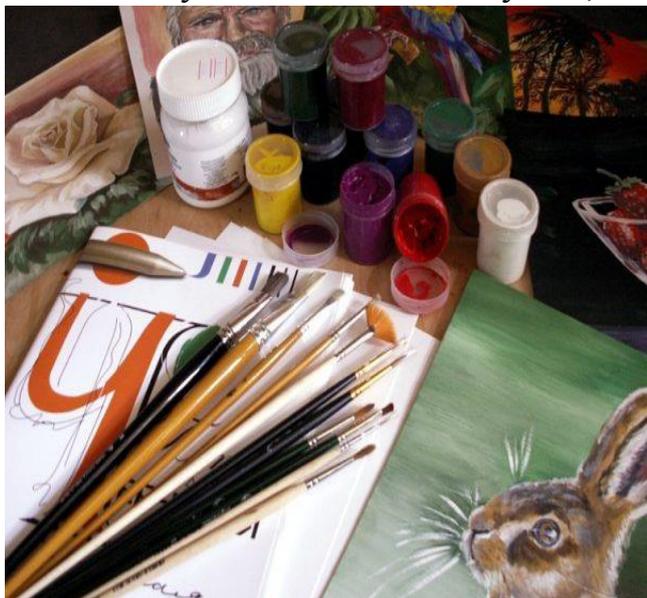


Рис.1. Материалы для гуаши



Рис.2. Художественная гуашь

Существует четыре вида гуаши:

Плакатная – более жидкая и менее плотная гуашь. Используется для окрашивания больших поверхностей. Такой краской рисуют плакаты, театральные декорации, поэтому она включает яркие пигменты и клей для стойкости и быстрой сушки. Кроме того, вместо белил тут присутствует каолин, что делает рисунки неподверженными скорому выгоранию. Работать гуашью можно на фанере, картоне, холсте. Чаще всего плакатная гуашь реализуется в наборах по 24 баночки.

Художественная гуашь (рис.2). При производстве художественной гуаши используется более тонко тертые пигменты. Данный тип краски еще называют профессиональной. Она максимально ориентирована на создание больших, красивых картин, отличается матовой бархатистостью, высокой кроющей спо-

способностью. Мазок материала в один слой будет ярким, насыщенным, легко перекроет акварель. Обычно художественная гуашь реализуется по 36 флаконов в одном наборе (ее можно найти по коду ОКПД 2 среди канцтоваров). Для создания некоторых марок художественной краски используют дорогостоящий гуммиарабик.

Декоративная – это краски с эффектами перламутра, металлика, флуоресцентная гуашь. Их применяют для декоративных работ, например при росписи театральных декораций. Кроме классических вариантов расцветок, в продаже можно встретить оригинальные флуоресцентные краски. Они представляют собой суспензии флуоресцирующих пигментов – раствор красителей, люминофоров на органических смолах. В гуашь добавляют клей ПВА, антисептик и пластификаторы. Благодаря введенным пигментам, краски смотрятся ярко, обладают свойством светиться под влиянием ультрафиолета. Кроющая способность у таких гуашей ниже, поэтому их наносят только на основания белого цвета тонкими мазками. Есть даже неоновые краски – они сами по себе светятся в темноте.

Детская гуашь – ей рисуют в школах, детских садах, творческих кружках. Детская гуашь отличается пониженным содержанием вредных веществ (например, декстрина).

Некоторые живописцы относятся к гуаши с долей пренебрежения, называют ее «плакатной» или «детской» техникой. В действительности гуашь является такой же техникой живописи, как, например, акварель, хоть и менее распространенной в среде профессиональных художников (рис.3,4,8,9,10).



Рис.3. Марк Шагал. Вид из окна, гуашь



Рис.4. Анри Матисс. Обнаженная, гуашь

Техника работы с гуашью достаточно сложна, имеет множество нюансов, поэтому письмо гуашью требует определенного опыта и достаточной доли терпения.

Краска гуашь не прозрачна и содержит белила. Это означает, что *писать нужно от темного к светлому*, а не наоборот (рис.5). То есть, определившись с

композицией и цветовой гаммой, нужно начинать с более темных тонов краски, а световые блики и темные цветовые акценты расставляются в конце работы.

Смешивая цвета, нужно брать в расчет, что влажная гуашь более яркая. Когда она высыхает, она выбеливается, благодаря присутствию в ней мела. Поэтому цвета всегда нужно выбирать более насыщенные, чем те, которые вы желаете видеть в конечной работе.

Что еще очень важно. Нужно помнить о свойстве гуаши забивать ворс мягких кистей, поэтому кисти лучше промывать сразу в банке с большим количеством теплой воды. Для этого нужно тщательно прополаскивать кисть, вода ворсом по дну емкости с водой. Так же нужно вымыть палитры с остатками краски, так как засохшая гуашь может закрасить палитру, особенно если она пластиковая.



Рис.5. Начало работы гуашью

Гуашь очень быстро высыхает, поэтому все баночки с краской должны быть плотно закрыты. Если вы оставите после работы незакрытые баночки с краской, то рискуете застать там вместо мягкой, пластичной гуаши, окаменелые кусочки высохшего пигмента. Кроме того, нужно следить за состоянием своих красок. Гуашь имеет свойство густеть со временем, даже если вы не забывали ее закрывать. Это свойство данного материала может привести к ее полному высыханию. Вернуть первоначальное качество подсыхающему материалу можно, капнув в краску пол чайной ложки горячей кипяченой воды (это на стандартную маленькую баночку). Затем гуашь нужно закрыть и оставить на 30 минут, после чего тщательно перемешать палочной или обратным концом кисточки.

Учитывая вышеперечисленные свойства гуаши работу лучше вести в технике алла-прима, а также рекомендуем использовать метод геометризации (рис.5,6,7).

Литовский художник Микалоюс Константинас Чюрлёнис очень часто сочетал гуашь с темперой или акварелью (илл.8,9). Эта техника настолько хрупкая, что сами его картины за столетие побывали лишь в нескольких крупнейших столицах мира — Токио, Париже, Берлине, Москве и Варшаве. В настоящее время оригиналы на передвижные выставки не отправляются



Рис. 6. Галимзянова Л. Натюрморт с бутылками



Рис. 7. Куличкова Д. Голубой натюрморт



Рис. 8. Чюрлёнис М. Истина



Рис. 9. Чюрлёнис М. Сотворение мира



Рис.10. Неизвестный автор. Натюрморт, гуашь

Тест 1

Задание: выберите правильный ответ.

1. Найдите ошибку в перечне видов гуаши.

- А) акриловая Б) художественная В) плакатная Г) флуоресцентная

2. Какое основное связующее вещество в составе гуаши?

- А) яичный желток Б) клей ПВА В) гуммиарабик Г) мёд

3. Что добавляют в гуашь для большей плотности?

- А) клей ПВА Б) белила В) яичный желток

4. Какая отличительная черта гуаши?

- А) прозрачность
Б) водорастворимость
В) непрозрачность

5. Как грамотно вести работу гуашью?

- А) от светлого к темному
Б) от темного к светлому

6. С какими красками не смешивают гуашь?

- А) масло Б) акварель В) акрил

7. Какая живописная техника предпочтительна для гуаши?

- А) лессировка Б) алла-прима В) по-сырому

8. Что происходит с цветовым пятном после высыхания гуаши?

- А) трескается Б) осыпается В) темнеет Г) высветляется

9. Кто автор данного произведения?

- А) Куприн А. Б) Матисс А. В) Шагал М.



10. Кто автор данного произведения ?

- А) Матисс А. Б) Чюрленис М. В) Шагал М.



Контрольная работа №1

Практическое задание: выполнить натюрморт сдержанный по цвету. Формат А3, материал: гуашь (рис.11).

Задача: Определение основных цветовых масс. Использование метода геометризации (это - построение формы, благодаря разбивке ее на простые геометрические формы). Изображение плоскостное, условная трактовка формы (рис.1-4).

Требование к оформлению работы: Фото трех этапов: 1- подготовительный рисунок, 2 – начальная прописка, 3 – окончательный вариант.



Рис. 11. Примеры применения метода геометризации

Практическая работа №1

Цель: выполнить несложный натюрморт при естественном боковом освещении (рис.12-14).

Задача: Определение основных цветовых масс. Лепка формы цветом. Передача определенного эмоционального состояния.

Требование к оформлению работы: Фото трех этапов: 1- подготовительный рисунок, 2 – начальная прописка, 3 – окончательный вариант.



Рис.12. Семин С. Натюрморт с яблоком



Рис. 13. Майорова О. Натюрморт с перцем



Рис.14. Исаева Ю. Белая посуда

2.3. Передача эмоционального состояния в живописи

Из всех средств изображения цвет в силу своего эмоционального воздействия считается наиболее активным средством. Роль цвета в формировании художественного образа определяется в связи с конкретными выразительными задачами.

Колорит – целостное единство в пределах одного произведения, целостное впечатление от разных цветов, состоящих в гармоничных отношениях. Используя цвет, как активную силу в построении образа, художник стремится найти подходящий для своего замысла колорит. При этом из многообразия цветовых оттенков он выбирает и организует только те, которые способны передать задуманное состояние. Целостность колористического решения достигается объединением цветов по цветовому тону, светлоте, смыслу, значению.

Колористического единства цветов в живописи достичь непросто, так как отсутствуют переходные или связующие цвета воздушной среды и объемов. На первый план выступают в таком случае проблемы ритма плоских пятен, равновесия цветов по площади, тону, насыщенности, смыслу. Только согласованностью цветовых пятен по многим признакам можно избежать излишней пестроты, и вялости решения. Обобщенное решение образа означает и обобщенность колористической трактовки.

Приоритетность эмоциональных задач отводит на второй план проблемы пространства, предметности или конкретности. Образное воздействие достигается через особый ритмический строй и смысловое значение цвета. Согласованностью цветов на картинной плоскости передаются различные состояния (оптимистичное, спокойное, тревожное), раскрываются задачи образного и психологического порядка. Например, повышенным звучанием отличаются работы А. Лентулова (рис.15). Используя мозаичный способ изображения, художник добивается эмоционально-образной цветовой трактовки



Рис. 15. Лентулов А. Москва

Куприн А. в работе постоянно искал эмоциональную выразительность через цвет. Так в «Натюрморте с синим подносом» цветовая насыщенность форсирована для более сильного эмоционального воздействия (рис.16). А в «Натюрморте с книгами и свечой» приглушенность всех цветовых оттенков создает колористическое единство и совершенно другое состояние (рис.17).



Рис.16. Куприн А. Натюрморт с синим подносом



Рис.17. Куприн А. Натюрморт с книгами и свечой

Чем богаче эмоциональная память художника, чем острее он переживает происходящие вокруг него события, тем богаче художественные образы, рожденные им. У каждого художника индивидуальная колористическая палитра восприятия, свои образы, поэтому одну и ту же тему каждый трактует по-своему. Любой предмет, состояние природы, звук, слово, запах вызывают неповторимые цветовые ассоциации.

Применение цвета без учета его символического значения может привести к противоположному результату, воплощению совсем другого художественно-

го образа, нежели задуманный. Итак, цвет в живописи обретает значение в связи с образными и колористическими задачами. Целостность колорита определяется верно найденными цветовыми отношениями, гармонией цветовых сочетаний. Это и есть главная и самая сложная проблема колорита.

Цвет обладает эмоциональной выразительностью, он может создавать впечатление легкости и тяжести, торжества и уныния, печали и радости. Вспомним, что восприятие размера и глубины пространства также зависит от цвета: одни краски «выступают вперед», другие «уходят назад». Красный, оранжевый, желтый цвета и их оттенки человек ощущает как теплые; синий и фиолетовый – как холодные. Зеленый цвет – нейтральный, у него есть холодные и теплые оттенки. Теплые цвета, как правило, вызывают бодрое настроение, ускоряют процессы жизнедеятельности, улучшают самочувствие – их называют активными. Холодные (пассивные) цвета, наоборот, успокаивают, иногда угнетают. Каждый цвет имеет определенное психологическое и физическое воздействие на человека.

Для передачи эмоционального состояния очень важен выбор цвета. Именно он определяет, какой будет казаться картина: теплой и уютной, прохладной и освежающей или энергичной и драматичной. Зная, как цвета сочетаются и взаимодействуют друг с другом, можно передавать в картине такие чувства, как волнение и спокойствие. Теплые цвета (красные, желтые, оранжевые) передают энергию и возрождение, страсть и другие положительные эмоции. Холодные цвета (синий, зеленый, фиолетовые) действуют более расслабляюще и успокаивающе. Холодные цвета лучше выражают чувства умиротворения и спокойствия. Сочетание контрастных (дополнительных) цветов (прямо противоположных друг другу, если расположить их по кругу) создает наибольшее напряжение.

Глубока и многогранна связь живописи с народным творчеством. Она проявляется в общности мироощущения, в специфичном характере понимания художественной формы. Например, башкирская художница Адия Ситдикова, перерабатывает принципы декоративного решения плоскости в народной вышивке в соответствии с требованиями живописной композиции.

Фон решен орнаментально, ведущим оказывается красный, выразительность которого выявляется соседством белого, звучностью желтого. Это обусловила мажорность образного решения.

В работах Адии Ситдиковой мы видим, как автор усиливает насыщенность теплых локальных цветов, чтобы передать радость, мажорность (рис. 18). В противоположность этому Пантелеев А., создавая тонкую атмосферу лирики белых ночей, использует холодный колорит (рис. 19).

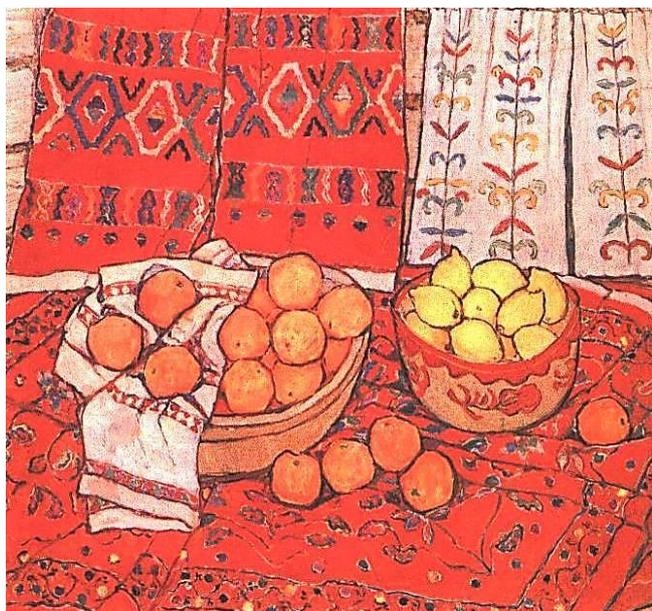


Рис. 18. Ситдикова А. Апельсины и лимоны



Рис. 19. Пантелеев А. В белую ночь

Как верно отмечает О.Г. Яцюк: «процесс живописи методом цветовых отношений можно сравнить с построением музыкальной мелодии, в которой каждый отдельный звук сам по себе ничего не выражает, но в гармоничном соединении с другими звуками производит нужное впечатление. Можно сыграть музыкальное произведение в более низком регистре или в более высоком, но оно сохранит при этом свою мелодию. Но если нарушится взаимосвязь звуков, мелодия перестанет существовать. То же самое можно сказать о живописном изображении. Тоновые и цветовые отношения можно построить в более или менее светлой и насыщенной красочной гамме, но при этом важно соблюдать взаимосвязь предметов по тону и силе цвета, соответствующую зрительному образу природы. Эююд может быть выполнен очень скромными средствами в очень легкой тональности. Совсем не обязательно передавать цветовые отношения в полную их силу, то есть так, как они существуют в природе. Но необходимо выдерживать пропорциональные отношения от самого светлого до самого темного в пределах задуманной гаммы. Иначе живопись не будет производить целостного, гармоничного впечатления. Цвет, взятый на этюде не пропорционально натурным отношениям по светлоте и насыщенности, вызывает ощущение диссонанса, выделяется так же резко, как фальшивая нота в музыке».

Цвет – один из элементов восприятия материального мира, поэтому цвет воспринимается в совокупности с формой, которой он принадлежит. Даже если речь идет об абстрактной графической композиции, впечатление о цвете будет зависеть от занимаемых им объемов, фактуры, соседних цветов, освещения и т. д. Говоря о восприятии цвета, фактически, мы говорим о сочетании цветовых поверхностей.



Рис.20. Назначило И. Цветовые интерпретации

Рассмотрите работы студентки Назначило И., где она задает различные эмоциональные состояния в своих интерпретациях одного и того же натюрморта (рис.20).

Рассмотрите работы студентки Бородецкой Л. (рис. 21,22), как автор интерпретирует одну и ту же постановку и создает два совершенно разных образа, передает разные эмоциональные состояния.



Рис.21. Бородецкая Л. Два состояния. Минор



Рис.22. Бородецкая Л. Два состояния. Мажор

Выработка способности цельного видения и одновременного сравнения всех частей натурной постановки — это важная задача обучения живописи. Если начинающий художник не овладеет этим специальным навыком, дальнейшее обучение не даст положительных результатов. Именно умение цельно видеть и работать отношениями отличает профессионального живописца от дилетанта.

Тест 2

Задание: выберите правильный ответ.

1. Назовите автора этого произведения.

А) Куприн А.

Б) Лентулов А.

В) Ситдикова А.



2. Какие цвета создают впечатление радости, мажорного настроения?

А) приглушенные

Б) холодные

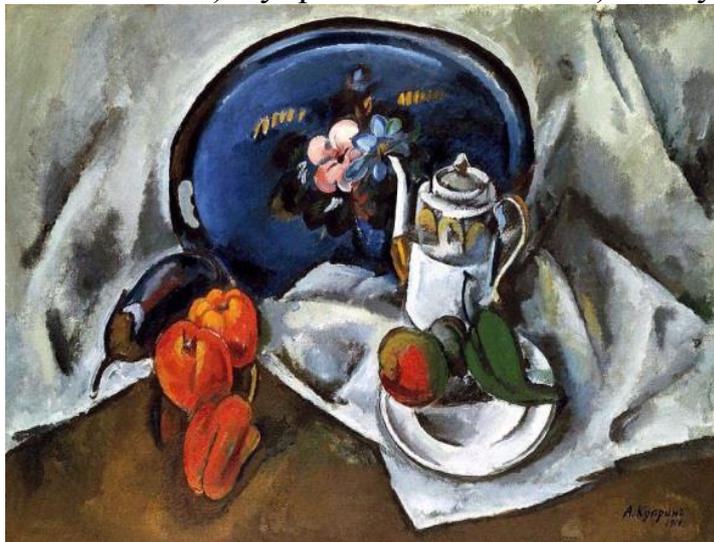
В) насыщенные

3. Назовите автора этого произведения.

А) Пантелеев А.

Б) Куприн А.

В) Лентулов А.



4. Что такое колорит?

А) целостное единство в пределах одного произведения, целостное впечатление от разных цветов, состоящих в гармоничных отношениях

Б) цветовая гамма

В) сочетание цветов

Г) противопоставление предметов или явлений, резко отличающихся друг от друга по тем или иным качествам или свойствам.

5. Какие цвета являются «отступающими»?

А) холодные

Б) теплые

В) светлые

6. Какие цвета создают впечатление печали, грусти?

А) теплые

Б) холодные

В) насыщенные

7. Какая цветовая гамма передает наибольшую цветовую контрастность?

А) дополнительная

Б) родственная

В) однотонная

8. Какие цвета передают энергию и возрождение, страсть?

А) теплые

Б) холодные

В) пастельные

9. Следует ли учитывать символическое значение цвета?

А) Да

Б) Нет

10. Назовите автора этого произведения.

А) Куприн А.

Б) Пантелеев А.

В) Лентулов А.



Практическая работа №2

Цель: выполнить несложный натюрморт в двух вариантах: минор/мажор.

Задача: 1 вариант - передать минорное, грустное состояние; 2 вариант – передать мажорное, радостное состояние.

Методические рекомендации:

Вначале следует подготовить рисунок постановки и перевести его (через стекло) на второй лист.

Видеть Вы будете один и тот же натюрморт, но, учитывая психологические свойства цвета, а также такие понятия как нюанс - контраст будете передавать противоположные эмоциональные состояния.

Данное упражнение дает возможность «не прилипнуть» к натуре, не срисовывать ее, а пытаться управлять ею, задавая нужные акценты для передачи своего замысла (рис. 23,24). Задание творческое.

Проанализируйте сравнительную таблицу приемов, которые помогут Вам в выполнении данного задания.

Минор/ грусть	Мажор/радость
Нюанс цветовой и светлотный	Контраст цветовой и светлотный
Снижение насыщенности	Усиление насыщенности
Цвета приглушенные, сложные	Цвета звонкие, чистые
Ощущение камерности, сентиментальности	Ощущение бодрости, активности, даже взрыва
Спокойствие, все на чуть-чуть, почти нет напряжения	Динамика, повышенное напряжение
Мягкие, гладкие фактуры	Рельефные, разнообразные фактуры

При желании можно выполнить и рисунок постановки по-разному: для минора использовать плавность форм, а для мажора более обрубленные формы и т.д. Каждый может экспериментировать и искать свои приемы передачи эмоционального состояния (рис.25- 30).



Рис. 23. Арзамасцева Н. Минор



Рис. 24. Арзамасцева Н. Мажор

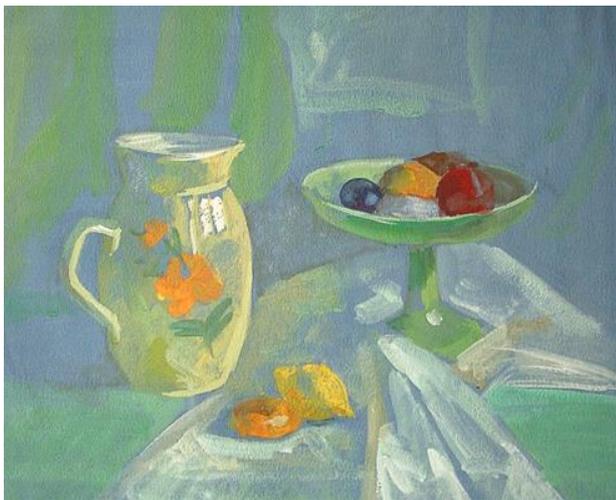


Рис. 25. Картыпова А. Минор



Рис.26. Картыпова А. Мажор



Рис.27. Загитулина К. Минор



Рис.28. Загитулина К. Мажор



Рис.29. Цепко Д. Минор



Рис.30. Цепко Д. Мажор

2.4. Роль света в живописи

Свет в искусстве выступает как формообразующий элемент и средство художественной выразительности. Живописец, в отличие от скульптора, может сравнительно вольно обращаться со светом – утрировать, обобщать, прибегать к условностям, создавая в картине иллюзию реального или ирреального освещения, представляя зрителю единственное выбранное им решение.

При создании образа характер источника освещения также важен. Источник света может быть естественным (солнце, луна), искусственным (электролампа), а также цветным (использование цветных фильтров). Каждый из них придает свою выразительность образу. Художники очень активно используют в своей работе различные виды освещения, для того чтобы передать разные эмоциональные состояния, а также раскрыть психологические аспекты художественного образа.

Очень важно учитывать положение источника света. Это определяет характер распределения светотени на предмете. Рассмотрим некоторые из них.

Источник света расположен с боку. Это самое распространенное положение при обучении академической живописи, т.к. именно при таком положении света лучше всего читаются все светотеневые градации формы, отлично виден объем и пространственная глубина (рис. 31,32). Об этом мы более подробно говорили на 1 курсе в разделе 3.



Рис. 31. Галимова К. Натюрморт с красными яблоками



Рис. 32. Галимова К. Натюрморт

Рассеянный свет делает форму более плоской, создает мягкость и пространственность и предпочитается художниками с собственно живописными устремлениями (рис. 33).



Рис. 33. Девид Чейфец. Натюрморт с графином

Источник света расположен фронтально (прямо) относительно освещаемого предмета, то создаваемое им освещение дает возможность отчетливо видеть очертания общей формы предмета, контуры его частей, фактуру поверхности, градации светотени и цвета. Но при этом снижается видимая объемность формы и хуже прочитывается пространственная глубина. Именно поэтому такое освещение не приветствуется в станковой живописи, зато часто используется в декоративной живописи (рис.34).



Рис. 34. Кульпина О. Натюрморт с подсолнухами

Источник света находится за предметом, при этом возникает эффект «контражура». Предмет воспринимается силуэтом, поскольку он оказывается в зоне тени, и его детали будут слабо различимы. При этом роль выразительности силуэта возрастает. Наиболее трудны для живописи постановки «против света» - лепка затененной части объектов очень сложна. В таких постановках легко впасть в «черноту», т.к. увидеть цвет затененных мест не всегда удастся (рис. 35-37).



Рис.35. Вёрпэ Е. Натюрморт с рыбой

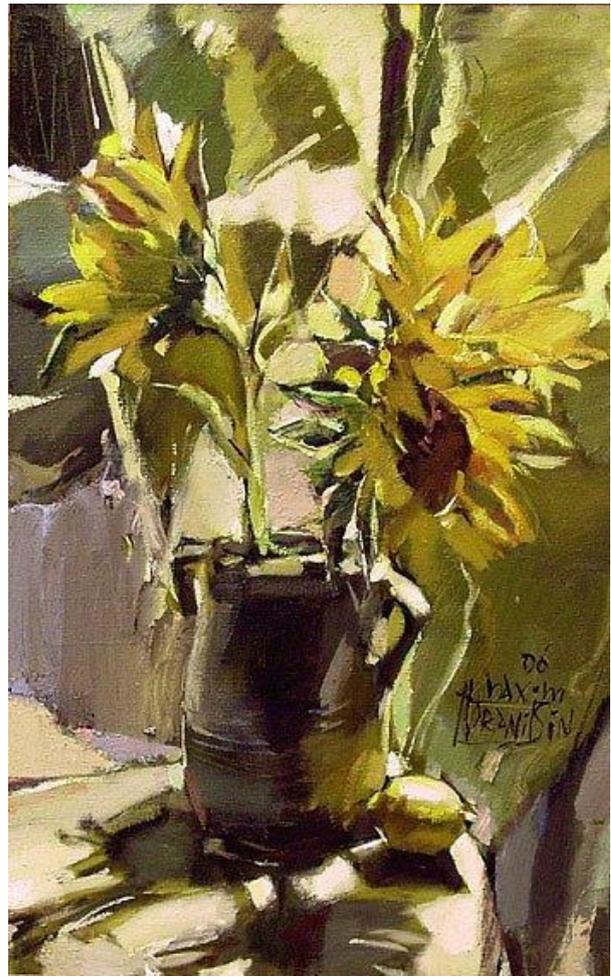


Рис. 36. Драницын М. Подсолнухи

«Контровый свет» или «контражур» (фр. contrejour против света) – вид освещения в изобразительном искусстве, при котором источник света расположен позади изображённого на картинке объекта, а потому ярко высвечивает его контуры. Если автором подразумевается, что источник света сильный, то высвечиваемая фигура изображается силуэтом.

Данный художественный приём довольно популярен в живописи, так как позволяет выделить определенный элемент произведения, как правило, наиболее важный согласно мнению автора живописного полотна. Многие старинные художники применяли контражур в своих произведениях, в современности этот приём стал более распространён в направлении фотоискусства, однако некоторые современные художники-живописцы его также не забыли и периодически изображают контровой свет в своих картинах.



Рис. 37. Агарков В. Натюрморт у окна

Концентрированный свет, излучаемый точечным источником, в наибольшей мере характеризует объемно-пластические качества модели. Художник, стремившийся к выражению пластической формы, прибегает к освещению модели четко направленным светом. Поэтому чаще всего живописцы изображают предметы при боковом освещении, оно наиболее четко выявляет объемную форму объектов, их фактуру и цвет. Показательными для данного вида освещения являются работы Дэвида Чейфеца (рис. 38-40).

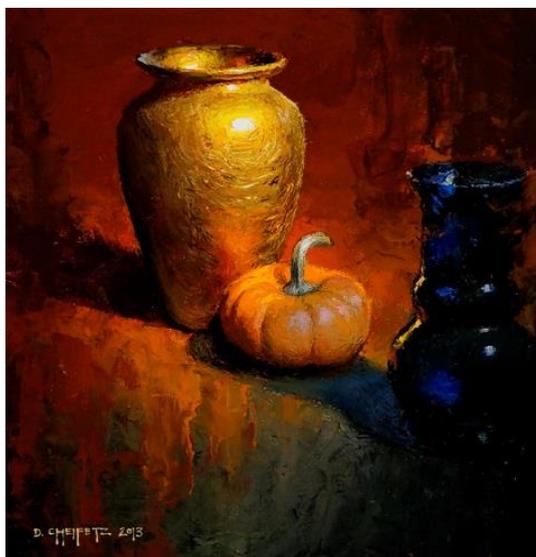


Рис.38. Чейфец Д. Натюрморт с тыквой



Рис. 39. Чейфец Д. Натюрморт

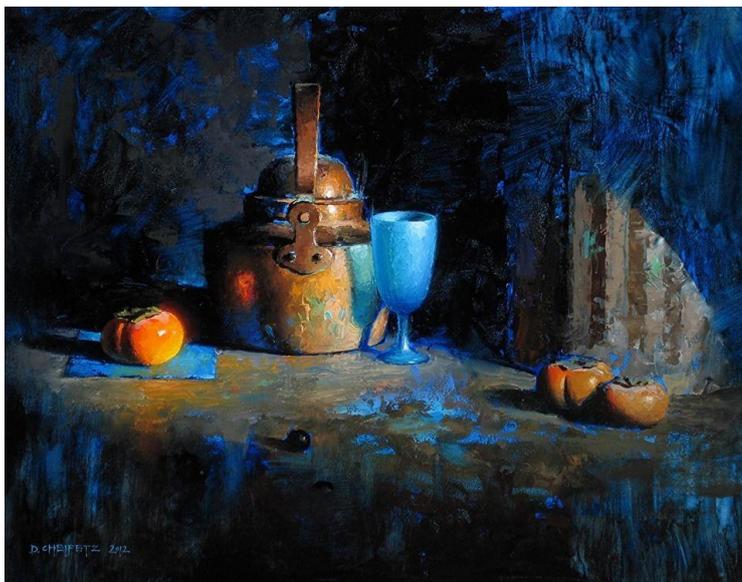


Рис.40. Чейфец Д. Натюрморт с голубой рюмкой

б) Искусственное освещение с использованием цветных фильтров.

Хотелось бы отметить то, что на занятиях живописи очень редко рассматривается этот вид освещения, а ведь каждый из них по-своему позволяет передать выразительность образа. Используя искусственное освещение, можно полностью контролировать направление, качество и силу света, перемещать источники света, рассеивать его или отражать. При этом появляется возможность использование света для достижения различных специальных эффектов, что в свою очередь помогает при создании художественного образа. Появляется возможность утрировать, обобщать и применять условный язык живописи. Но в большинстве случаев понадобится такое освещение, которое будет выглядеть естественным и выигрышным для основного объекта.

Применение искусственного освещения имеет и свои особенности, к примеру, обычно мы видим одну группу теней потому, что источник света один - солнце, а не две или три, если этих источников несколько, что возможно при использовании искусственного освещения. Применение искусственного освещения коренным образом изменило технику живописного письма



Рис. 41. Куличкова Д. Красная подсветка

Свет становится постоянным и независимым от окружающих природных факторов и вместе с развитием, усовершенствованием осветительной техники появилась возможность устанавливать любое по сложности освещение, широко используя все богатство световых эффектов. При этом могут использоваться как обычные лампы, так и из цветного стекла. Особо выразительно освещение получается при применении двух цветов, например, синего и красного (рис. 41) или зеленого и красного (рис. 42).

Освещение должно использоваться не только как главное условие, но и как средство выразительности, позволяющее наиболее полно и глубоко выявить главное – содержание. Ведь нужно отметить, что цвет объекта может меняться до бесконечности, в зависимости от цвета и силы освещения, а так же от того, какое он получит отражение от простых контрастных цветов окружающих его.

Таким образом, из всего многообразия возможных вариантов освещения художнику приходится выбирать один, наиболее полно выявляющий выразительность изображаемого объекта.



Рис.42. Янковский С. Натюрморт с маской (зелёная и красная подсветка)

Рекомендуем посмотреть видео-ролик Лебедевой Екатерины Игоревны, старшего преподавателя Московского государственного академического художественного института им. В. И. Сурикова «Свет, форма и свет в натюрморте» <https://www.youtube.com/watch?v=8JrztSCalEA>, где автор наглядно демонстрируются разные подходы и разные способы решения задач: при боковом и при прямом освещении.

Контрольная работа № 2

Практическое задание: выполнить натюрморт против света. *Формат А3, материал: гуашь* (рис. 43-45).

Задача: Определение больших светлотных групп. Работа с рефлексами и выразительностью силуэта.

Требование к оформлению работы: Фото трех этапов: 1- подготовительный рисунок, 2 – начальная прописка, 3 – окончательный вариант.



Рис. 43. Пример постановки у окна

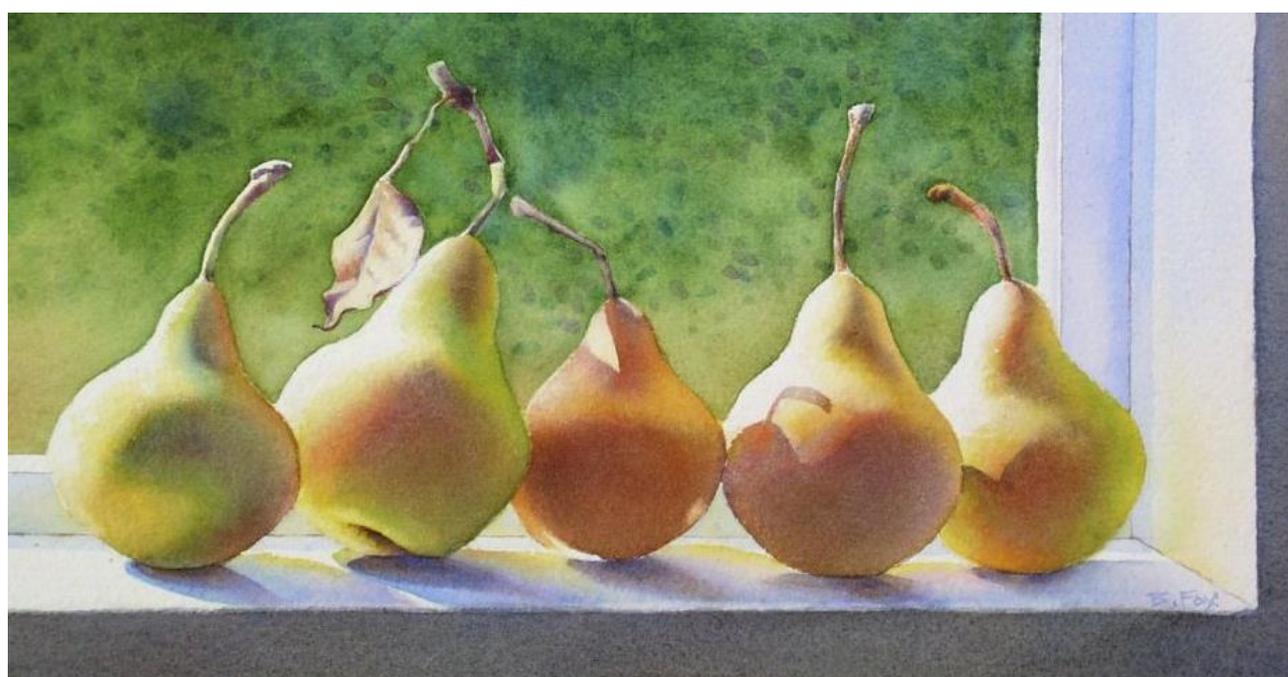


Рис 44. Пример этюда против света



Рис. 45. Иванов И. Натюрморт с кувшином

2.5. Фигура в интерьере

Работая над изображением человека, студенты используют навыки, полученные ими в ходе выполнения натюрмортов. Цветовые отношения, форма, среда, перспектива и т.д. как компоненты живописной задачи остаются в изображении человека теми же. Однако сам объект – человек – является наиболее трудным в учебном процессе. Очень важно учитывать взаимосвязь человека с окружающим пространством, передавать характеристики человека через интерьер. Интерьер, будучи органически связан с человеком, помогает раскрытию его психологического состояния и образа жизни. При этом главным остается цвето-ритмическая организация плоскости листа, обобщенная трактовка образа (рис.46,47).

Главные задачи постановок – определение взаимосвязи фигуры человека и окружающего его пространства; цвето-ритмическая организация плоскости листа; выделение смыслового центра композиции.



Рис.46. Гуар Л. Натурщица



Рис.47. Окаманчук А. Тетя Люба

Рассмотрим работы Максима Драницына (рис. 48,49). Автор, то предельно концентрирует внимание на фигуре («Девушка в голубом») за счет ассиметричного её расположения и некому противостоянию с пустотой пространства, что в свою очередь создает напряжение, то решает этюд фигуры в родственной цветовой гамме («Ася»), создавая теплую доверительную атмосферу.



Рис.48. Драницын М. Ася

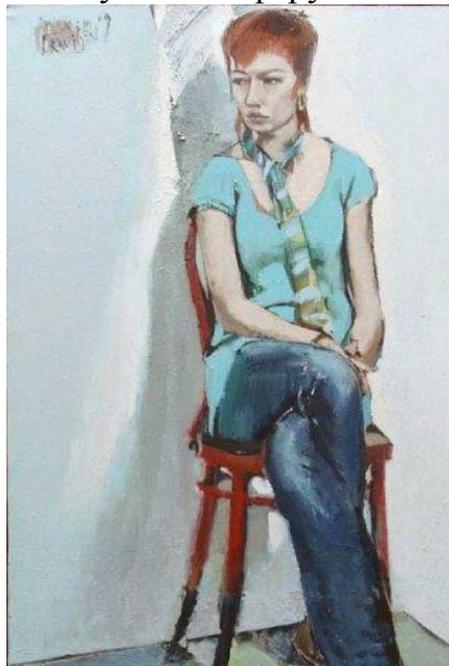


Рис.49. Драницын М. Девушка в голубом

Проанализируем работы студентов (рис.50-53). Это этюды, выполненные за 4 часа работы. Определена композиция листа, найдены большие цветовые массы, определен характер колорита и натуры. При этом каждый выбрал свою манеру письма – либо свободная размашистая алла-прима, либо аналитическая геометризация.



Рис.50. Васильева О. Даша



Рис.51. Иванов А. Натурщица



Рис.52. Васильева О. Таня



Рис.53. Макарова Д. Фигура с зеркалом

Проследите последовательность работы над постановкой (рис.54-57).



Рис. 54. Фото постановки

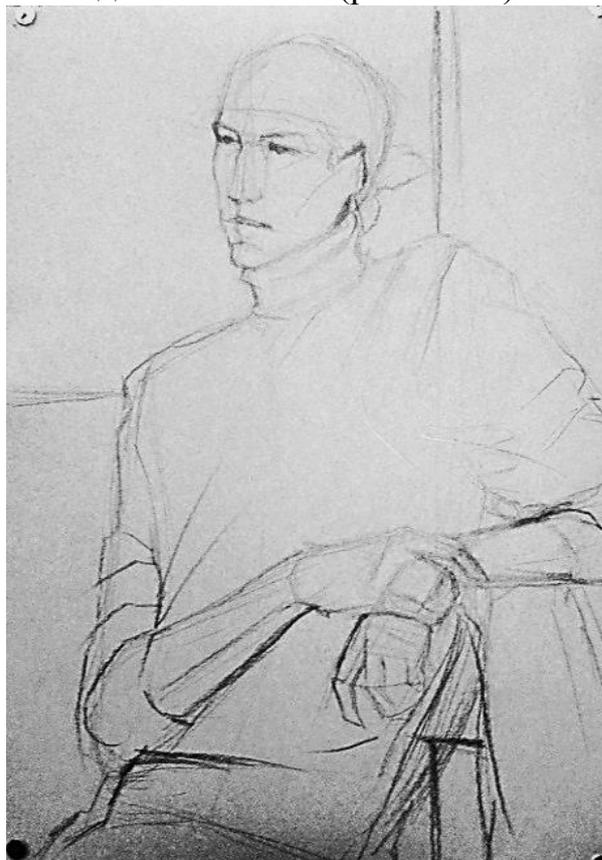


Рис. 55. 1 этап работы



Рис. 56. 2 этап работы



Рис. 57. 3 этап работы

- 1) определение формата (в портретном жанре чаще используют вертикальный формат);
- 2) поиск больших масс в подготовительном рисунке;
- 3) прорисовка деталей (при длительной работе);
- 4) поиск больших цветовых масс (особое внимание обратить на большие светлотные массы);
- 5) прописка деталей (особенно в композиционном центре - лицо);
- 6) цветовое обобщение (выявление главного и подчинение второстепенного в постановке).

Работая над этюдом самостоятельно созданной постановки, начинающему художнику нужно регулярно практиковаться в передаче больших тональных масс и основных цветовых отношений. Кроме того, в процессе творческой работы приходится жертвовать несущественными деталями ради гармонии целого. Этому нужно учиться как при подборе предметов постановки, так и при ее живописном решении.

Главное в данном задании – фигура, интерьер – второстепенное. Детали нужно подчинить большой общей форме. Последовательность ведения работы от общего к частному в начале работы и от частного к общему строю картины на завершающей стадии работы. Законченная работа проверяется на предмет тональной и цветовой согласованности всех частей живописной работы, связь фигуры с интерьером и пространственной средой.

В некоторых случаях фигура в интерьере может решаться стаффажно. Разберёмся что это за понятие. *Стаффаж* (нем. *staffage* от *staff* – устанавливать и *staffieren* – украшать пейзаж фигурами) – второстепенные элементы композиции – фигуры людей, животных, транспортных средств и других дополняющих элементов предметной среды – создающие фон, окружение, среду в картине и подчеркивающие ее смысл. Появление термина связано с искусством живописи и получило распространение главным образом в 17 веке, когда пейзажисты стали включать в свои произведения мелкоформатные религиозные и мифологические сцены.

Стаффаж используется в качестве средства достижения композиционной цельности выразительности. Роль стаффажная дополнительная. Основное требование – условность и лаконичность. Необходимо научиться выявлять характерные особенности фигуры, доводя практически до знака и избегая ненужных деталей, отвлекающих внимание от более значимых элементов композиции.

Почему такое внимание к стаффажной трактовке фигуры? С появлением и развитием специализированной графики для архитектурно-дизайнерских специальностей стаффаж гармонично переходит в нее из изобразительного искусства. Умение рисовать стаффаж является одним из необходимых элементов графической подготовки архитекторов и дизайнеров, т.к. именно детали, сопровождающие специализированный чертеж, помогают наиболее полно раскрыть идею проекта. Можно выделить следующие цели стаффажной:

- для осуществление взаимосвязи проектируемого объекта с природным и предметным окружением, т.е. придать жизненную правдоподобность проекту;

- для масштабности объекта, для определения функциональной целесообразности объектов в пространстве;

- для усиления художественно-образного и содержания проекта, для придания, например, монументальности, воздушности, динамичности и т.д.

На практических занятиях по живописи фигуру или полуфигуру следует решать обобщенно, условно. Главное грамотно определить основные цветовые массы композиции. Рассмотрите ряд студенческих работ (рис.13, 15).



Рис.58. Полуфигура в голубом



Рис.59. Этуд полуфигуры



Рис. 60. Воронина О. Стилизованная фигура

Рекомендуем посмотреть видео-ролики:

- Вячеслав Короленков «Набросок фигуры в одежде. Гуашь»
<https://www.youtube.com/watch?v=zB9HdFtFnws>

- Патракова Н.А. «Этуд фигуры в интерьере»
https://www.youtube.com/watch?time_continue=659&v=0NG__6VJZN0

Тест 3

Задание: выберите правильный ответ.

1. Что выступает формообразующим элементом в изобразительном искусстве?

А) цвет Б) свет В) форма

2. При каком положении источника света наиболее четко проявляются все светотеневые градации?

А) фронтальное Б) боковое В) против света

3) Является ли свет средством художественной выразительности?

А) да Б) нет

4. Каких источников освещения не бывает?

А) естественные
Б) искусственные
В) цветные

Г) сценические

5. Какое положение источника света предпочитают при обучении академической живописи?

А) фронтальное

Б) боковое

В) против света

Г) искусственное

6. Какое положение источника света предпочитают при обучении декоративной живописи?

А) фронтальное

Б) боковое

В) против света

Г) искусственное

7. Как называется эффект, который возникает при том, что источник света находится за предметом?

А) контрапост

Б) контражур

В) силуэт

8. Какой вид освещения создает мягкость и пространственность?

А) фронтальное

Б) боковое

В) рассеянное

Г) искусственное

9. Какие виды освещения не относятся к искусственным?

А) электрическая лампа

Б) лампы с цветными фильтрами

В) солнце, луна

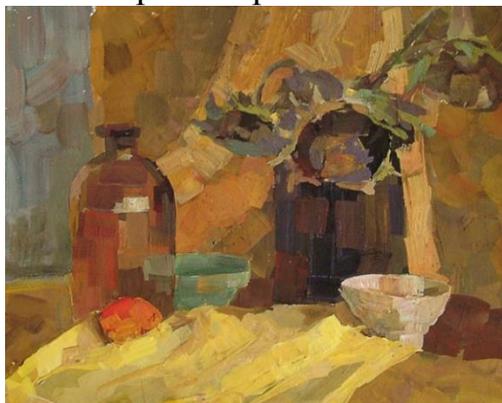
10. Результат процесса аналитического обобщения формы, тенденции абстрагирования формообразования – это...

А) геометризация

Б) обрубковка

В) детализация

Посмотрите картинки и ответьте на вопросы:



А



Б



В



Г



Д



Е

11. Где использовано боковое освещение? А) Б) В) Г) Д) Е)
12. Где использовано концентрированное освещение? А) Б) В) Г) Д) Е)
13. Где использованы два цветных фильтра? А) Б) В) Г) Д) Е)
14. Найдите контражур? А) Б) В) Г) Д) Е)
15. Где использовано фронтальное освещение? А) Б) В) Г) Д) Е)
16. Где использовано пленэрное освещение? А) Б) В) Г) Д) Е)
17. Как называется эффект, который возникает при том, что источник света находится за предметом?
 - А) контрапост
 - Б) контражур
 - В) силуэт
18. Какой вид освещения создает мягкость и пространственность?
 - А) фронтальное
 - Б) боковое
 - В) рассеянное
 - Г) искусственное
19. Какие виды освещения не относятся к искусственным?

- А) электрическая лампа
- Б) лампы с цветными фильтрами
- В) солнце, луна

20. Результат процесса аналитического обобщения формы, тенденции абстрагирования формообразования – это...

- А) геометризация
- Б) обрубковка
- В) детализация

21. Кто автор данного произведения?

- А) Гулар Л.
- Б) Драницын М.
- В) Окаманчук А.



22. Как называется термин, обозначающий второстепенные элементы композиции, создающие фон, окружение, среду в картине и подчеркивающие ее смысл?

- А) противовес
- Б) контрфорс
- В) стаффаж

18. В какой цветовой гармонии выполнена данная работа?

- А) монохром
- Б) родственная
- В) контрастная
- Г) родственно-контрастная



19. Где не используется стаффаж?

- А) архитектурный чертеж
- Б) изобразительное искусство
- В) дизайнерский проект
- Г) строительный чертеж

20. Основное требование к стаффажу?

- А) лаконичность и условность
- Б) реалистичное изображение
- В) детализация

Практическая работа № 3

Цель: выполнить этюд фигуры/полуфигуры человека в интерьере. *Формат А3, гуашь (рис.61-63).*

Задача: Определение основных цветовых масс. Лепка формы цветом. Передача характера постановки. Фигура решается обобщенно, условно.

Требование к оформлению работы: Фото трех этапов: 1- подготовительный рисунок, 2 – начальная прописка, 3 – окончательный вариант.



Рис.61. Фото постановки



Рис. 62. Бородецкая Л. Лерочка



Рис. 63. Этюд фигуры в национальном костюме

2.6. Глоссарий

Основной глоссарий находится в части 1.

Дополнение:

Естественное освещение - освещение земной поверхности за счёт прямого излучения Солнца, луны или рассеянным светом небосвода.

Искусственное освещение - подразумевается получение света от неестественных источников (ламп). Данное освещение сегодня осуществляется в основном двумя типами: с использованием люминесцентных ламп или ламп накаливания

Нюанс - оттенок, едва заметный переход от одного к другому; тонкое различие в чём-л. (в цвете, звуке и т.п.).

Контражур - или «контровый свет» (фр. contrejour против света) – вид освещения в изобразительном искусстве, при котором источник света расположен позади изображённого на картинке объекта, а потому ярко высвечивает его контуры.

Пленэр (от фр. en plein air — «на открытом воздухе») — термин, обозначающий передачу в картине всего богатства изменений цвета, обусловленных воздействием солнечного света и окружающей атмосферы.

Стаффаж (нем. staffage от staff – устанавливать и staffieren – украшать пейзаж фигурами) – второстепенные элементы композиции – фигуры людей,

животных, транспортных средств и других дополняющих элементов предметной среды – создающие фон, окружение, среду в картине и подчеркивающие ее смысл.

2.7. Список рекомендованной литературы

а) Основная литература:

1. Деменёв, Д. Н. Практикум по художественным дисциплинам для направления подготовки 54.03.01 "Дизайн". Заочное обучение. Ч. 1 : учебно-методическое пособие / Д. Н. Деменёв, С. В. Рябинова, П. Э. Хрипунов ; Магнитогорский гос. технический ун-т им. Г. И. Носова. - Магнитогорск : МГТУ им. Г. И. Носова, 2019. - 1 CD-ROM. - Загл. с титул. экрана. - URL: <https://magtu.informsystema.ru/uploader/fileUpload?name=3826.pdf&show=dcatalogues/1/1530265/3826.pdf&view=true> (дата обращения: 22.10.2019). - Макрообъект. - Текст : электронный. - Сведения доступны также на CD-ROM.

2. Практикум по художественным дисциплинам для направлений подготовки «Дизайн», «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» : учебно-методическое пособие / Д. Н. Деменев, С. В. Рябинова, Ю. А. Савостьянова, П. Э. Хрипунов ; МГТУ. - Магнитогорск : МГТУ, 2018. - 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). - Загл. с титул. экрана. - URL: <https://magtu.informsystema.ru/uploader/fileUpload?name=3707.pdf&show=dcatalogues/1/1527604/3707.pdf&view=true> (дата обращения: 15.10.2019). - Макрообъект. - Текст : электронный. - Сведения доступны также на CD-ROM.

б) Дополнительная литература:

3. Живопись: учебное пособие для вузов / Н.П. Бесчастнов, В.Я. Кулаков, И.Н. Стор и др. - М. :Гуманитар. изд.центр ВЛАДОС, 2004. - 223 с. - Рек. Мин. обр. РФ

4. Исаев, А.А. Основы учебной живописи [Электронный ресурс] / А. А. Исаев, Д. Н. Деменев, А. А. Хорошильцев. – 1 электрон.опт. Диск (CD-ROM). Систем.требования: ПК Pentium, Windows 2000, MicrosoftInternetExplorer 6.0. – Свидетельство о регистрации электронного ресурса. – М. :ОФЭРНиО ГАН «РАО», 2009.– 234 Мб.

5. Иттен, И. Искусство цвета / И. Иттен ; Пер. с нем., предисл. Л. Монаховой. - 2-е изд. – М.: Д.Аронов, 2004. – 95с.

6. Киплик, Д.И. Техника живописи [Электронный ресурс] : учебное пособие / Д.И. Киплик. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2019. — 592 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/111792>.

7. Коробейников, В.Н. Академическая живопись [Электронный ресурс] : учебное пособие / В.Н. Коробейников. — Электрон. дан. — Кемерово : КемГИК, 2017. — 60 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/105262>.

8. Ломов, С.П. Цветоведение [Электронный ресурс] : учебное пособие / С.П. Ломов, С.А. Аманжолов. — Электрон. дан. — Москва : Владос, 2015. — 144 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/96270>.

9. Основы творческого подхода в живописи: учеб. пособие / А.А. Исаев, Д.Н. Деменев, С.В. Рябинова С.В., О.П. Савельева. – М. ФЛИНТа: Наука, 2016. -224 с.

10. Панксенов, Г.И. Живопись. Форма, цвет, изображение : учеб. пособие для вузов / Г. И. Панксенов. – М.: Академия, 2007. – 144 с.

11. Рябинова, С. В. Декоративная живопись : учебно-методическое пособие / С. В. Рябинова ; МГТУ. - Магнитогорск : МГТУ, 2015. - 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). - Загл. с титул. экрана. - URL: <https://magtu.informsystema.ru/uploader/fileUpload?name=1484.pdf&show=dcatalogues/1/1124012/1484.pdf&view=true> (дата обращения: 04.10.2019). - Макрообъект. - Текст : электронный. - Сведения доступны также на CD-ROM.

12. Рябинова, С.В. Декоративность в живописи: Методическое пособие / С.В. Рябинова. – Магнитогорск: МаГУ, 2005.- 27с.

13. Рябинова, С.В. Электронный учебно-методический комплекс «Основы живописи» для специальностей «Декоративно-прикладное искусство» и «Искусство интерьера» [Электронный ресурс] / С.В. Рябинова, О.С. Кульпина. - М.: ФГНУ, 2008. - № 11530.

в) Рекомендуемые Интернет-ресурсы:

1. <https://www.youtube.com/watch?v=zB9HdFtFnws>

2. https://www.youtube.com/watch?time_continue=659&v=0NG__6VJZN0

3. <https://www.youtube.com/watch?v=8JrztSCalEA>

3. ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

3.1. Цели и задачи дисциплины

Целями освоения дисциплины «История искусств» являются: формирование у студентов системы знаний по истории и теории пластических искусств, для решения задач межкультурного взаимодействия и применения полученных знаний при создании собственных дизайн - проектов, и обоснования новизны их концепций.

Место дисциплины в структуре образовательной программы подготовки бакалавра:

Дисциплина «История искусств» входит в базовую часть образовательной программы по направлению подготовки 54.03.01 «Дизайн», профиль «Графический дизайн».

Для изучения дисциплины необходимы знания, умения, владения, сформированные в результате параллельного изучения дисциплин: «История», «Академический рисунок», «Академическая живопись», «Академическая скульптура».

Знания, умения, владения, полученные при изучении данной дисциплины будут необходимы в освоении курсов: «Теория и история дизайна», «История и топология архитектурных форм».

Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины и планируемые результаты обучения:

В результате освоения дисциплины «История искусств» обучающийся должен обладать следующими компетенциями:

ОК - 5 способностью к коммуникации в устной и письменной формах на русском и иностранном языках для решения задач межличностного и межкультурного взаимодействия.

ПК – 12 способностью применять методы научных исследований при создании дизайн-проектов и обосновывать новизну собственных концептуальных решений.

Требования к уровню освоения содержания:

В результате освоения учебной дисциплины «История искусств» обучающийся должен знать:

- особенности и основные закономерности развития истории мирового художественного процесса;

- различные подходы к оценке и периодизации всемирной и отечественной истории искусств;

- методы научных исследований и способы анализа художественных произведений для создания дизайн проектов;

- способы систематизации подготовительного материала в рамках ведения научного исследования при создании дизайн-проектов.

В результате освоения учебной дисциплины «История искусств» обучающийся должен уметь:

- осмысливать процессы, события и явления в искусстве в их динамике и взаимосвязи;

- применять полученные в ходе изучения дисциплины знания в профессиональной деятельности и использовать их на междисциплинарном уровне;

- собирать, анализировать и систематизировать искусствоведческий материал при создании дизайн-проектов.

В результате освоения учебной дисциплины «История искусств» обучающийся должен владеть:

- навыками анализа художественного произведения;

- навыками выражения и обоснования собственной позиции в вопросах, связанных с культурными историческими процессами;

- способностью к эффективному поиску информации в изучаемых областях знаний, ее анализу и систематизации;

- способами совершенствования профессиональных знаний и умений путем использования возможностей информационной среды;

- навыками работы с разноплановыми источниками.

3.2. Искусство первобытного общества и Древнего мира

Искусство первобытного общества.

О существовании первобытного искусства узнали совсем недавно, в первой половине XX века. Сначала в различных местах Европы стали находить небольшие скульптурки, отдельные рисунки на кусках кости или камня, на стенах пещер. В 1879 г. ошеломляющим открытием были росписи в пещере Альтамира на севере Испании с множеством великолепных, крупных, цветных изображений животных. Росписи Альтамиры настолько поразили ученых, что вначале они были объявлены подделкой. Однако открытия пещер с росписями стали следовать одно за другим и все сомнения отпали. В настоящее время только во Франции известно около ста таких пещер, среди них стоит выделить пещеры: Фон де Гом, Нио, Комбарелль, Ляско.

Первобытным искусством считают искусство времени первобытнообщинного строя, т.е. от появления Homo sapiens и до возникновения классовых обществ, цивилизаций. Развитие первобытного искусства происходило на протяжении многих тысячелетий: нескольких периодов *верхнего палеолита* (древнего каменного века)

– период Ориньяк (35-20 тыс. лет до н.э.);

- период Солютре (20-15 тыс. лет до н.э.);

- период Мадлен (15-8 тыс. лет до н.э.);

мезолит (среднего каменного века, 8-4 тыс. лет до н.э.);

неолит (нового каменного века, 6-2 тыс. лет до н.э.);

эпоха бронзы (3-2 тыс. лет до н.э.);

эпоха железа (1 тыс. лет до н.э.).

Памятники первобытного искусства обнаружены в самых разных местах Земного шара, т.к. уже к концу палеолита вся суша, на более или менее пригодных для жизни участках, была заселена людьми.

Эти памятники представляют собой барельефные, контурные и многоцветные изображения на стенах и сводах пещер, на скалах и валунах. Петроглифы – высеченные или процарапанные изображения на камнях. Разнообразные формы мобильного искусства: орнаментированные изделия из кости и рога, статуэтки, каменные плитки, гальки и костяные пластинки с рельефными, гравированными и живописными изображениями; каменные идолы, сооружения из огромных плит, различные сосуды, украшения, ткани, предметы обихода.

Верхний палеолит (35-8 тыс. лет до н.э.).

Первобытное искусство, зарождалось как часть единой жизнедеятельности человека, в которой неразрывно сливались труд и общение, познание окружающего мира, самопознание, магические обряды и художественное творчество. Люди жили родовыми общинами и главной заботой общины была добыча зверя. Есть мнение, что первобытный охотник верил, что изображая животных, он как бы подчинял их себе; поражая изображение копьем или рисуя вонзившее копье, он убивал зверя. Перед изображениями совершались сложные ритуалы действия, в которых соединялись элементы танца, пения, инструментальной музыки, пантомимы.

В те далекие времена зародились разные виды искусства, произведения изобразительного творчества смогли сохраниться в течение тысячелетий и дойти до нас. Ученые предполагают, что началом изобразительной деятельности человека, были отпечатки ладоней на стенах пещер и «макароны» - разнообразные переплетенные линии, проведенные пальцем по сырой глине; такие же линии исполнялись и острыми резцами.

Постепенно из движения пальцев по глине, резца по камню стали рождаться изображения животных. Нередко сходство с обликом того или иного зверя человек видел в каком-то выступе стены, обломке камня или рога и создавал изображение на этой основе.

Наивысшего расцвета искусство палеолита достигает в период Мадлен. В это время создаются анималистические ансамбли – изображения в пещерах Альтамира (рис.1), Ляско, Фон де Гом, Руфиньяк, Нио, Комбарелль и др. На территории нашего государства известно только одна пещера, с росписями относящимися к данному периоду, открытая в 1959 г. на Южном Урале - Каповая пещера.

Зверь был основой для существования первобытных людей, поэтому изображение зверя было главной темой палеолитического искусства. Как правило, росписи изображающие животных находились в труднодоступной части пещеры, там, где человек не жил, а совершал магические обряды, связанные с охотой и жизнью общины. Часто эти рисунки наслаивались друг на друга.

Материалы, которые использовал первобытный человек при создании пещерных росписей и предметов мобильного искусства (мелкая пластика), были природные: кость, камень, рог, глина, вода, животный жир, мозг и кровь животного. Как уже было сказано ранее, роспись на поверхность стены наносилась пальцем или при помощи палочки, острого камня, пучка шерсти или пучка травы.

Изображение человека в палеолитическом искусстве представлено крайне мало, в основном это скульптурки маленького размера (от 2 до 20 см), так называемые «палеолитические Венеры» (рис.2). Эти статуэтки обычно находили в ямках-кладовках скрытых от людских глаз костями, а обнаружены они были в разных местах от Средиземноморья до Байкала. Большинство «палеолитических Венер» обладают общими чертами: тело решено обобщенно, руки едва намечены, отсутствуют черты лица, подчеркнуты те части тела, которые отвечают за деторождение – грудь, живот, бедра. Есть предположение, что такая трактовка женского образа была связана с культом плодородия, воплощала заботу о продолжении рода.



Рис. 1. Виллендорфская Венера 25 тыс. до н.э. палеолит. Австрия

Кроме заботы о добычи пищи и жизни рода, считается, что первобытный человек не был лишен чувства прекрасного, т.к. орудия труда и вооружения, различную утварь он украшал изображениями и орнаментом, так были найдены предметы эпохи верхнего палеолита с узорами покрывавшие различные предметы: копьеметалки, рукояти мотыг, шилья для изготовления одежды и пр.

Мезолит (8 – 4 тыс. лет до н.э.).

В период мезолита в жизни первобытного человека происходят изменения, вызванные переменой климата. Ледники, покрывавшие в палеолите обширные пространства Европы и Азии, Северной Америки и севера Африки, растаяли. На смену животным ледниковой поры: мамонтам, зубрам, диким лошадям пришли лоси, олени, вслед за которыми охотничьи общины двигались на север. Люди стали жить меньшими коллективами, появились лук и стрелы. Кроме охоты человек стал заниматься собирательством и рыболовством, появилось первое средство передвижения – лодка.

Изменилось изобразительное творчество первобытного человека, росписи чаще исполнялись на открытых местах, скалах. Большое место в изображении занимает человек и его действия. Росписи представляют многофигурные композиции: сцены охоты, ритуальных действий, сцены битв, сбора меда и пр. Изображения человека стилизуются, схематизируются, это усиливает динамику и ритм. На первый план в изображении выдвигается сообщение, рассказ о событии, отсюда берет свое начало ручное письмо – пиктография.

В период мезолита появляются петроглифы — высеченные изображения на каменной основе.

Неолит (6 – 2 тыс. лет до н.э.).

Это последний этап каменного века, он характеризуется переходом от охоты и собирательства к скотоводству и земледелию. Люди начинают вести оседлый образ жизни, строят глинобитные и каркасные дома. Нарастающее разде-

ление труда постепенно приводит к расслоению внутри общин, меняется родовая структура - матриархат сменился патриархатом.

Если формы художественной деятельности человека в палеолите и мезолит в различных местах планеты были в значительной степени общими, то характеризовать едиными чертами искусство эпохи неолита трудно и даже не возможно.

Памятники наскального искусства неолита встречаются повсюду: Испании, Франции, Англии, Германии, Африки, Австралии и др. В основном это изображения человека и животного, но встречается много различных знаков в виде кругов, крестов, спиралей, свастики, лунных и солярных символов. Активно развивается искусство керамики.

Большое число памятников наскального искусства находятся в Африке. Особо известны росписи горного района Сахары Тассилин-Аджер - это самый большой район, на котором представлены доисторические росписи, создателями которого были многие поколения скотоводческих и охотничьих племен, населявших Сахару в далекие времена. Сами росписи очень необычны, на них изображены как фигурки животных, так и насекомообразные человеческие фигуры, люди в одеждах, напоминающих скафандры и шлемы с антеннами. Примерно в 4 – 3 тыс. до н.э. в Тассили обосновываются скотоводческие племена, их росписи особо отличаются точным, реалистичным изображением человеческого тела. В Африке наскальное искусство, характерное для неолита, еще продолжает существовать у племен сохранивших первобытнообщинные отношения и в наше время.

В Европе в эпоху неолита наскальные росписи практически исчезают, но широкое распространение имеют украшения, глиняная посуда и мелкая пластика.

Эпоха бронзы (3 -2 тыс. лет до н.э.)

В следующий этап развития человечества люди научились обрабатывать и использовать разные металлы. Первыми металлами, которыми пользовался человек были золото, серебро и медь. Но они были не пригодны для изготовления орудий труда и вскоре первобытный человек научился соединять медь с оловом и получать бронзу. Быстро были освоены основные техники обработки металла: ковка, литье, чеканка, из бронзы стали изготавливать боевое оружие, орудия труда, различные украшения. Главным мотивом в изготовлении украшений оставался зверь, которому придавали магический и символический смысл.

Важным явлением этого времени стала мегалитическая архитектура (мегалит – большой камень) связанная с религиозно-культовыми идеями. Выделяют три вида мегалитов: менгиры, дольмены, кромлехи.

Менгиры – вертикально поставленные камни различной высоты (от 1 м до 20 м). Они иногда покрывались рельефной резьбой, могли быть увенчаны головой зверя или человека. Предполагают, что менгиры были объектом для поклонения или обозначали место церемоний.

Дольмены – сооружение из крупных каменных плит, стоящих вертикально и перекрытых сверху еще одной плитой, по форме могли быть многогранными. Предполагают, что дольмены были местом захоронения членов рода.

Кромлехи – представляют собой расположенные по кругу каменные плиты или столбы. Концентрических кругов могло быть несколько и столбы могли быть перекрыты плитами. Кромлехи располагались вокруг кургана или жертвенного камня, есть предположение, что это культовые сооружения или древнейшие обсерватории. Самый известный кромлех находится в Англии близ Стоунхенджа.



Рис. 2. Стоунхендж близ Солсбери (южная Англия). Эпоха бронзы.
Начало 2 тыс. до н. э.

Эпоха железа (1 тыс. лет до н.э).

Последний этап существования первобытнообщинного строя на тех территориях, где еще не сложился рабовладельческие государства. Именно в этот период люди научились добывать более прочный материал чем бронза – железо. На Востоке уже активно развивались первые государства: Древний Египет, Древняя Месопотамия, Древний Китай и Индия, а в Западной Европе этот период представлен культурой кельтов. Кельты – оседлые земледельческие племена, селившиеся по берегам рек. Они были искусными литейщиками и ювелирами, создавали воинское оружие, богато-декорированную утварь и украшения.

Еще одной культурой 1 тыс. до н.э. является скифская – культура кочевых и полукочевых племен, живших в Северном Причерноморье, Средней Азии, на Алтае и в Южной Сибири. Художественное творчество скифов проявилось в сфере декоративно-прикладного искусства. Образ их жизни определял характер создаваемых произведений. В основном это были украшения для человека, конской упряжи, оружия. Яркой особенностью памятников скифской культуры является «звериный стиль», предпочтение отдавалось отливкам образов хищных животных – львов, пантер, барсов, орлов. Эти произведения служили не только украшениями, но и выполняли магическую роль, представляли религиозно-мифологические представления скифов.

Подводя итог данной темы стоит отметить, что главной особенностью всего первобытного искусства, это интерес к зверю, отразивший зависимость человека от окружающего мира, от сил природы. И в этот период начали свое

развитие все основные виды искусства: архитектура, скульптура, живопись, графика, декоративно-прикладное искусство.

Искусство Древнего Египта

Самобытная культура Древнего Египта оказала сильное влияние на арабские и европейские народы. Истоки египетской культуры лежат в глубокой древности. Первые государства возникли около 5 тыс. лет назад, когда в истории Египта начинается отчет основных этапов его развития. Периодизация Древнего Египта:

- додинастический период (5 – 4 тыс. до н.э.);
- Древнее царство (XXXII – XXIV вв. до н.э.);
- Среднее царство (XXI – XIX вв. до н.э.);
- Новое царство (XVI – XII вв. до н.э.);
- Позднее время (XI в. – 332 г. до н.э.)

Древнее царство возникло в результате длительной войны между Верхним и Нижним Египтом. Победу одержал правитель Верхнего Египта Мин, он основал I династию (всего будет 30 династий) и новую столицу объединенного Египта – Хет-Ка-Птах, греки ее называли Мемфис.

Черноземные долины реки Нил, вдоль которой почти на тысячи километров протянулся Египет, - неиссякаемый источник плодородия, основа его богатства. Греческий ученый Геродот называл Египет «даром Нила», сами же египтяне называли свою страну Та-Кемет, что значит – «Черная земля». Ежегодные разливы Нила, чередующиеся с периодами засухи, вызвали необходимость в ирригационном земледелии, а поддержание оросительной системы в порядке, на огромной территории, требовало сильной централизованной власти. Удачное географическое положение, относительная замкнутость территории дали возможность культуре Египта развиваться во всем своем своеобразии, сохраняя устойчивость художественных традиций на протяжении почти трех тысяч лет.

Решающую роль в формировании египетской культуры играли религиозно-мифологические представления египтян, заупокойный культ и обожествление власти фараона.

В период Древнего царства сложные веропредставления египтян оформились в стройную систему. Главным богом пантеона становится Ра-Солнце, он создал мир людей, а также много богов (Маат, Сиа, Сехмет, Шу и др.).

Культ Осириса, Исида и их сына Гора занимает особое место в египетской мифологии. Мифический царь Египта Осирис научил людей: скотоводству, земледелию, виноделию, металлургии, врачебному искусству, строительству городов и пр. Его брат Сет, желая править Египтом, хитростью убивает Осириса, которого спасает Исида. Их сын Гор побеждает Сета и возвращает отцу власть, но Осирис уходит в царство мертвых вместе с Исидой оставляя на земле Гора, который правит Египтом в облике очередного фараона.

Культ богов связан с культом мертвых, считалось, что фараон и после смерти покровительствует своей стране, после смерти он принимает образ Осириса, отсюда возникает забота о сохранении тела фараона, его мумифицировали

и хранили в богатом саркофаге. Египтяне верили, что сохраняя тело «Ка» в него после смерти вселяется душа «Ба».

Так в зависимости от заупокойного культа в Древнем Египте получил развитие реалистический скульптурный портрет. Если быть точнее, создавался не просто портрет, а «двойник», тень умершего и воскресшего человека, изображенного всегда в расцвете своих физических сил и здоровья. Это спокойно и неподвижно сидящие или стоящие фигуры, выражение их лиц бесстрастное, они имели раскраску, а в руках держали атрибуты. Скульптурные фигуры симметричны и уравновешены, они располагались фронтально, были рассчитаны на одну точку зрения, явно ощущается блок камня из которого они высечены. Как правило, глаза изображенного инкрустировались, это придавало статуе реалистичность, а взгляду ощущение устремленности в вечность

Также в гробницах было найдено большое количество небольших статуэток из камня или дерева, это «ушебти» - слуги, которые должны были обслуживать своих хозяев в загробном мире.

В скульптурных рельефах и контррельефах, которые располагались в гробницах или на каменных поверхностях саркофагов, стел, плит демонстрировалась концентрация неограниченной власти в руках обожествленного фараона, подчеркивалось общественное неравенство. Так фигуры Богов, фараона были всегда намного выше фигур всех остальных, самые крупные изображения после них – это фигуры чиновников, жрецов и других в зависимости от их положения в обществе.

Композиция рельефов упорядочена, построчна, рисунок подчинен письму. Художник изображал лица и фигуры в профиль, однако он стремился не нарушать представление о человеческой фигуре и лице, поэтому глаза и плечи он изображал в фас, нижнюю часть туловища в три четверти. Так вместо единой точки зрения на изображение создавалась их множественность.

В период Древнего царства идею незыблемости власти обожествленного правителя демонстрировал один из ведущих видов искусства – архитектура. Архитектуре была подчинена и скульптура, и живопись.

Первым значительным сооружением была ступенчатая пирамида фараона Джосера, состоящая из семи уменьшающихся мастаб («скамейка»), которые служили усыпальницами в предшествующий период. В пирамидах, которые каждый фараон строил себе при жизни, отражались мощь, богатство и значительность его власти. В такие усыпальницы, окруженные сложным комплексом



Рис. 3. Рахотеп (полководец и верховный жрец) и Нофрет 3 тыс. до н.э. Каирский музей. Египет

из дворцов и молелен, помещалось все, что было необходимо для загробной жизни.

Одними из самых известных пирамид считают усыпальницы фараонов IV династии в Гизе – Хуфу, Хафра и Менкаура (Хеопса, Хефрена и Микерина). Самая высокая из них – пирамида Хеопса, ее первоначальная высота была 146,6 м., возводили пирамиду 20 лет из 2,3 миллиона каменных блоков, средний вес блока 2,5 тонн. К каждой пирамиде когда-то вел крытый коридор, начинающийся от заупокойного храма на берегу Нила и освещавшийся через световые колодцы.

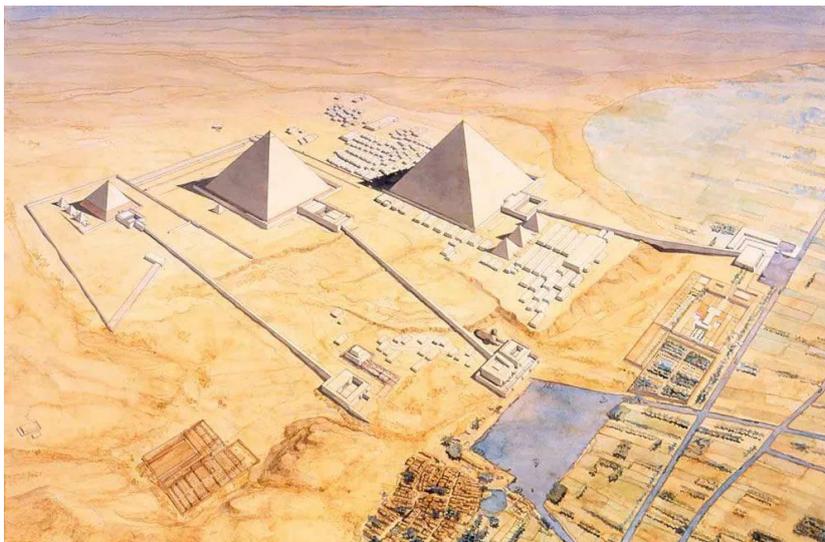


Рис. 4. Ансамбль пирамид в Гизе фараонов IV династии. Хеопса Хефрена и Микерина 3 тыс. до н.э.

Начиная со Среднего царства пирамиды будут объединять со скальной гробницей и храмом, как бы помещая ее под защиту многочисленных богов. Самым знаменитым был заупокойный храм Ментухотепа I в Дейр-эль-Бахри на западном берегу Нила недалеко от города Фивы.

Новое царство – время значительных военных, культурных и художественных достижений древнего Египта. В этот период скальный храм достигает вершин своего развития. Таков величественный храм царицы Хатшепсут, несохранившийся храм Аменхотепа III с гигантскими статуями фараона, скальный храм Рамзеса II в Абу-Симбеле.

Самые знаменитые не заупокойные храмы посвященные богам, построенные в период Нового царства, это Фиванские храмы - Карнакский и Луксорский. Карнакский был главным храмом Амона-Ра и официальным верховным святилищем страны. Его строили по проекту архитектора Инени несколько столетий. Луксорский храм был вторым по значению в стране.

Именно в архитектуре этих храмов можно проследить, как сложился тип подобного храма. Храм состоял из 3 частей, расположенных на одной оси: огромного двора, обнесенного колоннами («перестиль»), гипостильного зала с часто стоящими колоннами, напоминающими заросли тростника и молельни со статуями богов – в глубине здания. Форма колонн в этих сооружениях напоминала растительные формы – стебли или цветки лотоса, метелки папируса.

Особое место в культуре Нового царства занимает так называемый «амарнский период» (от современного поселения Тель-Амарна, на месте которого когда-то стояла столица Аменхотепа IV – город Ахетатон). Аменхотеп IV на двенадцатом году своего царствования, стремясь ослабить возрастающую роль наследственной знати и жрецов, возглавляет движение мелких рабовладельцев и новой служилой знати и проводит реформы религии и государственного устройства. Он объявляет ложным многобожие и указом устанавливает единый культ Атона (изображенного в виде солнечного диска со множеством рук) и меняет свое имя на Эхнатона («Угодный Атону»), также переносит столицу в новый город Ахетатон.

В этот период создается совершенно новое как по форме, так и по содержанию искусство. Изображенные в росписях и рельефах сюжеты передают повседневную жизнь царской семьи, индивидуальные портретные черты, интимные переживания.

Представление об амарнском искусстве дают памятники найденные в 1922 году Г. Картером в не разграбленной гробнице фараона Тутанхмона, который был женат на третьей дочери Эхнатона. Блестящие образцы портрета, рельефы, декоративно-прикладное искусство – несут на себе печать этой эпохи. Как предполагают историки, именно во время правления Тутанхмона, старая знать и жрецы восстановили порядки и вернули столицу в Фивы, разорили Ахетатон, а Эхнатона вычеркнули из истории Египта. Однако краткий период расцвета амарнского искусства оказал большое влияние на все последующее развитие египетской культуры.

В Поздний период в результате междоусобиц и военных нападений извне Египет то распадался на номы, то вновь объединялся (X – V вв. до н.э.) и тогда происходили краткие расцветы культуры с сохранением тысячелетних традиций. В 332 году до н.э. Александр Македонский завоевал Египет, изначально это воспринималось как освобождение от персов, но это событие поставило точку в развитии египетского искусства и стало началом эллинистического периода – нового периода в искусстве Древнего Египта.

Искусство Древней Месопотамии (Двуречье)

Еще одним очагом древневосточной культуры, создавшим огромные художественные ценности, были страны Передней Азии: Шумер, Вавилон, Ассирия и др. расположенные в плодородной долине рек Тигр и Евфрат (Двуречье). В отличие от естественно замкнутого пространства Египта территория Месопотамии была открыта для перемещения племен, вторжений и завоеваний. Долгое время здесь не было политического единства, централизованной власти и единой религии, а существовало много городов–государств: Ур, Урук, Лагаш и др. со своими правителями, законами и божествами. Поэтому художественная культура этой территории Древнего Востока отличалась многообразием своих проявлений.

Как и в Египте, религия в Двуречье играла громадную роль в общественной жизни, определяя идеологические установки художественной культуры, но не существовало развитого заупокойного культа, не было идеи воскресения и

бессмертия. Реальной была лишь земная жизнь. Культ сильной царской власти дарованной богом, а также обожествление сил природы (земля, огонь, вода и пр.) определил религиозное мировоззрение жителей Месопотамии.

Одним из значимых открытий этой цивилизации была письменность, а точнее – клинопись. Клинописное письмо названо так из-за сходства формы его знаков с клиньями, знаки не обозначали буквы и звука, а содержали идеограммы, которые обозначали либо целые слова, либо слоги. Их писали на глиняных табличках. Сохранилось большое множество разных текстов: учебные, хозяйственные, литературные, культовые, государственные документы и пр., это позволило прочесть историю Древней Месопотамии.

Периодизация Древней Месопотамии:

- *Шумер*: Расцвет XXVII - XXV вв. до н.э. (города: Ур, Урук, Лагаш и др.). Расцвет позднего Шумера XXII-XX вв. до н.э. (города: Лагаш, Ур и др.);

- *Аккад*: XXIV – XXII вв. до н.э. (правители Саргон Древний, Нарам-Суэн);

- *Вавилон*: XX – XVII вв. до н.э. Объединение Месопотамии под властью Вавилона. (время правления царя Хаммурапи - XVIII в.);

- *Ассирия*: к. XIV – VII вв. до н.э. (IX в. до н.э. период расцвета государства);

- *Нововавилонское царство* VII – IV вв. до н.э.;

539 г. до н.э. завоевание Вавилона персидским царем Киром;

IV – II вв. до н.э. в Месопотамии господствуют Греко-македонские завоеватели.

Фундаментом цивилизации Двуречья является культура древнего народа – шумеров, которая зародилась на юге, на берегу Персидского залива, не позднее IV тыс. до н.э., тогда возникли первые города – Урук, Джемдет-Наср, Эль-Обейд, Лагаш, Эшнунна, Ур. На территории этих городов археологи нашли многочисленные каменные печати в виде цилиндров, очевидно, игравших роль амулетов, знаков собственности. На них были вырезаны как отдельные фигуры человека, животных, так и целые сцены повседневной жизни и религиозные композиции. Также были найдены медные и каменные рельефы храмов с характерными геральдическими композициями, палетки, стелы с рельефами. На них изображены хозяйственные сцены. Сами рельефы примитивны по своей художественной форме, так же как и найденные культовые статуэтки молящихся людей – «адорантов».

В долине рек Тигр и Евфрат не было камня, поэтому как строительный материал использовали кирпич-сырец – кирпич из глины обожженный или высушенный на солнце. В связи с этим большинство построек Двуречья не сохранились или дошли до наших дней в абсолютно плачевном состоянии.

Самые древние из известных храмов шумеров были «Белый» и «Красный» в городе Уруке, они были посвящены богам Инанне и Ану, к сожалению, они не сохранились. Реконструкция позволила археологам восстановить как выглядел другой тип храмовой архитектуры – зиккурат ступенчатая башня, прямоугольная в плане, на верхней площадке которой располагался небольшой храм – «жилище бога», до наших дней сохранился зиккурат в городе Уре.



Рис. 5. Зиккурат в Уре 21 в. до н.э. Ирак

Также на территории г. Ура были найдены погребения с большим количеством произведений художественного ремесла – так называемые «Царские гробницы» III династии, изделия из драгоценных металлов, камней, украшения, военные доспехи, декоративные фигурки животных и пр.

В 24 г. до н.э. борьба городов-государств за власть привела к возвышению города Аккада и господству аккадского искусства, более реалистического, чем шумерского. Это доказывают сохранившиеся памятники: скульптурная голова Саргона Древнего и стела Нарамсина. Но в результате нашествия племен гутиев аккадское государство пало, а на юге Двуречья в XXIII – XXI вв. до н.э. вновь переживали рассвет города Ур и Лагаш. Строились многочисленные храмы, зиккураты, дворцы, создавались скульптурные произведения, от этого периода сохранились многочисленные портреты правителя из Лагаша – Гудеа.

В первой пол. 2 тыс. до н.э. при царе Хаммурапи Шумер и Аккад были объединены под главенством Вавилона, ставшим культурным центром Двуречья на долгие годы. От времени правления царя Хаммурапи сохранился уникальный памятник – диоритовый столб, украшенный рельефом – клинописным сводом законов с изображением самого царя в момент получения им знаков царской власти из рук бога солнца и правосудия Шамаша.

В 1 тыс. до н.э. на этих территориях сформировалось, став вторым крупным государством и подчинив себе, в результате захватнических войн, всю Переднюю Азию государство - Ассирия. Задачей ассирийского искусства было прославление деяний царя и военной мощи государства, поэтому оно носило более светский характер, чем искусство раннего Шумера.

На территории Ассирийского государства строились преимущественно дворцы, раскопки этих дворцов дают представление о стилистических особенностях искусства Ассирии. Дворец Саргона II в Дур-Шаррукине был выстроен на искусственной террасе, был окружен стенами с арками входами, которые охраняли монументальные фигуры фантастических животных «шеду». Этот дворец, как и многие внутри украшался многочисленными рельефами. Асси-

рийские рельефы это бесконечная летопись военных побед и царской охоты, при общей правильной трактовки анатомии рельефы эти грубоваты, суровы по стилю, изображения людей и животных отличаются своей скованностью.



Рис. 6. Фрагмент рельефа из дворца Ашшурбанапала в Ниневии. VII в. до н.э. Лондон. Британский музей

В 612 г. до н.э. столица Ассирии, была захвачена царем Вавилона и разрушена. С этого периода вновь началось возвышения города Вавилона, как крупного культурного и торгового центра.

Это был огромным городом обнесенный мощной оборонительной стеной, в которой располагались восемь ворот, а главными были ворота богине Иштар. Широкие и прямые улицы города вели в центр, где возвышался главный храм в честь бога Мардука. На территории храма находилась знаменитая Вавилонская башня-зиккурат Этеменанки, состоявшая из семи уступов, ее высота достигала 90 м.

Также археологами были обнаружены останки дворца Навуходоносора и его жены Семирамиды, в котором находились знаменитые «висячие сады», одно из семи чудес света, - зеленые насаждения на искусственных террасах, орошаемые через систему каналов и водоподъемных устройств.

В 538 г. до н.э. Вавилон был завоеван персидским царем Киром II и присоединен к Иранскому государству Ахеменидов.

Александр Македонский освободил город, разбив персов и вступив в него в 331 г. до н.э., где «короновался» и принес жертву богу Мардуку. Он начал восстанавливать старые храмы, дворцы, желая сделать Вавилон столицей своей империи, но в 323 г. Македонский скончался. Приход эллинов (греков) на эти территории стал губителен для месопотамской цивилизации, т.к. с их приходом многовековая культура стала отступать перед более молодой и сильной греческой культурой, тем самым теряя свои обычаи, традиции и стиль.

Искусство Древней Греции

В 1 тыс. до н.э. Греция (Эллада) была молодым и сильным государством располагавшимся на территориях: юг Балканского полуострова, острова Эгейского моря, побережье Фракии и западная береговая полоса Малой Азии. Ее

влияние распространялось на Южную Италию, восточную Сицилию, южную Францию, северное побережье Африки, а греческие колонии располагались на берегах Черного и Азовского морей.

Периодизация Древней Греции:

- крито-микенская культура 3 – 2 тыс. до н.э.;
- *гомеровский период* XI – VIII вв. до н.э.;
- *архаика* VII – VI вв. до н.э.;
- *классика* V в. до н.э. – три четверти IV в. до н.э.;
- *эллинизм* кон. IV - II вв. до н.э.

Истоки греческой культуры лежат во 2 тыс. до н.э., когда центром античного мира были остров Крит и материковая часть, на которой располагался город Микены. Эта культура была открыта благодаря раскопкам непрофессионального археолога, немца Генриха Шлимана, который читая произведения древнегреческого писателя Гомера, мечтал найти «легендарную Троию», а открыл еще более древнюю цивилизацию – древние Микены («Львиные ворота» - вход в крепость, золото микенских гробниц).

Также английский археолог Артур Эванс во время раскопок на острове Крит открыл останки огромного дворца – Кносского дворца. Он был богато украшен росписями, изображавшими сцены мирной жизни, праздничные процессии, религиозные обряды, акробатические игры и др. Эти росписи очень напоминают росписи египетских храмов, но в отличие от симметрии, строгости канонических египетских изображений в них прослеживается непринужденность, плавная линия и красивый силуэт.

Смутный период в греческой истории наступает в XI в. до н.э., когда ахейцев вытесняют дорийцы, древние племена находившиеся на более низком уровне развития, в это время Греция представляла собой множество полисов-общин, а ее население состояло, в основном, из крестьян-земледельцев. Считается, что в это время создавались поэмы легендарного греческого поэта Гомера. От этого периода осталось крайне мало памятников искусства, особо выделяют древнегреческие вазы геометрического стиля (Дипилонская амфора).

Расцвет греческой культуры начинается в период архаики. Именно в это время наметились основные черты античного демократического общества, сложились экономические и политические особенности, сложилась система денежного обращения, полис – город-государство стал основной формой политической организации, окончательно сформировался общегреческий пантеон богов.

Мифология в Древней Греции играла важную роль, люди поклонялись антропоморфным богам, каждое божество выполняло строго определенные функции. Кроме общегреческих богов, таких как Гея, Уран, Зевс, Гера, Посейдон, Аид, Аполлон, Афина, Дионис и пр., в каждой части греческих земель почитались и местные божества. В честь богов устраивались игры и театральные представления (Олимпийские игры, Дионисийские празднества).

Наука играла важную роль, греческие ученые принесли рациональное понимание явлений природы. Философия, математика, медицина, история, социология и другие науки получили свое развитие в этот период.

Славу искусству Древней Греции составили такие виды как архитектура, скульптура, вазапись. Основная особенность греческого искусства – чувство меры, органичность человеку и его бытию, наглядность, образность, пластичность.

В период архаики динамично развивается архитектура, основным типом постройки становится – храм. Создается ордерная система, в которой впервые последовательно и до конца было осуществлено деление на несущие (колонны) и несомые (балки архитрава) части, такая четкость позволила создать универсальный архитектурный язык. Главные ордера – дорический, ионический, коринфский. На их основе были созданы типы греческих храмов – храм в антах, простиль, амфипростиль, периптер, диптер.

В этот период также появляются первые образцы греческой монументальной скульптуры – юноши (курсы) и девушки (кору), стоящие прямо и сдержанные в движениях, освещенные чуть загадочной «архаической» улыбкой, в них заключена одна из важнейших идей греческого искусства – человек - мера всех вещей.

Воплощением самых высоких представлений о человеке в период классики также являлась скульптура. Высшие достижения греческой скульптуры связаны с именами Фидия, Мирона, Поликлета.

Мастер Фидий (V в. до н.э.) работал в хрисоэлефантинной технике (статуи из слоновой кости и золотых пластин на деревянной основе). Его работами были: статуя Афины Парфенос (дева) для Парфенона и статуя Афины Промехос (воительницы) из бронзы для Афинского акрополя.

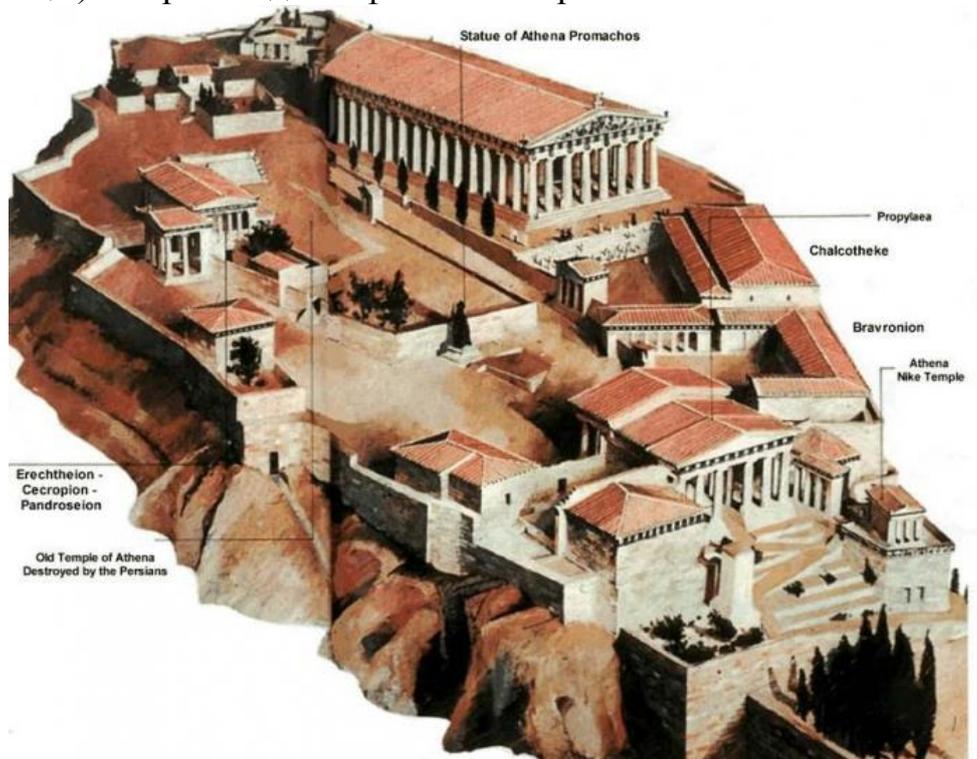


Рис. 7. Афинский акрополь. Реконструкция. V в. до н.э. Афины

Чаще всего греки делали свои скульптуры из бронзы, но подлинных скульптур сохранилось крайне мало, а до нашего времени дошли мраморные копии сделанные в эпоху Древнего Рима.

Работ скульптора Мирона известно не так много, но они отличаются композиционной продуманностью и законченностью движения, выражающего суть замысла мастера, его известной работой является «Дискобол» (V в. до н.э.).

Другой выдающийся скульптор Поликлет пытался обосновать и практически воплотить закон соразмерности частей гармонично развитого прекрасного человеческого тела, он был создателем древнего трактата о пропорциях, его известная работа «Дорифор» (V в. до н.э.).

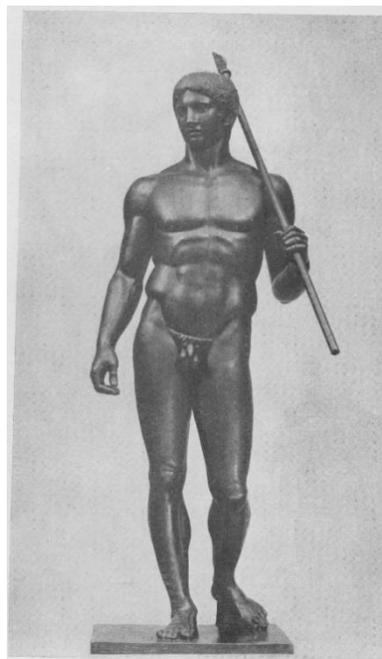


Рис. 8. Поликлет. Дорифор 450-440 гг. до н.э.

Одним из лучших архитектурных комплексов построенных в Древней Греции в классический период считается Афинский акрополь (V в. до н.э.). Главное его сооружение – Парфенон – храм в честь Афины-девы, богато украшенный скульптурой и рельефами. Недалеко от него был возведен храм Эрехтейон. Акрополь (верхний город) был и святилищем, и укреплением, и общественным центром. Здесь хранилась государственная казна, находились библиотека и картинная галерея.

На рубеже IV в. до н.э. греческие города – полисы переживают кризис, а общественная мораль постепенно отступает перед индивидуализмом, в искусстве растет интерес к внутреннему миру человека, это становится заметно в скульптурной пластике. Наиболее яркими мастерами в скульптуре этого периода были мастера Пракситель, Лисипп, Скопас, Леохар.

Одно из ярких художественных явлений Древнегреческого искусства на всем его протяжении было гончарное искусство и связанный с ним особый вид живописи – вазопись. Принятый еще в эпоху архаики чернофигурный стиль росписи (мастер Эксекий) позже сменился краснофигурным стилем (мастера Евфроний и Бриг), который позволил более свободно воспроизводить пластику тел, движение и соотношение тел в пространстве. В эпоху эллинизма вазопись получила большое развитие и разнообразие художественных приемов в разных провинциях страны.

Завершающим этапом в искусстве древнегреческой культуры выделяют период эллинизма. Во 2 пол. IV в. до н.э. греческие города были подчинены – Македонией. Завоевательные походы Александра Македонского привели к созданию огромной державы (рабовладельческой монархии), по территории которой распространилась греческая культура. Многочисленные провинции, от Дуная до Инда и от Египта до Средней Азии стали перенимать особенности ис-

куссва и культурные традиции эллинов (греков). Началось строительство новых и перепланировка старых городов. Возводились гигантские произведения инженерного искусства: Фаросский маяк, Колосс, Родосский, рождались новые жанры в живописи и скульптуре – исторический, батальный жанр, портрет. Получило развитие декоративно-прикладное искусство в различных формах.

В скульптуре периода эллинизма появились многочисленные провинциальные школы, в которых проявлялись свои художественные традиции, но отличительными свойствами лучших произведений оставалась верность идеалам, сформированным в период высокой классики, это можно заметить в скульптурах - Венера Таврическая, Лаокоон, Ника Самофракийская, в скульптурах Пергамского алтаря.

После смерти Александра Македонского его империя уже не обладала единством и силой, достаточным для сопротивления молодой и воинственной Римской республике, Древняя Греция пала в I в. до н.э. На этом не прервалась традиция античности, римляне ее продолжили, внося много нового в различные области культуры, но стоит отметить, что именно греческая культура оказала важное влияние как на культуру римлян, так и на развитие всей европейской цивилизации.

Искусство Древнего Рима

В I тыс. до н.э. на территории будущей Римской империи в Италии царили древние племена этрусков, создавшие развитую цивилизацию, предшествующую римской. Этрурия была сильной морской державой, плававшая по Средиземному морю, ассимилируя культурные традиции многих народов, населявших побережье в это время, этруски создали своеобразную и высокую культуру. У этрусков хорошо были развиты металлургия, градостроительство, судостроительство, военное дело, науки, ремесла, торговля. Завоевав эти территории римляне заимствовали многие достижения этрусков, в буквальном и переносном смысле, так главный храм римлян, посвященный Юпитеру, Юноне и Минерве на Капитолии был создан этрусками, как и столица Римской империи город Рим был основан в 753 г. до н.э. этрусками.

Периодизация Древнего Рима

- *период республики* 510-509 гг. до н.э. – 30-27 гг. до н.э.;

- *период империи* 27 г. до н.э. – 476 г. н.э.

С самого начала возникновения Рим ведет почти непрерывные победоносные войны и превращается из небольшого итальянского города в столицу огромной державы. Своей идеологией римляне выбрали – патриотизм, долг гражданского служения на благо Рима, особо почитались мужество, достоинство, верность, умение подчиняться железной дисциплине и закону. В отличие от греков, которые преклонялись перед искусством, наукой, сочиняли пьесы, ставили театральные представления, занимались живописью и скульптурой, римляне презирая это, предпочитали заниматься войнами, земледелием, правом и историографией, но со временем эта тенденция менялась.

Древнеримская мифология во многом была схожа с древнегреческой, римские боги отождествлялись с греческими Юпитер – Зевс, Юнона – Гера, Диана

– Артемида, Венера – Афродита и др., а греческие мифы приспособлялись к римским (миф о подвигах Геракла – Геркулеса). В пантеон были включены и греческие боги – Аполлон, Эскулап. Позже в Рим проникают восточные культы Исиды, Осириса, Кибелы, позаимствованные из эллинистических стран, а в начале новой эры распространяется христианство.

Завоевание Греции и эллинистических государств произвело культурный переворот в жизни Рима. Римляне начали изучать греческий язык, литературу, философию, покупали греков-рабов для обучения своих детей, также отправлять детей на обучение в города Афины, Эфес. Как считают некоторые исследователи, римляне тайно преклонялись перед греческой культурой, стремились достичь совершенства, подражали ей. Сближение греческой и римской культур стало явно заметно в период империи.

Римская республика - это мощное военно-административное государство. Большой приток рабов из пленных давал дешевую рабочую силу, что позволяло вести активное строительство дорог, водопроводов (акведуков), триумфальных арок и пр. Но на протяжении всей истории существования Римской республики постоянно случались восстания рабов, гражданские войны, борьба за власть, это и привело к падению республики и созданию империи.

Уже в республиканский период складывается самобытное, оригинальное искусство Рима, формируется свой метод творчества, главной чертой которого является индивидуализм и психологический реализм. Особо ярко это проявляется в скульптуре. Римский скульптурный портрет одно из величайших достижений римского искусства. В отличие от греков в портрете римляне старались передать не идеально прекрасный образ, а неповторимую индивидуальность модели.

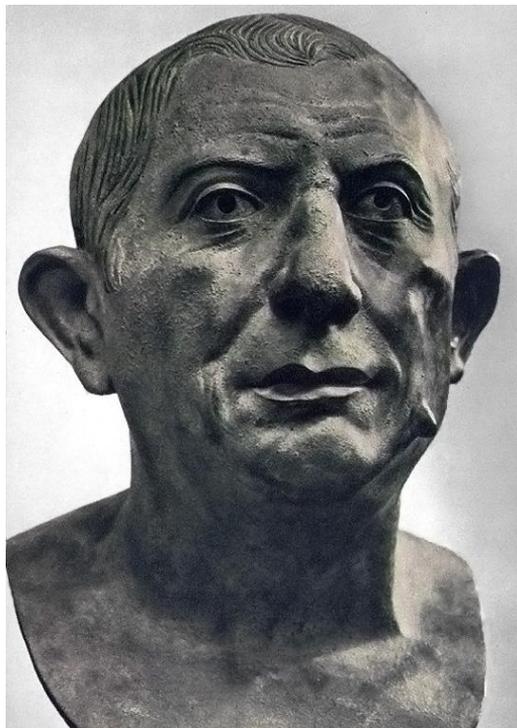


Рис. 9. Портрет Цецилия Юкунда I в. н.э. Бронза. Неаполь

Первым императором Рима был Октавиан Август (27 г. до н.э. – 14 г. н.э) он уделял большое внимание развитию литературы и изобразительного искус-

ства, появились многочисленные произведения прославляющие императора, зародился исторический рельеф (Алтарь мира, 13-9 гг. до н.э.).

Каждый римский император в поисках славы сооружал новые площади, зрелищные сооружения. Так при императорах Флавиях (Веспасиане, Тите) в 75-82 гг. н.э. был построен амфитеатр – Колизей. При императоре Трояне отстроен грандиозный форум (главная площадь) Трояна в Риме (109-113 гг.). При императоре Адриане был возведен Пантеон (1126 г.) – самый значительный по размерам римский купольный храм.

Римлянами был создан еще один тип сооружения – термы, общественные бани, место не только для омовения, но и место отдыха и развлечения, самые известные – термы Каракаллы (211-216 гг.) их площадь была более 11 гектаров. Римское зодчество в эпоху Империи достигло очень высокого технического и художественного совершенства.

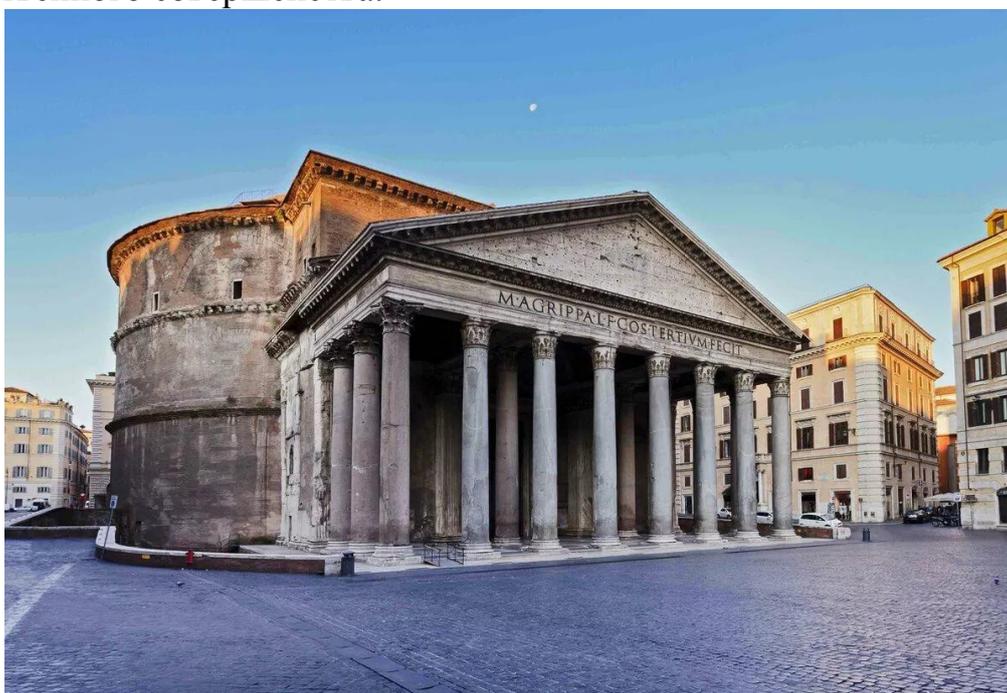


Рис. 10. Пантеон. Архитектор Аполлодор Дамасский. II в. н.э. Рим

Значительным явлением римской культуры были не только скульптурные и архитектурные памятники, но и стенные росписи и мозаики, сохранившиеся в развалинах городов Геркуланума и Помпей.

Большие изменения в римской культуре начинают происходить в I в. с приходом новой религии – христианства. Широкое распространение этого учения заставило императора Константина в 313 г. издать эдикт о разрешении исповедовать эту веру. Начинают строиться христианские храмы – базилики, возникает первая христианская живопись (живопись в катакомбах – подземных кладбищах).

В 330 г. Константин переносит столицу из Рима в Византию, восточную провинцию империи, получившую новое название в его честь – Константинополь. Великий город Рим превратился всего лишь в провинциальный центр рождающегося мощного государства Византии. В 395 г. произошел раздел Римской империи на Западную и Восточную, а в 476 г. последний римский импера-

тор отрекся от престола, так значительная часть Западной Римской империи оказалась в руках варваров. Но культурное наследие античного мира не погибло, получив свое развитие в средневековой культуре Европы.

Тест 1

«Искусство первобытного общества и Древнего мира»

Задание: выберите правильный ответ.

1. Дайте дословный перевод термина мегалит:
 - А) каменный век;
 - Б) большой камень;
 - В) гравюра на камне.
2. Определите название самой известной «палеолитической вены», созданной человеком 25 тыс. лет до н.э.
 - А) Венера Таврическая;
 - Б) Венера Виллендорфская;
 - В) Венера Милосская.
3. Петроглиф это
 - А) выбитые или нанесенные краской изображения на каменной основе;
 - Б) инструмент, которым первобытный человек обрабатывал камень;
 - В) тип архитектурной постройки в древнем мире.
4. Какой из названных памятников относится к египетскому искусству периода Нового царства?
 - А) Стоунхендж;
 - Б) Большой сфинкс;
 - В) храм царицы Хатшепсут.
5. Возникновению портретного жанра в искусстве Древнего Египта способствовало:
 - А) талант портретиста;
 - Б) вера в загробную жизнь;
 - В) желание «подстраховать» мумию.
6. Какие из памятников искусства Древнего Египта хранятся в ГМИИ?
 - А) писец Каи;
 - Б) Рахотеп и Нофрет;
 - В) Аменхотеп и Раннаи.
7. Сфинксы набережной Невы в Санкт-Петербурге привезены из храма:
 - А) Аменхотепа III;
 - Б) Рамзеса II;
 - В) Луксорского храма.
8. Назовите основной тип архитектурной постройки Древнего Двуречья:
 - А) пирамида;
 - Б) обелиск;
 - В) зиккурат.
9. Адорант - это
 - А) название архитектурного элемента, украшавшего фасад здания;
 - Б) фигурка молящегося в Древнем Двуречье;

- В) нагрудное украшение.
10. Как назывался один из древнегреческих ордоров
- А) пелопонесский;
Б) коринфский;
В) лотосовидный.
11. Назовите сюжет рельефной композиции фриза Галикарнасского мавзолея:
- А) гигантомахия;
Б) амазономахия;
В) кентавромахия.
12. Назовите скульпторов поздней греческой классики:
- А) Фидий, Мирон, Поликлет;
Б) Полимед;
В) Лисипп, Скопас, Пракситель.
13. К какому типу античных сооружений относится Колизей?
- А) храм;
Б) термы;
В) амфитеатр.
14. Самый большой купольный храм в Древнем Риме
- А) Пантеон;
Б) Эрехтейон;
В) Парфенон.
15. Отметьте особенности римского скульптурного портрета
- А) идеализация образа;
Б) гигантские размеры;
В) реалистические черты портретируемого.

3.3. Искусство Средневековья

Раннехристианское и дороманское искусство.

В 476 г. племена вандалов разгромили Рим, Западная Римская империя прекратила свое существование. На ее территорию вторглись различные народы – готы, франки, бургунды, норманны. Эти народы, недавние кочевники и язычники, теперь образовали свои государства, приняли христианство. Произошло столкновение высокой, но умирающей античной цивилизации и первобытной варварской культуры, столкновение христианских идей и языческих представлений. Этот период в истории называют «Средними веками», этот термин появился в сер. XV в. в среде итальянских гуманистов эпохи Возрождения, которые окрестили так почти тысячелетний этап развития Западной Европы. Именно средневековая эпоха заложила основы культурной общности Европы. В это время возникли первые государства, были открыты новые земли, сложились современные европейские языки.

Периодизация средневековой культуры

- *раннее Средневековье* V – X вв. Развитие Восточной Римской империи (Византии), образование и крушение в Европе варварских королевств. Образование и распад Священной империи Карла Великого.

- *классическое Средневековье* XI – XV вв. Возникновение основных европейских государств (Англии, Германии, Франции, Италии). Появление и развитие романского и готического стилей в Европе, и возникновение культуры Возрождения в Италии.

- *позднее Средневековье* XVI – XVII вв. Упадок феодализма, первая буржуазная революция в Англии, продолжается Возрождение в Италии и в странах севернее от нее.

Связующим звеном между искусством античным и средневековым явилось так называемое искусство раннехристианское, которое возникло еще в Римской империи в I в. н.э. Первые христиане собирались в подземных убежищах (катакомбах) во II – IV вв., где совершали свои молитвы.

Катакомбы представляли собой галереи и прямоугольные помещения, в которых сохранились фрагменты фресок. В росписях катакомб использовались античные мотивы, но уже в соответствии с духом новой религии, только посвященный знал, что изображенный Орфей олицетворял собой царя Давида, Персей – святого Георгия, Пастух с ягненком олицетворял Христа и паству. Изображенные фигуры еще имели объем, как в поздней античности, но все более подчеркивался плоский силуэт, рисунок намечался контуром, тело исчезало под одеждой. Главное внимание художник уделял лицу и глазам.

В период с IV по VI вв. в раннехристианской культуре происходит формирование основных типов христианского храма. Так выделяют три типа храмов: базиликальный, центрический, крестово-купольный.

Базиликальный тип храма – тесным образом связан с архитектурой античности, т.к. еще в Греции и Риме базилики строили как общественные здания для судебных разбирательств или торговли. Это были прямоугольные в плане здания, расположенные по оси с запада на восток. В восточной части здания, выступающей небольшим полукругом (апсидой) размещался алтарь, в нем располагался престол, жертвенник и горнее место. От пространства базилики алтарное помещение отделяла алтарная преграда. Внутри храм членился на продольные нефы, ближе к восточной части размещался поперечный неф – трансепт, в результате, здание в плане было похоже на латинский крест (церковь Санта-Мария Маджоре в Риме. 432-444 гг.).

Центрический тип храма – круглое или восьмиугольное в плане здание, в котором внутренний объем здания перекрыт куполом (храм Св. Виталия в Равенне. 547 г.).

Крестово-купольный тип храма – квадратное в плане здание, в центре которого находятся 4 столба (пилона), они обозначают подкупольный квадрат, объем которого перекрывается куполом. При этом пространство храма делится на нефы, в восточной части размещается алтарь. Такие храмы получили свое распространение в Византийской архитектуре, так одним из первых храмов такого типа можно считать храм Св. Софии в Константинополе (532-537 гг.).

В отличие от античного храма, который был домом бога на земле и воздействовал на человека своим внешним видом, христианский храм был олицетворением неба и домом для моления, скромный снаружи он поражал роскошью внутреннего убранства.

Раннехристианские храмы украшались росписями и мозаиками с изображением святых и сцен из христианского Писания.

Книжная иллюстрация и миниатюра в этот период стала новым видом искусства, т.к. в христианской культуре важное значение стали играть религиозные книги, а основным заказчиком таких книг стала церковь.

Искусство самих варваров, так римляне называли чужеземцев, было в основном прикладным. Создавались различные орнаментальные украшения оружия, сруби, утвари, одежды с использованием драгоценных камней, перегородчатой эмали, филигрны. Орнамент чаще всего состоял из фигур животных или отдельных частей их тел, от этого получивший название «звериный стиль» («Остготская фибула в форме орла», VI в.).

Столкнувшись с античным искусством и почувствовав его красоту и величие, варвары попали под его влияние. Они пытались подражать римским постройкам, так гробница остготского короля Теодориха, воздвигнутая в Равенне еще в первой половине VI в., имеет отчетливо выраженные черты римской архитектуры. А король франков и лангобардов Карл Великий, создавший новую империю в Европе, для утверждения собственной власти построил дворцовую капеллу в Аахене (ок. 800 г.) во многом похожую на церковь Сан Витале в Равенне.



Рис. 11. Гробница Теодориха близ Равенны 520-е г.

Храмы, которые стали строить в новых государствах Западной Европы, перенимали план римских базилик, но по началу они были небольшими, среди немногих сохранившихся дороманских храмов – церковь Санта-Мария в Наранко (848 г.).

Наиболее зрелым искусством дороманского периода была миниатюра, которая создавалась в монастырях для украшений рукописных книг - «кодексов» с текстами евангелия и других священных книг («Келлская книга», 800 г. «Евангелие из Дарроу» VII в.).

Раннехристианское и дороманское искусство было чрезвычайно разнообразным по своему характеру, но переходным, т.к. собственный художественный язык средневековая Европа обретет лишь в следующую эпоху, которую принято называть романской.

Романское искусство

«Романский стиль» - первый общеевропейский стиль зародившийся в средневековой Европе во второй половине X в. и просуществовавший до XII в., а в ряде стран дольше. Этот термин был введен французскими археологами в начале XIX в., т.к. здания, которые были найдены при раскопках напоминали сооружения Древнего Рима («романский» с лат. «римский»).

Основным видом искусства в романский период являлась архитектура и главное, что было создано в эту эпоху – это замок-крепость, храм-крепость.

Замки-крепости чаще всего строили на возвышенности, они были окружены рвами наполненными водой и защищены мощными стенами с башнями. Внутри замка находились жилые постройки и основное жилище сеньора – главная башня «донжон».

Паломничества и крестовые походы в этот период сыграли определенную роль в развитии европейской экономики, торговли, культуры и искусства. Монастыри тогда были средоточием жизни, сюда стекались многочисленные паломники и именно монастыри стали строить дороги, мосты, гостиницы и храмы.

Наиболее полным выражением духа эпохи стал храм – главное городское и монастырское сооружение. Композиция романского храма восходит к раннехристианской базилике и в плане имеет форму вытянутого креста. Такая форма воплощает идею «крестного пути», пути страданий и искупления. С наружи и внутри храм суров и массивен.

У романских соборов происходят следующие изменения: вытягивается поперечный трансепт, расширяется восточная часть, за счет разрастания апсиды, появляются арочные своды. Развитие сводчатых перекрытий приводит к созданию крестового свода, который был образован с помощью перекрещивания двух полуциркульных сводов. Введение сводчатых перекрытий с господствующей полуциркульной аркой потребовало значительного утолщения опорных элементов – стен и колонн (столбов). Центральный неф храма отделен от боковых нефов рядами мощных колонн, образующих длинные аркады. Соборы раннего периода лишены какого-либо декоративного убранства, в поздних романских соборах, при общей суровости внешнего облика появляются различные формы архитектурного декора.

Романская архитектура разных европейских стран имеет свои отличия. Даже в внутри одной страны появлялись архитектурные школы со своими особенностями. Так в архитектуре Франции выделяют архитектуру провинции

Овернь (церковь Нотр Дам дю Пор в Клермоне, 1099-1185); область Пуату (церковь Нотр Дам ля Гранд); храмы Прованса (церковь Сен Трофим в Арле, XII в.); храмы Нормандии и Бургундии. В Германии саксонская школа, вестфальская школа и пр. В Италии было несколько локальных школ: школа Южной Италии (церковь в Палермо), Венецианская школа (собор Святого Марка, 106-1085), Ломбардская школа (церковь Сант Амброджо в Милане, XI-XII вв.) и др.



Рис. 12. Церковь Нотр Дам ля Гранд в Пуатье. Франция. Романская архитектура

В оформлении соборов большое значение имели скульптура и рельефы, которые были тесно связаны с архитектурой. Особую роль играли рельефы полукруглых тимпанов (внутреннее поле фронтона) над входами в собор. Чаще всего в тимпанах помещали изображение Страшного суда (собор Сен Лазар в Отене, Сен-Пьер в Муассаке). Также скульптурные изображения располагались вокруг входа в храм, украшали створки дверей, порталы, их откосы и притолоки. Средневековые мастера любили использовать народные, языческие образы, фантастическими существами: кентаврами, львами, полуящерами, химерами украшали капители и подножья колонн. Помещалась скульптура и в интерьере. Главной целью декора средневекового храма было поучение верующих и украшение здания.

Особое место в романском искусстве занимали монументальные росписи, так называемая «проповедь в цвете», в основном изображались сцены из священного писания. К сожалению, только незначительная часть росписей дошла до наших дней, так сохранились росписи монастырских церквей Санта Мария де Игасель (Испания), Сен Савен сюр Гартамп (Франция).

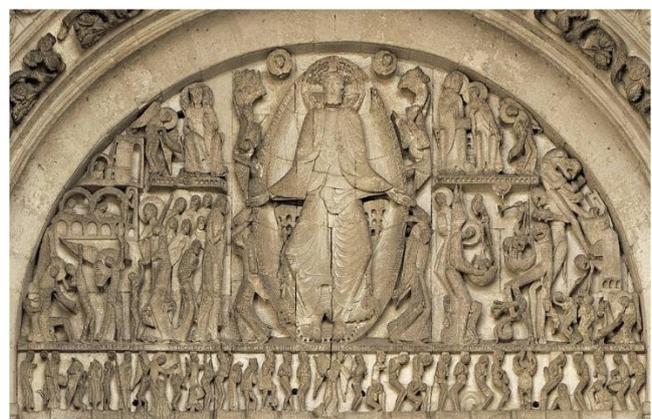


Рис. 13. Рельеф тимпана церкви Сен Лазар в Отене 1130-1140 гг. Мастер Жульбер

Также в это время получили большое распространение настенные ковры (шпалеры), которые украшали суровые интерьеры замков и храмов. В них сюжетные изображения соединялись с декоративными элементами (французский ковер из Байе, XI в.)

Произведения романского периода показывают, что в рамках одного стиля существовали разные школы и были свои различия, и это неизбежно – ведь на территории Западной Европы образовалось несколько государств, населенных различными народами со своими традициями и национальными особенностями.

Готическое искусство

Следующий этап в средневековой культуре называют «готический». Он получает свое развитие во второй половине XII в. во Франции и длится до начала XV в., а в некоторых странах Европы дольше. Само определение «готический стиль» ввели в употребление итальянские гуманисты для обозначения всего, что не относилось к классическим и античным образцам и было связано с варварами (готический – «готский», от названия германского племени готов).

Период готики связан с бурным развитием средневекового города, когда феодальная раздробленность сменяется централизованными государствами, а борьба городов за независимость от феодального сеньора достигает своего апогея. В это время происходит расцвет рыцарской культуры, а литература и искусство становятся более светскими.

Воплощением всего нового в художественной и общественной жизни этой эпохи становится – готический собор. Городской собор, который создавался коммунами на средства горожан, руками мирян-каменщиков, объединенных в цехи. Это была «энциклопедия своего времени», в которой были собраны все виды искусства: архитектура, скульптура, витражная живопись. Собор символизировал силу и богатство города, свидетельствовал о высоком мастерстве строителей. Он стал теперь не только местом церковной службы, в нем происходили собрания горожан, читались лекции, проходили театральные представления. По своим размерам соборы были огромные, вмещали все население города, а башни соборов были дозорными башнями. Как правило, строились соборы долго, поколения строителей сменяли друг друга, примером может явиться Реймский собор начатый в 1211 г., а законченный в конце XV в.

Готический собор имеет совершенно другой облик чем романский собор, отличается устремленностью вверх, своей высотой и протяженностью. В основе конструкции лежит система, состоящая из трех основных элементов: свод на нервюрах стрельчатой формы, аркбутаны и контрфорсы. Вытянутый в высоту стрельчатый свод нейтрализует свой распор с помощью арочной конструкции (аркбутанов), вынесенной наружу здания и поддерживаемой с внешней стороны мощными контрфорсами. Стена теперь ничего не несет, она не нужна для конструкции, вместо нее появляются огромные проемы, которые заполняются витражами или ажурной резьбой.

Родиной готического стиля стала Франция. Здесь находятся лучшие соборы – в г. Париже (собор Парижской Богоматери, 1163 г.), г. Реймсе, г. Амьене, г. Шартре, г. Страсбурге.



Рис. 14. Реймский собор. 1211-1311 гг. Франция. Готическая архитектура

Свое развитие, в других странах Европы, стиль получил в XIII в., причем обретая ярко выраженные национальные особенности. Так немецкие готические храмы близки к французским, но у них на западном фасаде появляются высокие остроконечные башни (Кельнский собор, 1248 г. – XIX в.). Английские готические соборы сильно вытянуты в длину и ширину (поперечный трансепт), на средокрестии возвышается массивная башня и часто отсутствует роза (собор в Солсбери, 1220-1258 гг.). Меньше всего готика затронула архитектуру Италии, там не использовалась готическая конструкция, а использовались лишь готические декоративные элементы.

Готические соборы были наполнены большим количеством скульптуры. В основном скульптура находилась на фасаде здания, главным местом ее сосредоточения был портал (главный вход). Как и в романском стиле наблюдается тесная связь скульптуры с архитектурой, но в готике появляется объемная скульптура, которую возможно увидеть со всех сторон.

Расположение скульптур и рельефов подчинялось правилам установленным церковью, однако, создавая конкретные евангельские персонажи, мастера отражали явления реальной жизни: сцены ремесленных и сельских работ, фигуры жонглеров и музыкантов, сатирические образы монахов и церковников. Также встречаются многочисленные изображения сказочных, языческих чудовищ, зверей, растений. Высшей точкой расцвета готической скульптуры можно считать декор Реймского собора (Встреча Марии с Елизаветой, 1225-1240 гг.) в этой композиции ощущается образ античного искусства.



Рис. 15. Эккехард и Ута. Скульптура Наумбургского собора

С XIV в. в интерьерах соборов важное место стали занимать резные и живописные алтари. Как правило, это была композиция в раме и на подставке, многочастная и сложная по конструкции, ее устанавливали в восточной части храма. Резные деревянные алтари, поражающие виртуозно исполненной работой, содержали как отдельные фигуры, так и сюжетные многофигурные сцены.

Также большого внимания заслуживает готическая монументальная живопись – витраж. Сюжеты витражной живописи те же, что и у скульптурного декора. Главные особенности витража – интенсивная цветовая гамма основных цветов (красного, синего, желтого) и черная свинцовая обводка, исполняющая роль контурного рисунка. Одной из самых известных средневековых витражных мастерских была мастерская в городе Шартре (витраж собора в Шартре «Царь Давид», Франция).

Книжная миниатюра в период готики достигает своего подлинного расцвета и отражает усиливающиеся светские тенденции в культуре. Иллюстрированные рукописи создаются теперь не только в монастырях, а при королевских и герцогских дворцах, в городских мастерских. Это уже не только книги религиозного содержания, но и исторические, книги любовных песен, научные трактаты, календари и т.д. Миниатюры позволяют полно и разнообразно представить образ жизни средневекового человека, сцены строительства соборов, сельского труда, пиров и охоты («Великолепный часослов герцога Берийского», XV в.).

В готический период, получает развитие гражданская архитектура, замки превращаются во дворцы, города обносятся каменными стенами и башнями. Строятся здания общественного назначения и дома богатых горожан.

Классическое средневековье очень важный период в истории мировой художественной культуры. В это время человек впервые осознал сложность и многообразие мира, а искусство этого периода стремилось воплотить постигнутые в эту эпоху закономерности строения мироздания. Дальнейшее политическое, экономическое и культурное развитие Европейских государств привело к рождению нового искусства, возрождающего идеалы античности – искусство Ренессанса.

Искусство Возрождения

Одним из ярких явлений средневековой культуры считается эпоха Возрождения, она возникла не на пустом месте, а унаследовала опыт предшествующей античной эпохи. И поэтому не случайно родиной Возрождения считается Италия, именно здесь, где находились очаги древнегреческой и древнеримской культуры, начался этот процесс, который способствовал рождению Западноевропейского искусства Нового времени.

В своем развитии итальянское Возрождение прошло ряд исторических этапов.

Периодизация Итальянского Возрождения:

- *проторенессанс* – XIII – нач. XIV вв. (дученто, треченто);
- *ранний Ренессанс* (кватроченто) – с середины XIV по XV вв.;
- *высокий Ренессанс* (чинквиченто) – XV – до второй трети XVI в.;
- *поздний Ренессанс* – вторая треть XVI – 1 пол. XVII вв.

Термин «Возрождение» (по фр. «Ренессанс») был введен итальянским живописцем, архитектором, историком искусства Джорджо Вазари (1511 - 1574), который написал фундаментальный труд «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550) тем самым пролил свет на многие факты жизни мастеров эпохи Возрождения и положил начало науке искусствоведение.

В центре Возрождения – человек как высшее мерило, отсюда и название философского учения и мировоззрения этого времени – гуманизм (от лат. - человеческий), который выражался в особом интересе к личным качествам каждого человека – его уму, таланту, творческой энергии, образованности и пр. Но в отличие от античного гуманизма, который воспевал прекрасного, разумного, физически совершенного и эстетически развитого человека, гуманизм Возрождения формировал волевого, разносторонне образованного, деятельного человека, творца своей судьбы.

Искусство Возрождения нельзя назвать безрелигиозным, т.к. в это время создаются произведения на религиозные сюжеты, но оно несет новое содержание, являясь более светским. «Отказавшись от канонов средневековой культуры, от символики Средневековья, искусство Возрождения ощутило дыхание жизни».

Новые тенденции ренессансного искусства ярче всего проявлялись в изобразительном искусстве живописи и скульптуре. Большое количество выдающихся художников-новаторов работало в это период в экономически независимых городах Италии: Флоренции, Сиене, Падуе, Ферраре, Милане и др. Ренессансная архитектура стала развиваться позднее в XV в., заимствуя основные конструктивные и декоративные элементы из архитектуры античности.

Проторенессанс. Этот период называют подготовительным к Возрождению в Италии. В XIII в. происходило раннее развитие итальянских городов, рост торговли и производства, зарождение капиталистических отношений привело к созданию политически независимых городов-государств, в которых формировалась новая культура, проникавшая во все области: литературу, музыку, театр, изобразительное искусство. Появилась литература на народном итальянском языке (Данте Алигьери, Франческо Петрарка, Джованни Боккаччо).

Первые изменения в итальянском искусстве произошли в период «дученто» (XIII в.) в скульптуре и были связаны с именами *Никкола и Джованни Пизано*. В работе Никкола Пизано рельефы для кафедры баптистерия в г. Пизе (1260) прослеживается сильное влияние античности. Рельефы посвящены жизни Христа, фигуры в скульптурных композициях монументальны и реалистичны, художник использует приемы древнеримского рельефа. Вместе с Никкола Пизано работал его сын Джованни. У него иной почерк – его скульптурные рельефы более динамичны, драматичны, фигуры и лица более подвижны.

В этот период, в результате борьбы с местными феодалами крепнет флорентийское бюргерство и город Флоренция превращается в богатую республику. Именно этот город можно считать колыбелью Ренессанса.

Великий живописец итальянского «треченто» - **Джотто ди Бондоне** (1266-1337) много работал во Флоренции, росписи церкви Санта Кроче, но лучше всего из работ Джотто сохранились фрески капеллы дель Арены в городе Падуя (1303-1306), где он показал себя новатором.



Рис. 16. Джотто. Поцелуй Иуды. Роспись из капеллы дель Арены в Падуе 1303-1305 гг.

В простой однонефной капелле фрески расположены в три ряда, внизу на живописно имитированном цоколе из розовых и серых квадратах размещены 14 аллегорических фигур пороков и добродетелей. При входе на западной стене расположена роспись «Страшный суд», а на противоположной «Благовещение».

Сцены из жизни Христа и Марии Джотто связал в единое целое, создав величавый эпический цикл. 38 евангельских сюжета представлены как реально существующие события («Встреча Марии и Елизаветы», «Воскрешение Лазаря», «Поцелуй Иуды», «Бичевание Христа» и др.). Вместо разобщенности отдельных сцен, свойственной средневековой живописи, мастер сумел создать связный рассказ, повествование. Изображенные фигуры обретают объем и естественность движения, а за счет их определенного расположения на плоскости стены, появляется ощущение трехмерного пространства. Вместо условного золотого фона византийских мозаик он вводит пейзажный фон и черты быта, создающие впечатление достоверности обстановки и передающие определенное настроение. Джотто пытался верно передать анатомию человека, если в византийской живописи фигуры как бы парили, то его герои твердо стояли на земле. Поиски художника в передаче пространства, пластики фигур, выразительности движения сделали его искусство целым этапом в эпохе Возрождения.

Ранний Ренессанс (кватроченто). В период Раннего Возрождения в искусстве утверждается индивидуальный характер, личность художника, искусство поднимается выше науки и поэзии. Город Флоренция становится главным центром ренессансной культуры этого периода. Семейство Медичи – династия герцогов-банкиров долгие годы были хозяевами и щедрыми меценатами (Козимо Медичи, Лоренцо Медичи) они приглашали ко двору художников, архитекторов и скульпторов.

В архитектуре начинают проявляться черты нового стиля. Архитектор *Филиппо Брунеллески* (1377-1446) в 1434 г. завершил строительство гигантского купола церкви Санта Мария дель Фьори во Флоренции, заложенного еще в 1295 г. Гигантский купол, покрытый красной черепицей, с подчеркнутыми ребрами из белого камня, восьмигранный и двухслойный — он стал символом Раннего Ренессанса. Несмотря на некоторые готические приемы, примененные при его сооружении, купол являлся новаторским произведением.

Еще одной постройкой Брунеллески стала Капелла Пацци при церкви Санта Кроче (1430-1443). Прямоугольное в плане здание, с шестью коринфскими капителями на фасаде, портиком и венчаемым сферическим куполом. Это сооружение несло на себе черты конструктивной ясности и античной простоты, как и еще одно творение мастера - Воспитательный дом во Флоренции («Оспидале дельи Инноченти»), которое послужило образцом для всей архитектуры Ренессанса.

Новый тип светского городского дворца – палаццо, появляется в это период. Как правило это трехэтажное здание, выложенное из грубо отесанных камней, с ясной и четкой конструкцией (палаццо Питти, палаццо Медичи, палаццо Ручеллаи). «Четкость этажного членения, рустика, большая роль пилястр, сдво-

енные окна, подчеркнутый карниз – вот характерные черты этих дворцов»¹. В этих сооружениях соединились внешняя неприступность крепости и внутренняя атмосфера уюта и красоты древнеримских вилл.

В церковном зодчестве появляется облицовка фасадов разноцветным мрамором, фасады становятся «полосатыми» (колокольня Джотто во Флоренции).

Новый этап в скульптуре кватроченто приходится на начало XV в. и связан с конкурсом 1401 г. на скульптурное оформление дверей баптистерия Флорентийского собора, в котором принимали участие ведущие скульпторы: Филиппо Брунеллески, Лоренцо Гиберти, Якопо делла Кверча и др. В результате заказ на создание скульптурных рельефов для северных бронзовых врат баптистерия получил Л. Гиберти. Лучшим его творением считаются восточные ворота, созданные позднее, сложные многофигурные композиции на библейские сюжеты, которые разворачиваются на архитектурном и пейзажном фоне. Рельефы получились аристократично-утонченные, полные внешних эффектов и современниками были названы «райскими вратами».

Но истинным реформатором скульптуры и одним из «отцов Возрождения» стал *Донателло* (Донатто ди Никколо ди Бетто Барди, 1386-1466) – глава нового реалистического направления в скульптуре. Он создавал станковую, монументальную круглую скульптуру и рельеф. Известно много его работ: образы святых, пророков, портреты современников, рельефы на религиозные сюжеты и др.

В фигурах апостолов для наружных ниш фасада флорентийской церкви Ор-сан-Микеле (1410-е) Донателло решает проблему постановки человеческой фигуры в рост по законам пластики, разработанной еще в античные времена Поликлетом. Так в фигуре «Святого Георгия» (1415-1417) ощущается яркий индивидуальный образ, он схож с произведениями периода высокой классики. Но в этих работах еще прослеживается характер средневековой скульптуры, подчиненность архитектурным формам здания.

Самой знаменитой его круглой скульптурой стала статуя «Давида» (1430). Это было первое для своего времени изображение обнаженной фигуры. Широко распространенное в античности изображение обнаженной натуры в Средние века было предано забвению.

Согласно преданию юноша – пастух Давид – спас свой народ, победив воина вражеского племени Голиафа, за этот подвиг иудеи избрали его своим царем.

Донателло изобразил Давида совсем юным, идеально прекрасным, похожим на статую бога Гермеса, созданного греческим мастером Праксителем. Скульптор не побоялся ввести такую бытовую деталь, как пастушеская шляпа – знак его простого происхождения. Тело Давида прекрасно моделировано, в одной руке он держит камень, в другой – меч. Данная работа выступает как самостоятельное художественное произведение.

¹ История искусств Западной Европы от Античности до наших дней : учебник для бакалавров / Т.В. Ильина. – М.: Издательство Юрайт, 2014.

Также Донателло принадлежит честь создания первого конного памятника в эпоху Возрождения. С 1443 г. по 1453 г. он занимался созданием конной статуи кондотьера (военачальника, главы наемных войск), правителя города Падуи - Эразма ди Нарни, прозванного Гаттамелатой («пестрая кошка»). Монументальный образ кондотьера, облаченного в доспехи, но с обнаженной головой, исполнен под влиянием античных конных статуй, прежде всего образа Марка Аврелия.

Как мы видим, Донателло постоянно обращался к искусству древности, изучая античную пластику, он «пришел к своим собственным решениям, к образам глубокой человечности и подлинного реализма, что объясняет его огромное влияние на всю последующую европейскую скульптуру».

Одним из учеников Донателло был – *Андреа Вероккио* (1436-1488), он вдохновлялся теми же сюжетами, что и его учитель. Бронзовый Давид Вероккио более утонченный, изящный, детализированный, это делает скульптуру менее монументальной и декоративной.

Так же как и Донателло Вероккио создает конный памятник другому кондотьеру Бартоломео Коллеони, отлитый в бронзе и установленный после смерти мастера в 1492-1496 гг., на площади у церкви Сан Джованни Паоло в Венеции. В этой скульптуре появляется театральность, величавость и монументальная целостность, это не столько образ определенного человека, сколько обобщенный тип военачальника, характерный для этой эпохи.

Живопись в эпоху кватроченто становится одним из ведущих видов искусства, большие изменения и открытия происходят благодаря мастерам-живописцам, работавшим в этот период. Среди них, несомненно, первое место принадлежит флорентийскому живописцу Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи Гвиди, известного под именем *Мазаччо* (1401-1428).

Мазаччо расписал во Флоренции небольшую капеллу Бранкаччи (по имени заказчика) церкви Санта Мария дель Кармине, ставшую образцом для нескольких поколений итальянских мастеров. Тема фресок – легенды о жизни апостола Петра.

Особо выделяют фреску «Подать» или другое название «Чудо со статиром», в которой художник объединил сразу три сюжета: Христос с учениками у ворот города, остановленный сборщиком податей, Петр по велению Христа вылавливающий рыбу, чтобы достать из нее необходимую для уплаты монету и сцена выплаты сборщику подати. Сам принцип соединения трех сцен в одной, говорит о традиционном средневековом характере трактовки религиозного сюжета, но эти сцены написаны с учетом линейной и воздушной перспективы. Мастер не нагромождает фигуры рядом, как это делали раньше, а располагает их на разном расстоянии в зависимости от удаленности от зрителя, между фигурами как бы создается воздушная среда. Пейзажный фон усиливает реалистичность изображаемых сцен, вглубь уходящие холмы и деревья передают ощущение глубины пространства.

Еще одна сцена на торцевой стене входной арки капеллы - «Изгнание из рая». На ней впервые после эпохи античности было показано обнаженное человеческое тело, впервые в живописи кватроченто была передана объемность, ве-

сомость и анатомическое строение фигур. Эта сцена полна драматизма, жизненной правды, Адам от стыда закрыл лицо руками, Ева рыдает, запрокинув в отчаянии голову. Мазаччо удалось в своих монументальных композициях, вслед за Джотто, который за сто лет до этого попытался решить эту задачу, передать трехмерность пространства и «вполне естественно передать жизнь природы и людей».

В след за Мазаччо целое поколение художников в XV в. стали заниматься разработкой проблемы перспективы, изучать строение человеческого тела и движения, в науке таких художников называли перспективистами и аналитиками. К ним можно отнести следующих мастеров: Паоло Уччело (1397-1475), Доменико Венециано (1410-1461), Андреа дель Кастаньо (1421-1457) и др.

Художники, в своих произведениях выражавшие консервативные вкусы, получили в науки название художников рассказчиков или монастырских, как монах Фра Беато Анжелико (1387-1455) и его ученик, светский живописец Беночцо Гоццолли (1420-1498).

Главной особенностью изобразительного искусства этого периода, при разработке религиозной картины христианского сюжета или античного мифа, являлся светский характер и проникновение реалистических черт в создаваемые произведения.

Долгие годы во главе города Флоренции был род Медичи, культуру, которая сложилась в этот период называют – медичейской, она носила глубоко светский характер. Художником, наиболее полно передавшим дух медичейской культуры и выразившим эстетические идеалы двора Лоренцо Медичи был Алессандро ди Мариано Филиппи более известный под именем *Сандро Боттичелли* (1445-1510). Ученик Филппо Липпи создал большое количество живописных произведений, но самыми известными стали: «Рождение Венеры» (1483-1484) и «Весна» (1477-1478). В этих произведениях ему удалось создать свой художественный стиль, которому характерны: декоративность, нарядность, романтичность образов. Художник создавал определенный тип женских лиц, они прекрасны и узнаваемы.

В 1480 г. вместе с другими художниками Боттичелли расписывал стены Сикстинской капеллы Ватиканского дворца в Риме. Последние работы, среди них «Оплакивание», навеяны образом и трагической судьбой Джироламо Савонаролы, настоятеля монастыря доминиканцев во Флоренции, который выступал против тирании Медичи и против всей культуры Ренессанса. В последние годы художник ничего не писал, после казни Савонаролы находясь в состоянии упадка и меланхолии.

В конце XV в. во Флоренции наступил экономический и социально-политический кризис, а к началу XVI в. Флоренция перестала быть центром художественной жизни Италии, оставив свой след в искусстве Возрождения.

Кроме флорентийской школы живописи в XV в. возникали и другие школы: умбрийская, падуанская, феррарская, болонская, венецианская.

Живопись Умбрии декоративна, лирична, глубоко религиозна, в ней главную роль играет колорит. Известные мастера: Джентиле де Фабриано, Перуджино, Пинтуриккио и др. Но самым крупным живописцем Умбрии XV в.

считается *Пьеро делла Франческа* (1420-1492). Он был величайшим мастером монументально-декоративной живописи и тонким колористом, изучал перспективу и написал трактат на эту тему. Росписи церкви Сан Франческо в Ареццо (1450-1460) демонстрируют его мастерство, а в парных портретах герцога Урбинского Федерико да Монтефельтро и его жены Баттисты Сфорца (1465) ему удалось передать световоздушную среду и реалистический пейзаж Умбрии.

Крупнейшим художником падуанской школы был *Андреа Мантенья* (1431-1506). Сильное влияние на его творчество оказала античность, он вводит в свои композиции изображения античных памятников. Как и Пьеро делла Франческа он был мастером монументальной живописи. «Для произведений Мантеньи характерны четкий рисунок, жесткий контур, анатомически выверенные пропорции, смелая перспектива, холодный колорит, подчеркивающие суровость и сдержанное страдание его образов»².

Ренессанс в Венеции запоздал почти на полстолетия. Наиболее ярко пути развития раннего Возрождения видны в творчестве художников семейства Беллини: Якопо Беллини (1400-1470), Джентиле Беллини (1429-1507) и Джованни Беллини (1430-1516). Последний также известен под именем *Джамбеллино*. В начале своего творчества работал в традициях падуанской школы, сурово, но позднее перешел к мягкой живописной манере, богатому золотистому колориту «Портрет дожа Леонардо Лоредано» (1501), «Священная аллегория» (1490-е), секреты которого передал своему ученику Тициану. Также художники семейства Беллини известны в истории искусств еще тем, что усовершенствовали технику масляной живописи, которая

Высокий Ренессанс (чинквеченто). К концу XV в. итальянское искусство вступает в эпоху наивысшего расцвета – этот период, получил название «золотой век» Ренессанса. Являясь не только продолжением и завершением предшествующего развития, он стал качественно новым этапом в искусстве Италии. Стоит отметить, что Высокий Ренессанс совпал с периодом ожесточенной борьбы итальянских городов за независимость. В искусстве на первый план выдвинулись проблемы гражданского долга, высоких моральных качеств, сложился образ сильного духом и телом человека.

Культура Высокого Возрождения представлена целым рядом величайших мастеров: Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело. Все они выходцы из флорентийской школы, работали по заказу Ватикана и при дворах меценатов.

Леонардо да Винчи (1452-1519) человек фантастического ума и художественного гения. Его исследовательская мощь проникла во все области науки и искусства. Он был художником, скульптором, архитектором, философом, историком, математиком, физиком, анатомом, механиком, астрономом ... Сохранились многочисленные рисунки и чертежи различных изобретений, а также теоретические трактаты, над которыми он трудился всю жизнь.

Леонардо учился у живописца и скульптора Андреа Верроккьо, но не смог завоевать успеха при дворе Медичи во Флоренции, поэтому покинул родной

² История искусств Западной Европы от Античности до наших дней : учебник для бакалавров / Т.В. Ильина. – М.: Издательство Юрайт, 2014.

город и отправился в Милан, где нашел покровителя – Лодовико Моро. Около 1500 г. он вернулся во Флоренцию, затем в Рим, а последние годы жизни провел во Франции, где ему покровительствовал король Франциск I.

Среди многочисленных своих интересов на первое место Леонардо ставил живопись, написав живописные произведения, он оставил нам много загадок.

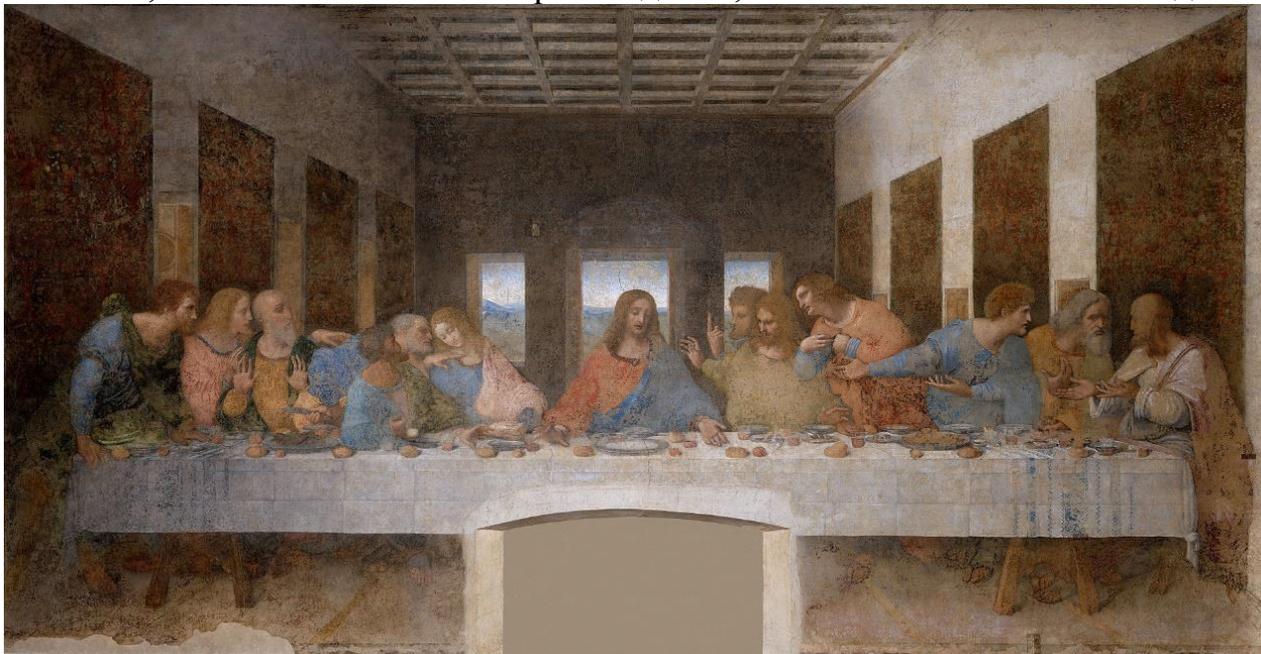


Рис. 17. Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. 1498 г.

К его ранним работам относится «Мадонна с цветком» («Мадонна Бенуа», 1478) из собрания Государственного Эрмитажа. В 1480-е г. он уезжает в Милан, где создает монументальную алтарную композицию «Мадонна в скалах» (1490-1494) и применяет новый живописный прием, получивший название «сфумато» - воздушная дымка, смягчающая контуры, создающая световоздушную атмосферу. Там же он расписывает стену трапезной монастыря Санта-Мария делла Грация сценой «Тайная вечеря» (1495-1497).

Картина «Мона Лиза» («Джоконда», 1503) создана в последние двадцатилетие его жизни и считается вершиной творчества Леонардо. Этот образ поражает неуловимостью выражения, взглядом и полуулыбкой прекрасного лица. Образ Моны Лизы несет в себе загадку, которую до сих пор пытаются разгадать искусствоведы и историки.

Творчество другого великого мастера Возрождения – *Рафаэля Санти* (1483-1520), создателя образов исполненных гармонии и красоты, стоит в одном ряду с Леонардо. В отличие от титанов Высокого Возрождения он прожил короткую, но счастливую жизнь, создав множество прекрасных произведений.

Родился в городе Урбино, он учился у Перуджино и в ранние годы попал под его влияние. Всю жизнь Рафаэль обращался к образам Мадонны «Мадонна Конестабиле» (1503), «Мадонна с безбородым Иосифом» (1505-1507), «Мадонна Грандука» (1505) и др.



Рис. 18. Рафаэль Санти. Мадонна со щеглом. 1505-1506 гг.

В 1508 г. мастер переехал в Рим и создал самые значительные произведения – росписи личных покоев папы в Ватикане (станцы), которые занимают три зала на сюжеты из Нового и Ветхого заветов и церковной истории. По замыслу Рафаэля это был синтез античной культуры с образами христианской религии «Афинская школа», «Парнас» (1509-1511).

Одной из вершин мировой живописи считается его работа «Сикстинская Мадонна» (1515-1519). Мадонна с младенцем, легко ступающая по облакам, несет образ кротости и одновременно величия человеческого духа.

Рафаэль был ярчайшим портретистом своей эпохи, создавая не просто портреты, а портреты-типы, он запечатлел известных современников: «Папа Юлий II», «Лев X», «Донна Велата» и др.

В конце жизни он являлся центральной фигурой художественной жизни Рима, в 1514 г. стал главным архитектором Собора Святого Петра, ведал археологическими раскопками, охраной античных памятников. Преждевременная кончина была неожиданностью для современников.

Как отмечают многие исследователи творчества Рафаэля, у него не было ни высочайшего интеллекта, как у Леонардо, ни мощи и драматизма, как у Микеланджело, но в созданных им гармонических образах, ему удалось соединить красоту языческой Античности и христианский гуманизм ренессансной эпохи.

Третий величайший мастер Высокого Возрождения – *Микеланджело Буонарроти* (1475-1564), прожив долгую жизнь, работал как в период высокого

Ренессанса, так и в годы его заката. Скульптор, архитектор, поэт, живописец, его творчество остается образцом гуманизма для последующих поколений.

В 1496-1499 гг. он создал свои первые скульптурные произведения «Вакх» и «Пьета». А в 1504 г. завершил работу над статуей Давида (выс. 5,5 м.) установленную им перед палаццо Веккио во Флоренции.

По приглашению папы Юлия II в 1505 г. уехал в Рим, чтобы работать над созданием гробницы папы, но этот проект не был осуществлен. Зато в период с 1508 по 1512 гг. в Риме им было создано одно из самых грандиозных творений – роспись плафона Сикстинской капеллы (площадь около 600 кв. м.). В этой росписи было изображено 343 фигуры, и несмотря на религиозный сюжет (сцены Ветхого завета) роспись представляет собой гимн человеку, его совершенству, мужеству, красоте.

Спустя несколько лет ему довелось продолжить работу в капелле, чтобы написать на западной стене сцену «Страшного суда» (1535-1541) – грандиозное творение, трактованное художником как «гимн человеческой боли». Сложные ракурсы переплетённых, закрученных в клубок тел, крайний динамизм, экспрессия, тревога, смятение - все эти черты чужды эстетике Высокого Возрождения, но в этом творении Микеланджело удалось показать крах высоких идеалов и создать новый художественный язык, который ярко проявится в последующую эпоху.



Рис. 19. Микеланджело. Страшный суд. Сикстинская капелла. 1537-1541 гг.

Для гробницы Юлия II, Микеланджело все же сделал несколько статуй: статую Моисея и фигуры пленников, а в 1530-е гг. он работал над скульптурами капеллы Медичи «Ночь», «День», «Утро», «Вечер» и фигурами Джулиано и Лоренцо Медичи.

Маэстро проявил свой талант также в архитектуре. Им была исполнена лестница флорентийской библиотеки Лауренциана (1523-1534), оформлена площадь Капитолия и возведены Ворота Пия в Риме. С 1546г. работал над Собором Святого Петра, ему принадлежит проект купола, который был исполнен после смерти мастера.

Последние годы жизни Микеланджело - это время «утраты надежд, потери близких и друзей, время его полного духовного одиночества», но именно в это время он создал самые сильные, по мнению исследователей его творчества, произведения «Оплакивание» (1547-1555), «Пьета Ронданини» и «Распятие» (1555-1564).

Трудно переоценить воздействие гения Микеланджело на современников и последующие эпохи, в его творчестве сконцентрировались великие классические традиции Ренессанса и мощь новой культуры, зарождавшейся в Италии в конце XVI в., культуры барокко.

Архитектура эпохи Высокого Возрождения представлена именами таких зодчих – *Донатто Браманте* (1444-1514) и *Андреа Палладио* (1508-1580).

Основной постройкой миланского архитектора Браманте является часовня во дворе монастыря Сан-Пьетро-ин-Монторио в Риме – Темпьетто «храмик», как его называли современники. Здание построено как купольное сооружение в виде ротонды с колоннами по периметру. Оно олицетворяло идеальный тип ренессансной постройки. Также Браманте занимался реконструкцией Ватикана, создал единый комплекс здания с парадными дворами и галереями. Разработал проект собора Святого Петра, в основе которого греческий крест и квадрат, а центр увенчан большим куполом.



Рис. 20. Донато Браманте. Темпьетто во дворце церкви Сан Пьетро ин Монторио. Рим.

Самым значительным мастером XVI в. был Андреа Палладио. Он занимался изучением античной архитектуры и написал труды «Римские древности» (1554) и «Четыре книги по архитектуре» (1570-1581).

Построил в Венеции две величественные церкви, ввел в оформление фасадов античные портики. Он же построил ряд городских дворцов и вилл, которые сочетали античные мотивы и новые идеи архитектуры. Так, постоянно использовал ордерную систему, а в жилых зданиях исходил из целесообразности использования жилых и хозяйственных частей³ Его знаменитыми памятниками архитектуры в родном городе Виченца можно назвать вилла «Ротонда», Театр Олимпико.

В последующие века влияние Палладио было огромно, появилось даже направление в архитектуре – палладианство, которое распространилось в XVII и XVIII веках в страны Европы: Англию, Францию, Россию.

В XVI в. основным центром искусства итальянского Возрождения становится Венеция. К этому времени она независимая, богатая, процветающая республика, активно торговавшая с различными странами мира, имевшая тесные связи с Арабским Востоком, Византией, Индией. Отсюда и культурное влияние многих стран и народов, которое отразилось в архитектуре того времени.

В изобразительном искусстве, венецианские живописцы, обращаясь к религиозным сюжетам, любили писать жизнь Венеции, воспевать красоту родного города, быт, нравы, неповторимые пейзажи. Среди них стоит выделить ряд имен, творчество которых было вписано «золотыми буквами» в историю европейской живописи.

Джорджо Барбарелли да Кастельфранко по прозвищу *Джорджоне* (1477-1510) ученик Джамбеллино и художник поры Высокого Возрождения. Он первый среди венецианских живописцев обратился к литературным и мифологическим темам. Пейзаж, природа и нагое тело стали для него предметом искусства и объектом поклонения.

Его другом и также учеником Джамбеллино был еще один гениальный мастер *Тициан Вечеллио* (1476-1576). В начале 20-х годов XVI в. он становится самым знаменитым художником Венеции. Кисти Тициана принадлежат творения на мифологические и христианские сюжеты, произведения в жанре портрета.

Слава к Тициану приходит рано, он становится первым живописцем республики и самым прославленным художником Венеции. К концу жизни его творчество претерпевает существенные изменения, все чаще мастер обращается к христианским темам, изображая сцены мученичества и страдания. Тициан – один из великих колористов, живопись которого сильно повлияла на художников следующих столетий: Рубенса, Ван Дейка, Эль Греко, Веласкеса.

На протяжении XVI в. Венеция оставалась последним оплотом независимости и свободы Италии, в ней еще сохранялись традиции Ренессанса, но к концу века здесь проявились черты нового художественного направления, получившего название «маньеризм».

³ История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения. – М., 1999.

Маньеризм – это художественное направление, отражавшее кризис художественных идеалов эпохи Возрождения, отличался субъективизмом, усложненностью, вычурностью, подражанием манере выдающихся мастеров Ренессанса. Характеризуется утратой ренессансной гармонии между телесным и духовным, природой и человеком.

Крупнейшими венецианскими художниками 2 пол. XVI в. были Паоло Кальяри по прозвищу *Веронезе* (1528-1588) и Якопо Робусти известный как *Тинторетто* (1518-1594).

Веронезе стал последним певцом праздничной Венеции XVI в. Он создавал росписи дворцов, но чаще писал большие картины маслом для венецианских патрициев, алтарные образы для венецианских церквей.

Трагическое мироощущение проявилось в творчестве художника Тинторетто. Его многочисленные произведения написаны в основном на сюжеты мистических чудес они полны беспокойства, смятения и тревоги.

Северное Возрождение.

Северные по отношению к Италии города Европы не были столь самостоятельны как итальянские, это отразилось на характере культуры этих городов в период Возрождения. В искусстве Северного Ренессанса больше религиозного чувства, символики, оно более архаично, более связано с готикой и менее знакомо с Античностью. Северный Ренессанс запаздывал по отношению к итальянскому на целое столетие, когда итальянские города теряли свою независимость, то северные сохраняли свое значение и в к. XVI в., XVII в. становились очагами формирования национальных абсолютистских государств.

Параллельно с Возрождением в это время в Северной Европе проходила Реформация церкви. И искусство Северного Возрождения нельзя понять без учета этого движения, влияние которого было прямым и очевидным. Реформация отвергала в какой-то степени искусство и ее влияние реализма и прагматизма сказалось на искусстве в пристальном внимании к натуре, к точности деталей, изображению грубого и безобразного, что было абсолютно неприемлемо для итальянского Возрождения.

Нидерландское Возрождение.

Нидерланды в XV в. стали одним из очагов Возрождения в Северной Европе. Особенности исторического развития Нидерландов и своеобразие нидерландского Возрождения. Творчество Ян ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, Гуго ван дер Гуса, Иеронима Босха. Демократические устремления нидерландского искусства. Новый подъем искусства в преддверии нидерландской буржуазной революции. Творчество Питера Брейгеля Старшего (Мужицкого).

Немецкое Возрождение.

Сложность исторической обстановки в Германии в период расцвета Возрождения (к. XV в. – первое десятилетие XVI в.). Напряженная социальная и идеологическая борьба. Период Реформации и великой Крестьянской войны.

Альбрехт Дюрер – великий мастер немецкого Возрождения. Близость исканий Дюрера поискам итальянских художников и одновременно тесная связь его искусства со специфическими проблемами немецкой культуры. Дюрер – живописец, рисовальщик и гравер. Крупнейшие современники А. Дюрера – М.

Грюневальд, Л. Крапах, Г. Гольбейн Младший – как выдающийся портретист и рисовальщик.

Французское Возрождение.

Черты близости с Италией, но Возрождение на базе национального государства. Французская живопись XV в. Миниатюры. Творчество Ж. Фуке. Утверждение реалистических принципов Возрождения. Французское искусство XVI в. Светский жизнерадостный характер. Развитие новых форм архитектуры и строительство замков. Лувр архитекторы Гужон и Леско. Скульптура Ж. Гужона. Развитие реализма в живописи. Портреты Ф. Клуэ. Расцвет карандашного портрета. Школа Фонтенбло.

Искусство Византии

После распада Римской империи на Западную и Восточную, Восточная часть – Византия (Балканы, Малая Азия, Ближний Восток, Северная Африка) избежала нашествия варваров и продолжала существовать в могуществе и славе. Она была не только самой богатой, но и самой культурной страной раннего средневековья. В ее столице – Константинополе действовали многочисленные школы: юридическая, философская, высшая Патриаршья, работали ученые, философы, художники.

Византийское искусство впитало в себя традиции античности и традиции восточных стран, соединило пышную торжественную зрелищность и утонченную духовность.

Христианство, став при императоре Константине государственной религией со временем отбросив аскетизм превратилось в пышный обряд. Важнейшая роль в этом принадлежала искусству, которое отказалось от своих античных традиций.

Новая религия в корне изменила назначение храма, его форму и убранство. В отличие от античного храма, христианский храм был не обителью бога, а символом Вселенной и местом на земле, где верующие могли приобщаться к идеальному миру «божественных сфер» и участвовать в религиозных таинствах. Основное внимание теперь уделялось внутреннему пространству храма, а не внешнему, которое должно было создавать иллюзию нерукотворности, непостижимости.

В ранний период наиболее распространенной формой церковных построек была базилика. Постепенно все большее значение стал приобретать другой тип храма – крестово-купольный, имеющий в плане форму равноконечного креста и завершенный в центре куполом.

Наивысшим достижением византийской архитектуры был собор Святой Софии (Премудрости Божьей) (532-537 гг.) в Константинополе, главный собор империи и христианского мира. Он соединял в себе базилику с купольным перекрытием. Внешний вид собора был прост и суров, но внутри он производил грандиозное впечатление. Все устройство и богатое убранство храма было направлено к тому, чтобы скрыть материальную конструкцию. Мощные столбы, несущие купол, были почти незаметны и воспринимались как простенки.

Окна и светоносные мозаики делали стены как бы прозрачными, пространство казалось призрачным и безмерным.

Сила воздействия храмового пространства на верующего была результатом синтеза архитектуры, изобразительного и прикладного искусства. Самым характерным созданием византийского искусства стала мозаика – мелкие разноцветные кубики смальты (сплав стекла с минеральными красками), из которых выкладывали изображения на стене. Одними из самых прекрасных мозаик являются изображения ангелов из церкви в Никее (VII в.) и мозаики церкви Сан Витале в Равенне (VI в.).

В V в. в изобразительном искусстве Византии появляются иконы – объект поклонения верующих. В христианском культе икона стала проявлением божественной сущности, поэтому она становится святыней, ее украшали драгоценными камнями, окладами. Как считали в христианском мире, при созерцании ее человек соприкасался с божественным миром.

В середине VIII в. наступил период иконоборчества, когда поклонение иконам, их создание было запрещено, а множество икон уничтожено. Но этот запрет был отменен в середине IX в.

Последующий период, вплоть до конца XII стал классическим периодом византийского искусства. Стиль изобразительного искусства становится все более строгим и каноническим, вырабатываются постоянные иконографические схемы, от которых нельзя было отступать при изображении святых и священных сюжетов.

Расположение росписей и мозаик в храме имело символическое значение, так своды и купол символизировали собой небо, пол – землю, алтарь – рай, западная часть храма – ад. Ближе к полу изображались земные избранники – отцы церкви, мученики, цари, епископы; над ними и больше по размеру – Богоматерь; на парусах – евангелисты; в простенках барабана купола – апостолы и пророки; в центре купола – Христос-вседержитель.

Складывается и иконописная иконография: различные типы изображения Богоматери (Умиление, Одигитрия, Оранта и др.) закрепляется канон изображения Христа и святых. В XI – XII вв. иконы начинают помещать в храме на алтарной преграде в виде фриза.

В византийском искусстве процветало декоративно-прикладное искусство: искусство эмали, инкрустация из драгоценных камней, резьба по кости, изделия из серебра.

Большая роль книги в христианской культуре обусловило развитие книжной миниатюры. Важное значение играл переход от античного свитка к книге «кодексу», т.е. к книге, состоящей из отдельных сброшюрованных листов.

В начале XIII в. крестоносцы захватили и разгромили Константинополь, двор императора перебрался в провинции, но уже в 1261 г. император Михаил Палеолог отвоевывает столицу у латинян, наступил период называемый «Палеологовский Ренессанс» последний блестящий расцвет византийского искусства. В этот период практически не ведется никакого строительства, а живопись достигает своего расцвета в мозаиках и фресках монастыря Хора (Кахрие Джами) (1315-1320 гг.).

В середине XIV в. в искусстве Византии одерживает победу аскетическое, суровое направление. В художественных росписях особое значение придавалось свету, преображающему духовную и физическую природу человека. Крупным представителем этого направления считается художник второй половины XIV в. Феофан Грек, который работал на Руси в зрелый период своего творчества.

В 1453 г. турки захватили и разгромили город Константинополь, Византии не стало. Но традиции православного христианского искусства продолжились в средневековом искусстве Древней Руси.

Тест 2

«Искусство Средневековья»

Задание: выберите правильный ответ.

1. В каком веке была построена София Константинопольская?
 - А) 5 в.;
 - Б) 6 в.;
 - В) 9 в.
2. На какой период истории приходится расцвет романского искусства?
 - А) «великое переселение народов»;
 - Б) феодальная раздробленность;
 - В) ранний капитализм.
3. Назовите особенности английской готической архитектуры:
 - А) высокая башня на средокрестии;
 - Б) наличие круглого окна - розы;
 - В) высокие башни фасада;
 - Г) разнообразные декоративные формы сводов.
4. Где традиционно расположена немецкая готическая скульптура?
 - А) в интерьере собора;
 - Б) на фасаде собора;
 - В) на площади перед собором.
5. Создателем каких росписей является Томмазо Мазаччо?
 - А) капеллы дель Арена в Падуе;
 - Б) палаццо Пубблико в Сиене;
 - В) капеллы Бранкаччи ц.Санта Мария дель Кармине во Флоренции.
6. Архитектор Филиппо Брунеллески создал восьмигранный купол над одним из представленных сооружений. Отметьте это сооружение
 - А) Капелла дель Арена;
 - Б) церковь Сан-Лоренцо во Флоренции;
 - В) собор Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции.
7. Во Флорентийском баптистерии Микеланджело назвал «Вратами Рая»
 - А) северные двери;
 - Б) западные двери;
 - В) восточные двери.
8. Ранним Возрождением принято считать период
 - А) середина XIV – XV вв.;

Б) середина XIV – XVII вв.;

В) середина VII – XI вв.

9. Кто из перечисленных скульпторов относится к эпохе раннего Возрождения

А) Микеланджело;

Б) Донателло;

В) Браманте.

10. Кто был непревзойдённым мастером изображения женских образов (мадонн)

А) Рафаэль;

Б) Микеланджело;

В) Мазаччо.

11. Кто из великих художников Возрождения прославился еще и как поэт?

А) Рафаэль Санти;

Б) Пьетро Перуджино;

В) Микеланджело Буонарроти.

12. Каких художников называют «отцами Возрождения»

А) Брунеллески;

Б) Донателло;

В) Мазаччо;

Г) Джотто.

13. Отметьте работы венецианского живописца Тициана

А) «Венера Урбинская»;

Б) «Даная»;

В) «Юдифь».

14. Какой художественный стиль приходит на смену Ренессансу?

А) Маньеризм;

Б) Классицизм;

В) Рококо.

15. К какому графическому циклу относится гравюра «Рыцарь, смерть и дьявол»?

А) «Мастерские гравюры» А. Дюрера;

Б) гравюры к «Апокалипсису» А. Дюрера;

В) «Пляски смерти» Г. Гольбейна.

Практическая работа №1

1. Составьте глоссарий (дайте определение словам):

Древний Египет

алтарь атрибут бальзамирование барельеф билингвы гипостиль демоника зооморфизм иерархия иератика инкрустация канон канопа кенотаф килоглиф копты мастаба мумия ном Осирис палетка пектораль полихромный пилон пандус папирус рельеф саркофаг темпера ушебти урей фронтальность

Древняя Греция

архаика храм в антах простиль амфипростиль периптер диптер целла пронаос наос опистодом ордер стереобат стилобат база энтазис каннелюры капитель эхин абака волюта антаблемент архитрав фриз метопа триглиф зофорный фриз карниз фронтон аканф пальметта гимнасии палестры орхестра проскениум скена ксоан курос кора пеплос ориентализм менадр амфора гидрия кратер лекиф ойнохойя пелика ритон стамнос агора акрополь пропилеи пинакотека панафинеи хрисоэлефантинная статуя кариатида хиазм дорифор менада сауроктон апоксиомен герма гемма глиптика гиппокамп квадрига хорег

Древний Рим

акведук амфитеатр форум инсула атриум имплювий перистиль бетон букраний кессоны тога тогатус гиматий аттик туф

Гомер, Эсхил, Софокл, Еврипид, Геродот, Сократ, Перикл, Сафо, Менаандр; Витрувий, Вергилий, Гораций, Тит Ливий, Лукреций Кар, Тацит, Плутарх, Апулей, Петроний, Сенека

Средние века

медиевистика крестово-купольный храм октагон апсида конха тетраконх смальта энкаустика Пантократор романский стиль базилика неф трансепт нартекс коробовый свод крипта клуатр портал тимпан баптистерий кампанила донжон готика нервюры аркбутан контрфорс эмпоры хоры роза средокрестие вимперг фиал пинакль крабб фахверк иллюминирование реликварий аграф трифорий

Возрождение

Проторенессанс дученто треченто кватроченто чинквеченто палаццо лоджия боттега скуола маэста кондотьер меценат квадрифолий майолика путто кантория табернакль кассоне ИМПЕРСОНАЛЬНЫЙ примavera пьета тондо бельведер сфумато леонардеск станца Парнас гротеск палладианство маньеризм терраферма Ассунта фарисей диптих триптих полиптих предела часослов шпалера, гобелен, arras (Аррас) алькасар Апокалипсис

2. Заполните таблицу «Особенности древнеегипетского искусства» (по видам искусства)

Виды искусства	Периоды		
	Древнее царство	Среднее царство	Новое царство
Архитектура			
Скульптура			
Живопись			

3. Подготовьте компьютерную презентацию на одно из тем:

- Ансамбль Афинского акрополя;
- Древнегреческая вазопись;
- Галикарнасский мавзолей;
- Скульптура поздней Классики;
- Храм Артемиды Эфесской.

4. Составьте таблицу систематизирующую основные направления в развитии архитектуры и изобразительного искусства средневековой Западной Европы

Страна	Виды искусства			
	Архитектура	Изобразительное искусство		
		фреска	рельеф	иконопись

5. Заполните таблицу «Основные достижения мастеров Итальянского Возрождения»

Имя мастера	Архитектура	Скульптура	Живопись	Теория
1. Арнольфо ди Камбио				
2. Джотто				
3. Брунеллески				
4. Донателло				
5. Вероккьо				
6. Леонардо да Винчи				
7. Микеланджело				
8. Рафаэль				
9. Тициан				
10. Вазари				

3.4. Зарубежное искусство Нового и Новейшего времени

Искусство Западно-Европы XVII века

Следующий за эпохой Возрождения значительный этап в истории западноевропейского искусства считается XVII век. Это период дальнейшего роста и укрепления национальных государств Европы, смена средневекового феодализма капиталистическим строем, и протест народных масс против многовекового угнетения. В Англии и Голландии, где развитая промышленность и торговля играли в экономике важную роль, буржуазная революция завершилась победой и установлением нового общественного строя. Во Франции буржуазия находилась на стороне абсолютизма, народное движение не вылилось в революцию, но движения народного протеста в XVII в. затронули в той или иной мере остальные страны Европы.

Борьба за политическое господство в европейских государствах в XVII в. велась между двумя классами – буржуазией и дворянством, но народные массы играли в этой борьбе важную роль. Также революционная борьба против феодализма была связана с борьбой против римско-католической церкви. Всю сложность этой эпохи воплотила в себе культура XVII века.

На фоне такой не стабильной политической ситуацией в европейских странах, XVII век был временем великих открытий в математике, астрономии, физике, биологии, философии (Галилей, Ньютон, Лейбниц, Левенгук, Бэкон, Локк, Декарт, Спиноза и др.) подготовили основы для последующего развития этих отраслей знания.

Также большие достижения произошли в литературе и музыке (Корнель, Мольер, Расин, Лопе де Вега и др.). В литературе данного периода появляется большое многообразие жанров – роман, трагедия, новелла, комедия, поэма, сонет и пр. В музыке происходит проникновение светских элементов, это время формирования новых жанров – оперы, оратории, инструментальной музыки.

Наивысшие достижения в области пластических искусства в западноевропейской культуре XVII века связаны с искусством пяти континентальных стран – Италия, Франция, Испания, Фландрия и Голландия. Страны Германия и Англия в силу политических событий, происходящих в этих странах, были на какое-то время вычеркнуты из мирового художественного процесса.

Искусство XVII века особо отличается от искусства эпохи Возрождения, т.к. в ренессансном искусстве был воплощен пафос жизнеутверждения, мастера «видели и выражали в своем искусстве те стороны действительности, которые соответствовали их гуманистическим представлениям».

Художникам же XVII века действительность представлялась более многообразнее и сложнее. Ведущей темой в искусстве становится человек в его реальном бытии, в связи с этим начинает формироваться многообразная система художественных жанров. Помимо уже существовавших библейского, мифологического и портретного жанра появляются бытовой жанр, натюрморт и пейзаж. И по средствам этих жанров для художника важно определить характерные особенности человека, определить его место в обществе, дать социальную окраску создаваемого им образа. Также стоит отметить обращение художников к жизни народа и подчеркнуть передачу образов и форм реальной действительности, близкую связь с натурой.

Искусство XVII века еще называют искусством стиля барокко, который охватил все виды художественного творчества: литературу, музыку, театр, архитектуру и изобразительное искусство.

Барокко – художественный стиль, получивший распространение еще в конце XVI века сначала в Италии, а затем в XVII и XVIII вв. в других европейских странах. Барокко часто называют стилем католицизма, искусством иллюзий т.к. для него характерна эмоциональная экспрессия, доходящая до выражения религиозного экстаза, драматизма. «Барокко – искусство ансамблевых решений; в архитектуре ясность и четкость членений заменяются динамическим и деструктивным пониманием формы, игрой света и тени, пышностью и сочностью декора».

Параллельно с этим стилем в XVII веке во Франции развивается другой стиль – классицизм, ориентированный на формы античности, прежде всего греческой классики. В противоположность барокко классицизм не допускает преувеличенной эмоциональной выразительности, а согласно эстетике классицизма, разум является основными критериями прекрасного. В архитектуре вместо

драматических эффектов барочного зодчества классицизм выдвигает принцип соединения величавой торжественности архитектурного образа с разумной ясностью. Этот стиль хорошо подходил для прославления абсолютистской монархии французского короля. Именно из Франции в XVIII веке этот стиль распространится во многие европейские страны.

Наряду с барокко и классицизмом в изобразительном искусстве XVII века появляется новая, вневременная форма отражения действительности. В научной литературе эту форму называют «реализм» или же встречается определение «вневременное направление». Характерной чертой этого направления является интерес художников к реальной жизни и отражение этой действительности через максимальное точное ее натуралистическое копирование. Как правило, художник использует такие жанры как натюрморт, портрет, пейзаж, бытовой жанр.

Специфика реализма XVII века, более сложное, чем в эпоху Возрождения, представление о личности и мире, пристальный интерес к конкретному, индивидуальному началу, окружающей человека среде.

Искусство Италии XVII века

Италия как главный центр формирования основных направлений искусства XVII в. Итальянское барокко. Исторические корни и эстетические принципы итальянского барокко. Карло Мадерна (1556-1629) как первый значительный мастер архитектуры барокко. Творчество Джованни Лоренцо Бернини (1598-1680). Сочетание в его творчестве помпезности, зрелищности и праздничного великолепия. Жизненная яркость образов Бернини-скульптора, своеобразие его пластического языка. Бернини – архитектор, богатство и многообразие решений, разработка принципов барочного ансамбля. Творчество Франческо Борромини (1599-1667).

Творчество Микеланджело Меризи да Караваджо (1571-1610) - как реформатора европейской живописи, основоположника реализма XVII века. Роль конкретной природы в его творчестве и утверждение этической значительности образа человека из народа. Специфика изобразительного языка Караваджо. Эволюция творчества художника и воздействие на европейскую живопись XVII века.



Рис. 21. Караваджо М. Лютнист. 1595.
ГЭ. Санкт-Петербург

Братья Карраччи и болонская академия. Эклектичность художественного метода, значение разработанной ими педагогической системы.

Искусство Франции XVII века

Особенности исторического развития Франции XVII в., прогрессивная роль французского абсолютизма. Классицизм – ведущее направление в искус-

стве Франции XVII века. Эстетика классицизма, ее связь с философией рационализма. Никола Пуссен (1594-1665) как основоположник классицизма в живописи. Утверждение разумной гармонии и героизма в образах человека и природы, а также рационалистическое и чувственное начало в творчестве Пуссена.

Классический пейзаж в творчестве Клода Лорена (1600-1682). Другие течения в искусстве Франции 1 половины и середины XVII века. Жорж де Латур (1593-1652) и французский караваджизм. Жак Калло (1592-1635), Луи Ленен (1593-1648) и развитие крестьянского жанра.

Ведущая роль придворной культуры во Франции во 2-ой пол. XVII века. Деятельность французской Академии. Расцвет дворцовой архитектуры. Творчество архитекторов Луи Лево (1612-1670), Жюль Ардуэн Мансар (1646-1708), Андре Ленотр (1613-1700) и ансамбль Версаля.

Фламандское искусство XVII века

Характеристика исторической ситуации во Фландрии. Могучая жизненная сила фламандского искусства и сложение во Фландрии одного из вариантов европейского барокко и полнокровного реализма. Многогранное творчество Питера Пауля Рубенса (1577-1640). Специфика изобразительного языка и колорит в работах мастера. Тема человека и природы. Воздействие Рубенса на фламандскую и европейскую живопись XVII века.



Рис. 22. Рубенс П. Похищение дочерей Левкиппа. Около 1617—1618 г

Крупнейшие современники Рубенса Антонис ван Дейк (1599-1641) и формирование принципов парадного портрета. Связь творчества Якоба Йорданса (1593-1678) с демократической линией фламандского искусства и традициями Караваджо. Адриан Брауэр (1606-1638) и развитие крестьянского жанра. Франс Снейдерс (1579-1657) и специфика фламандского натюрморта.

Голландское искусство XVII века

Основные этапы голландского искусства XVII в. Расцвет экономики, точных наук и материалистической философии. Специфика голландской живописи, обращение к современной действительности и темам повседневной жизни. Расцвет жанров: портрета, бытового жанра, пейзажа и натюрморта.

Формирование голландской национальной школы живописи, творчество Франса Халса (1583-1666) его специфика и эволюция. Конфликт художника и общества. Его влияние на голландскую живопись.

Формирование и расцвет бытового жанра в Голландии. Крестьянский жанр в творчестве Адриана ван Остаде (1610-1685). Мастера бытового жанра Герард Терборх (1617-1681), Питер де Хох (1629-1684), Ян Вермеер Делфтский (1632-1675). Особенности голландского пейзажа, творчество художников пейзажистов: Ян ван Гойен (1596-1656), Мейндерт Хоббема (1638-1709), Якоб ван Рейсдал (1628-1682) и др. Особенности и камерный характер голландского натюрморта; натюрмортисты Питер Клас (1597-1661), Виллем Клас Хеда (1594-1682), Виллем Кальф (1619-1693) и др.

Творчество Рембрандта Харменс ван Рейна (1606-1669) одного из величайших мастеров в истории мирового искусства. Его тесная связь с голландской художественной культурой XVII века и лучшими гуманистическими традициями европейской культуры. Философская глубина и эволюция творчества Рембрандта. Драматический конфликт художника с современным ему бюргерским обществом. Портреты, рисунки и офорты Рембрандта.

Испанское искусство XVII века

Предыстория испанской художественной культуры XVII века. Крайняя противоречивость и сложность искусства Испании XVI века, творчество Эль Греко (1541-1614).

Своеобразие испанской культуры XVII века, влияние католицизма, сословных дворянских идеалов и одновременно широкое распространение демократических и гуманистических воззрений.

Творчество Диего Родригеса де Сильва Веласкеса (1599-1660). Воздействие на его искусство демократических традиций испанской культуры и караваджистов. Веласкес как один из создателей жанра «бодегонес». Его связь с придворной культурой, создание парадных портретов и портретов простого человека, сохранение в них гуманистической традиции, интереса к личности. Колорит работ художника.



Рис. 23. Рембрандт Х. Возвращение блудного сына, 1666-1669, ГЭ

Крупнейшие современники Веласкеса – Хусепе де Рибера (1591-1652), Франсиско де Сурбаран (1598-1664), Бартоломе Эстебан Мурильо (1617-1682).

Искусство Западной Европы XVIII века

Последним историческим этапом длительного перехода от феодализма к капитализму стал XVIII век. «Основное содержание исторического процесса в Европе XVIII в. состояло в подготовке перехода к промышленному капитализму, к утверждению господства классических форм развитого буржуазно-капиталистического общества и его культуры».

XVIII век – век «разума», в этом столетии расцветает материалистическая философия деятелей французского и английского просвещения. Возрастает значимость литературы и музыки, эти виды начинают приобретать ведущее значение в искусстве, известными становятся произведения писателей: Л. Стерна, Д. Смоллетта, Вольтера, Гете; музыкантов: Моцарта, Баха, Глюка, Гайдна и др.

Развитие искусств в XVIII веке в разных странах Европы протекало по разному, но все же можно выделить два этапа этого развития. Первый этап продолжался с 1720-х до 1750-х годов (где-то до 1760-х г.) и был связан с художественно-стилистическим направлением, получившим название «рококо» или «рокайльный стиль». Этот стиль развивался параллельно стилю барокко, а в некоторых странах заменил его (Франция)

Рококо – от фр. слова рокайль, т.е. раковинообразный; в искусстве этого направления один из любимых декоративных мотивов напоминал по форме прихотливо изогнутую раковину.

Искусство рококо более камерное, чем искусство барокко. В архитектуре проявило себя главным образом в области декора, плоскостного, легкого, изысканного, постепенно превращающего «репрезентативный, полный пространственной динамики архитектурный декор барокко в его противоположность». Живопись и скульптура рококо носили во многом декоративный характер и использовались для оформления интерьера.

Рококо в XVIII веке не получило своего повсеместного распространения, лишь в нескольких странах приобрело значение ведущего стиля (Франция, Германия, Австрия, Россия, Чехия и др.).

Второй этап развития искусства XVIII века (2-я пол XVIII века) связан с расцветом стиля классицизм и эпохой Просвещения. Обращение к античности можно объяснить несколькими причинами. Одна из них – достижение археологии, начавшиеся в 1740-х годах раскопки г. Помпей – древнего города в Италии, засыпанного пеплом при извержении Везувия в 79 г. н.э. – открыли памятники искусства и вызвали большой интерес к античной культуре. Однако более важная причина была связана с распространением идей Просвещения

Период с 1740-х по 1780-е гг. входит в историю под громким названием «эпоха Просвещения». Философ и писатель Вольтер и целая плеяда мыслителей: Монтескье, Дидро, Руссо - совершают настоящую интеллектуальную революцию. Они, размышляя о совершенствовании личности и путях переустрой-

ства общества, приходили к поискам идеала, который они видели в истории и культуре Древней Греции и Древнего Рима.

Идеями философов просветителей было проведение государственных реформ, отмена частной собственности и создание демократической республики, большое внимание они уделяли вопросу воспитания и просвещения человека, боролись с деспотизмом и невежеством. Считается, что именно идеологи просвещения своими высказываниями и теоретическими работами подготовили Французскую буржуазную революцию в конце XVIII века.

В это время резко уменьшается зависимость художников от частных заказчиков. Главным судьей произведений искусства становится общественное мнение. Появляется художественная критика, задачи которой заключались в оценке произведений искусства с точки зрения всего общества. Первые критики были философы Просвещения – Дени Дидро и Жан Жак Руссо, они писали о театре, музыке, живописи. Тем самым имели влияние на искусство этого периода, требуя от художников произведений, которые будут воспитывать зрителя.

Также, как уже отмечалось, во 2-пол. XVIII века, вновь проявляется интерес к классицизму (получивший название «неоклассицизм»). На этот раз немаловажную роль в формировании основных положений теории классицизма сыграл немецкий историк искусства И.И. Винкельман. Он обратился к античности, как к классическому образцу культуры, далекой от пышности и искусственности позднего барокко, и вычурности, испорченности рококо. По его мнению, искусство Древней Греции было обращено к природе и воспитывало благородные, достойные чувства в человеке.

Классицизм XVII века по своим стилистическим признакам близок классицизму XVIII века, но по своей содержательно-идеологической стороне различен и является новым историко-художественным явлением. Так первый развивался в контексте с барокко, а второй возник в процессе преодоления искусства рококо и барокко. Первый складывался во Франции в условиях объединения нации в рамках абсолютистской монархии Людовика XIV, а второй носил антифеодалную направленность, воспевал величие победы разума над чувством. Неслучайно классицизм 2 пол. XVIII века получил свое продолжение в искусстве следующей исторической эпохи к. XVIII – н. XIX вв., названный - революционным классицизмом.

На ряду с классицизмом во 2 пол. XVIII в. развивалось направление сентиментализм, которое утверждало ценность личного мира чувств человека, ярко себя проявившее в искусстве портера.

Основные этапы развития западноевропейского искусства XVIII века:

Позднее барокко

Позднее барокко в Италии, Германии, Австрии носит светский характер, в архитектуре преобладает строительство дворцовых построек и репрезентативных ансамблей. Характерными чертами позднего барокко являются декоративная изощренность, эффектность и утонченность.

Барокко в Италии XVIII века, разработка зрелищно-декоративных принципов (фонтан Треви Н. Сальви). Дворцово-парковые ансамбли Австрии и Герма-

нии: архитекторы Иоганн Бернхард Фишер фон Эрлах (1656-1723), Иоганн Лукас фон Хильдебрандт (1668-1745), Иоганн Бальтазар Нейман (1687-1753).

Декоративная живопись позднего барокко Джованни Баттиста Тьеполо (1696-1770)

Искусство рококо

Рококо как новый, более камерно-интимный стиль придворного искусства XVIII века. Франция – главный центр искусства рококо. Архитектура и принципы декоративного убранства интерьера.

Роль художника Антуана Ватто (1684-1721) в формировании различных течений в живописи Франции 1 пол. XVIII в., родоначальник лирическо-камерного направления, его творчество сильно повлиял на искусство рококо.



Рис. 24. Ватто А. Общество в парке. 1718—1719. Дрезденская галерея

Эстетика Просветителей

Влияние идей просветителей на искусство 2 пол. XVIII в. Эстетические принципы Д. Дидро и их роль в развитии французского искусства XVIII в. Обращение художников к сценам быта людей «третьего сословия» и нравов своего времени. Поэтизация мира простых вещей и сцен повседневной жизни в творчестве Жана Батиста Симеона Шардена (1699-1779). Морально-дидактический характер искусства Жана-Батиста Греза (1725-1805). Жан-Антуан Гудон (1741-1828) как крупнейший мастер реалистического портрета в скульптуре.



Рис. 25. Шарден Ж.Б.С Прачка



Рис. 26. Гудон А. Статуя Вальтера

Развитие бытового жанра в Англии XVIII в. Тесная связь творчества Уильяма Хогарта (1697-1764) с английским просвещением и литературой; разоблаче-

ние художником пороков и социальных контрастов английского общества. Английская школа портрета, творчество сэра Джошуа Рейнольдса (1723-1792) и Томаса Гейнсборо (1727-1788).

Искусство Западной Европы XIX века

Историю XIX века открывает в 1789 году Великая Французская революция (1789-1799), уничтожившая монархию и установившая республику, в начале XIX в. определила пути развития европейской культуры.

В искусстве первой половины XIX века соперничали два направления – неоклассицизм и романтизм. Расцвет неоклассицизма пришелся на годы Великой Французской революции и периода правления Наполеона I (1799-1815 годы правления). Этот стиль господствовал в архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве в первые тридцать лет XIX в.

Новое направление романтизм – выражало взгляды молодого поколения рубежа XVIII – XIX вв., испытывавшего разочарование в идеях, которые продвигали идеологи эпохи Просвещения. Романтизм был реакцией на результаты Великой Французской революции, не оправдавшей возлагавшихся на нее надежд. Для романтизма характерно противопоставление двух миров: реального и воображаемого, так «Прозе жизни» реального мира романтики противопоставляют мир «поэтической реальности», мир идеала, мечты, надежды. Романтический герой уходит в собственный внутренний мир, мир страстей и переживаний, мир вымысла и грез или же ему характерен уход в другое время, другую эпоху. Поэтому романтизм также идеализировал и прошлое, в особенности Средневековье.

К середине XIX века набирают силы другие художественные направления. Реализм – направление отражающее явления действительности во всей сложности и многогранности реального мира. Если мир романтизма – это духовный мир героя, то в реализме «принципом обобщения становится типизация: показ узнаваемых характеров и точных деталей».

Фактически одновременно с реализмом в XIX веке возникает и развивается художественное направление, во многом противоположное ему.

Символизм – направление, которое оформилось в конце XIX века, а основные эстетические символы сложились в 1860 - 1870-х гг. в творчестве французских поэтов. Творческим поиском символизма является создание художественных произведений, отражающих не столько реальную, видимую действительность, сколько мир вечных идей, находящийся за пределами чувственного восприятия. В отличие от реализма, символизм противопоставляет субъективный мир объективному, продолжая традицию романтизма. Субъективный мир художника раскрывается посредством «символов» - идей, находящихся за пределами чувственного восприятия.

В архитектуре XIX век открывается стилем империи Наполеона Бонапарта – ампиром, являясь продолжением стиля неоклассицизм, а затем к середине века постепенно формируется стиль, который получил название историзм, творческий метод которого – эклектика, смешение разных стилей прошлых эпох. И

только в конце века возникает стиль «модерн», который противопоставил эклектике «внутреннее единство и органичность».

Модерн проявил себя во всех видах искусства: архитектуре, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве. Одна из самых важных идей модерна было преодоление пропасти между художественным и утилитарным. Наиболее последовательно этот стиль осуществил свои принципы в сфере создания индивидуальных жилищ, которые мыслились как единый ансамбль в архитектурном, декоративном и дизайнерском отношениях. Именно модерн стал тем стилем, который перешел в следующий XX век, продолжая развиваться вплоть до Первой Мировой войны.

Стоит отметить, что каждое новое направление и течение в искусстве XIX века рождалось во Франции, и логичнее всего проследить их эволюцию на французской почве.

Основные этапы развития западноевропейского искусства XIX века.

Формирование в искусстве тенденций, открывающих проблематику XIX в. Один из первых художников переломного времени – Франсиско Гойя (1746 - 1828). Новаторский и бунтарский характер его творчества, прямое обращение к противоречиям современной жизни, теме социального зла и социального протеста, теме народа. Гойя – портретист.

Жак-Луи Давид (1748-1825) и революционный классицизм. Тесная связь его творчества с французской революцией 1789 г.

Академизм и романтизм. Академизм как официальное направление в европейском искусстве XIX в. Жан Огюст Доминик Энгр (1780-1867) и формирование принципов академизма. Эстетические взгляды и проблематика его искусства. Энгр – портретист и рисовальщик.

Романтизм как одно из самых широких и значительных течений в европейском искусстве, его исторические корни и идейно-эстетическая программа. Бунтарский характер революционного романтизма. Крупнейшие мастера: Теодор Жерико (1791-1824), Эжен Делакруа (1798-1863).



Рис. 27. Делакруа Э. Свобода, ведущая народ, 1830.

Лувр

Реализм как ведущие направление в литературе и изобразительном искусстве Европы XIX века. Тесная связь искусства критического реализма с прогрессивной общественной мыслью. Оноре Домье (1808-1879) как значительный и крупнейший мастер критического реализма во Франции. Гюстав Курбе (1819-1877) как глава реалистического направления во Франции. Его борьба против Академии и Салона, демократизм его творчества. Крестьянский мир и утвер-

ждение нравственного величия людей труда в творчестве Жана Франсуа Милле (1814-1875). Реалистический пейзаж во Франции. Теодор Руссо (1812-1867) и «барбизонцы». Камиль Коро (1796-1875) как создатель пейзажа настроения.

Искусство Франции 60-70 гг. XIX века. Ослабление непосредственных связей между искусством и общественной борьбой, изменение круга современных тем, поиски новых живописных принципов. Эдуард Мане (1832-1883) как зачинатель нового этапа в живописи Франции. Эволюция его творчества, связь с традициями реализма середины XIX века.

Импрессионизм. История возникновения группировки импрессионистов и их эстетическая платформа, борьба импрессионистов против академической рутины. Клод Моне (1840-1926) как наиболее типичный мастер импрессионизма. Эволюция творчества Огюста Ренуара (1841-1919). Эдгар Дега (1834-1917) и его особое место в группе импрессионистов.

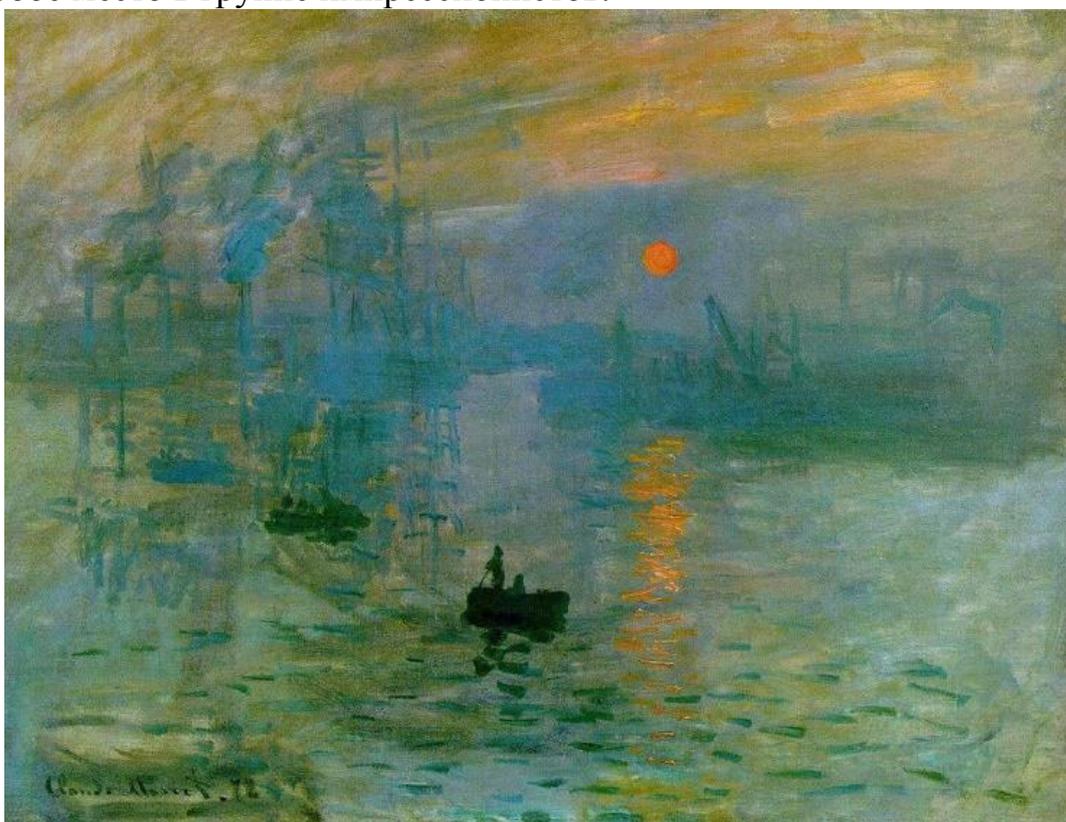


Рис 28. Моне К. Впечатление. Восходящее солнце, 1872, Музей Мармоттан-Моне, Париж

Постимпрессионизм как переходный этап между искусством XIX и XX вв. Сохранение в творчестве постимпрессионистов широкого гуманистического интереса к реальности, стремление создать ее обобщенный образ, возродить принципы картины и одновременно – отказ адекватности изображения законам зрительного восприятия реальности. Крупнейшие постимпрессионисты – Поль Сезанн (1839-1906), Поль Гоген (1848-1903), Винсент Ван-Гог (1853-1890).

Во 2 пол. XIX века происходит оживление искусства европейской скульптуры. Обращение лучших передовых скульпторов к темам общечеловеческого звучания, тесная связь их творчества с современностью. Франсуа Рюд (1784-1855) героическая романтика и народность в его произведениях. Особое место

Огюста Родена (1840-1917) в искусстве Франции. Философский характер его творчества, основные произведения и главные этапы творчества. Влияние Родена на развитие скульптуры в XX веке.

Зарубежное искусство XX века

Искусство XX века, одного из самых драматических в человеческой истории, близко по времени, но чрезвычайно сложно и противоречиво. Меняются территориальные границы искусства, почти невозможно нарисовать картину развития только западноевропейского искусства, не затрагивая искусства стран других континентов.

В XX веке человечество впервые столкнулось с ощущением «порвавшейся связи времен», с утратой этических и эстетических ценностей. Разнообразие художественных направлений – характерная черта этого периода. В первые его десятилетия многие мастера порвали со сложившимися художественными традициями, появились разные направления авангарда. Авангард XX века восставал против традиционных форм искусства, а художники стремились породить свой стиль, свою манеру, утвердить свой почерк.

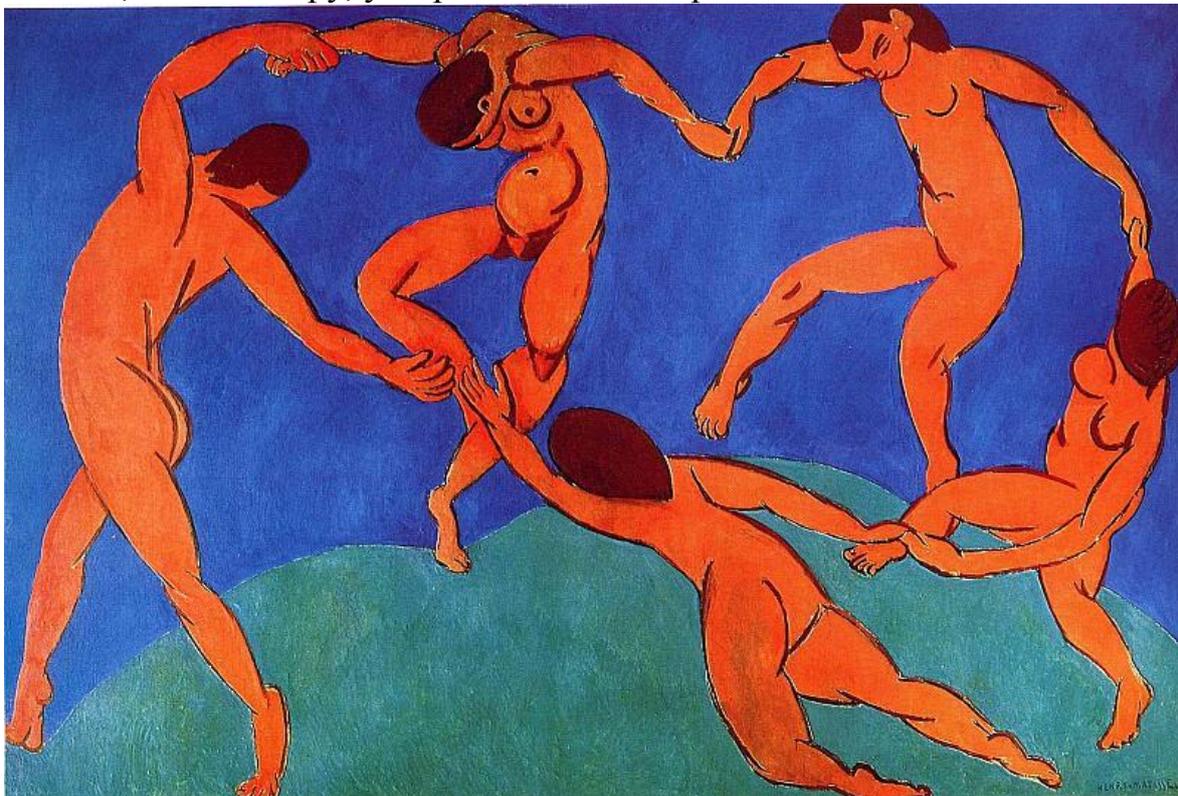


Рис. 29. Матисс А. Танец 1910 Холст, масло. 260 × 391 см ГЭ

Основные тенденции развития искусства XX века.

Фовизм: Анри МАТИСС; Альбер Марке; Андре Дерен; Морис Вламинк; Кес Ван Донген; Рауль Дюфи.

Экспрессионизм. Эдвард Мунк. Джеймс Энсор. Группа «Мост» (Дрезден). Э. Хеккель. Э.Л. Кирхнер. К. Шмидт-Ротлуфф. Э. Нольде. Группа «Синий всадник» (Мюнхен). Ф. Марк. В. Кандинский. Ж. Руо. О. Кокошка. Х. Сутин.

Пауль Клее. Экспрессионизм между двумя мировыми войнами. О. Дикс. Г. Гросс. Г. Грундиг.

Примитивизм. Анри Руссо. Морис Утрилло.

«Парижская школа». Амедео Модильяни.

Кубизм. П. Пикассо. Ж. Брак. Ф. Леже. Р. Делоне. А. Озанфан. Х. Грис. Ж. Метценже.

Футуризм. Дж. Балла. Ф. Маринетти. Д. Северини. У. Боччони. К. Карра.

Дадаизм. М. Дюшан. Ф. Пикабия.

Сюрреализм. Д. де Кирико. М. Эрнст. И. Танги. Р. Магритт. Сальвадор Дали.

Абстракционизм. П. Мондриан. Х. Миро. Х. Арп. Дж. Поллак (абстрактный экспрессионизм).

Модернизм после II-й мировой войны (поп-арт, оп-арт, гиперреализм, кинетическое искусство, видеоарт и т.д.)

Пабло ПИКАССО (1881-1973). Основные этапы творчества.



Рис. 30. Пикассо П. Герника 1937. Холст, масло. 349 × 776 см Музей королевы Софии, Мадрид

Реалистическое искусство XX века. Западная Европа. Кете Кольвиц. Франс Мазерель. Фернан Леже. Андре Фужерон. Бернар Бюффе. Генато Гуттузо. США. Рокуэл Кент и Эндрю Уайес

Мексиканские монументалисты: Диего Ривера, Хосе Клименте Ороско, Давид Альфаро Сикейрос. Руфино Тамайо.

Скульптура XX века. Ведущие скульпторы XX века. Эмиль Антуан Бурдель. Аристид Майоль. Шарль Деспю. Эрнст Барлах. Джакомо Манцу. Карл Миллес. Осип Цадкин. Генри Мур. А.Джакометти. М.Марини. К.Брынкуш (Бранкузи). Ж.Липшиц. А.Архипенко. Г.Юккер.

Основные этапы развития архитектуры XIX – XX вв. (эkleктика, Модерн, конструктивизм, функционализм, «органическая архитектура»). Чикагская школа. Луис Салливан. Баухаус. Вальтер Гропиус. Людвиг Мис ван дер Роэ. Ле Корбюзье (5 принципов архитектуры XX в.). Франк Ллойд Райт. Оскар Нимейер.

Тест 3

«Искусство нового и новейшего времени»

Задание: выберите правильный ответ.

1. Где была открыта первая в Европе Академия художеств?

- А) в Болонье;
- Б) в Лондоне;
- В) в Париже.

2. В какой стране в XVII веке сформировалась теория классицистического искусства?

- А) Германия;
- Б) Англия;
- В) Франция.

3. Джованни Лоренцо Бернини автор:

- А) купола собора св. Петра в Риме;
- Б) главного фасада собора св. Петра в Риме;
- В) площади перед собором св. Петра в Риме.

4. Что послужило литературной основой картины Никола Пуссена «Царство Флоры»?

- А) «Одиссея» Гомера;
- Б) «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо;
- В) «Метаморфозы» Овидия.

5. Кто сказал о своем портрете кисти Д. Веласкеса: «Это слишком правдиво...»?

- А) король Испании Филипп IV;
- Б) папа Иннокентий X;
- В) французский король Людовик XIV.

6. Антуан Ватто был принят в Королевскую Академию живописи и скульптуры как:

- А) мастер исторического жанра;
- Б) мастер пейзажного жанра;
- В) мастер «галантных празднеств».

7. Кто написал «Историю искусства древности» (1764) - первую научную работу, посвященную вопросам искусства и основам искусствоведения?

- А) И.И. Винкельман;
- Б) Г.Э. Лессинг;
- В) У. Хогарт.

8. Екатерина II приобрела у Ж.А. Гудона мраморную статую:

- А) Дидро;
- Б) Вольтера;
- В) Людовика XVI.

9. Выдающийся художник революционного классицизма и один из создателей стиля ампир:

- А) сэр Джошуа Рейнолдс;
- Б) Жак Луи Давид;
- В) Жан Огюст Доменик Энгр

10. Какой из портретов французы называют «французская Джоконда»?
- А) «Портрет мадам Рекамье» Ж.Л. Давида;
 - Б) «Портрет Жозефины Богарне» Ф. Жерара;
 - В) «Портрет мадемуазель Ривьер» Ж.О.Д. Энгра.
11. Какой из графических циклов Ф. Гойи называется «Бедствия войны»?
- А) «Капричос»;
 - Б) «Тавромахия»;
 - В) «Десастрес».
12. Назовите имя художника, опубликовавшего в 1855 году «Манифест реализма» и открывшего на Всемирной выставке в Париже в том же году собственный «Павильон реализма»:
- А) Оноре Домье;
 - Б) Гюстав Курбе;
 - В) Жан Франсуа Милле.
13. Назовите имя главы «барбизонской школы»:
- А) Жан Жак Руссо;
 - Б) Теодор Руссо;
 - В) Анри Руссо.
14. Первая выставка импрессионистов состоялась в ...:
- А) 1871 году;
 - Б) 1874 году;
 - В) 1886 году.
15. Кому из художников-постимпрессионистов принадлежит фраза, которую кубисты сделали своим девизом: "Трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса...".
- А) Винсент Ван Гог;
 - Б) Поль Гоген;
 - В) Поль Сезанн.
16. Как называлось объединение французских художников-символистов?
- А) «Наби»;
 - Б) «Синий всадник»;
 - В) «Голубая роза».
17. Кто написал картину «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?»?
- А) Гюстав Моро;
 - Б) Винсент Ван Гог;
 - В) Поль Гоген.
18. К какому периоду в творчестве Пабло Пикассо относится картина «Девочка на шаре».
- А) «голубой»;
 - Б) «розовый»;
 - В) кубизм.
19. Кто автор памятника Полю Сезанну?
- А) Огюст Роден;
 - Б) Аристид Майоль;
 - В) Эмиль-Антуан Бурдель.

20. Кто из выдающихся архитекторов сформировал пять принципов архитектуры XX века.

- А) Вальтер Гропиус;
- Б) Ле Корбюзье;
- В) Оскар Нимейер.

3.5. Отечественное искусство. Древняя Русь и искусство XVIII века

Искусство древней Руси

Границы расселения славян в VI – X вв. распространились от Балкан до бассейна реки Волги и от Прибалтийских земель до Причерноморских степей и Северного Кавказа. В X – XI вв. образовалась древнерусская восточнославянская народность. Решающую роль в объединении русских земель сыграл Киев.

Вместе с принятием христианства в 988 г. на Русь пришли византийские мировоззренческие представления и искусство. Но под влиянием национальных особенностей, языческих обрядов и художественных традиций славян быстро прошел процесс русификации византийского стиля, и древнерусское искусство обрело свои самобытные черты.

Для утверждения новой религии в XI в. возводились мощные, величественные храмы св. Софии в Киеве, Новгороде, Полоцке, которые обладали отличительной чертой, идущих от русских деревянных построек, - многоглавостью. Храмы в Киеве и Новгороде были крестово-купольными, пятинефными, снаружи к храмам с трех сторон примыкали открытые галереи.

С XI в. начинают широко и богато обстраиваться русские города. Центром города был кремль (детинец, кром) обнесенный крепостной стеной и башнями. Внутри находился дворец князя, собор, дворы бояр и церковной знати. Кремли были во многих городах: Новгороде, Пскове, Нижнем Новгороде, Смоленске, Москве и др.

К XII в. русское искусство становится самостоятельным и зрелым. Как и все средневековое искусство, оно было преимущественно церковным, культовым, было подчинено установленным канонам. В это время перестали строить мощные многокупольные храмы. Преобладающим типом стал одноглавый четырехстолпный крестово-купольный храм со шлемовидной или луковичной главой, на высоком барабане и закругленными апсидами с восточной стороны. Стены расчленены пилястрами – лопатками на три части соответственно разделено внутреннее пространство, каждая часть завершалась полукружием коробового свода – закомарой. Покрытие кровли обычно делалось по закомарам.

В этого период в древнерусской архитектуре складывались разные архитектурные «школы». Так церкви Владимиро-Суздальского княжества отличались стройностью пропорций, четкостью силуэтов, устремленностью ввысь (церковь Покрова на Нерли, Дмитриевский собор во Владимире) и ажурной резным декором на фасаде.



Рис. 31. Церковь Покрова на Нерли XII в

Иной характер имели церкви Новгорода, в искусстве которого были сильны исконные народные начала. Заказчиком церквей и монастырей здесь были в основном бояре и купцы, потому строили добротнo, основательно, но не роскошно. Церкви более приземисты, видны неровности и шероховатости кладки стен, апсида одна, низкая и сильно выступающая. Такие церкви называют «уличанский», т.к. часто строились на деньги жителей одной улицы. Подобными чертами обладали и церкви Пскова, но у них была одна особенность – соединение церкви с небольшой открытой звонницей.

Внутри церкви расписывались. На Руси в отличие от Византии мозаика не получила развития, главной техникой стала фреска (живопись темперной краской по сырой штукатурке). В росписях, которые в XI в., исполнялись при участии или под воздействием греческих мастеров, быстро проникают русские национальные особенности – строгая простота и суровый драматизм.

В XIV в. из Византии приезжает художник Феофан Грек, который оставил глубокий след в русском искусстве. Его росписям характерна суровость изображаемых ликов, святые предстают как люди, исполненные страстных чувств, потрясенные и просветленные.

Ярким явлением в древнерусском искусстве была икона. Христианская иконография была чрезвычайно разнообразна: различные, закрепленные канoном изображения Богоматери, Христа, святых, пророков, архангелов, многочисленные евангельские сюжеты и т.д. (иконы «Архангел Златы Власы», «Борис и Глеб», «Владимирская богоматерь», «Георгий Победоносец» и пр.). Создавались иконы житийные иконы. Кроме канонических сюжетов, в русских иконах изображались и исторические события (икона «Битва новгородцев с суздальцами»).

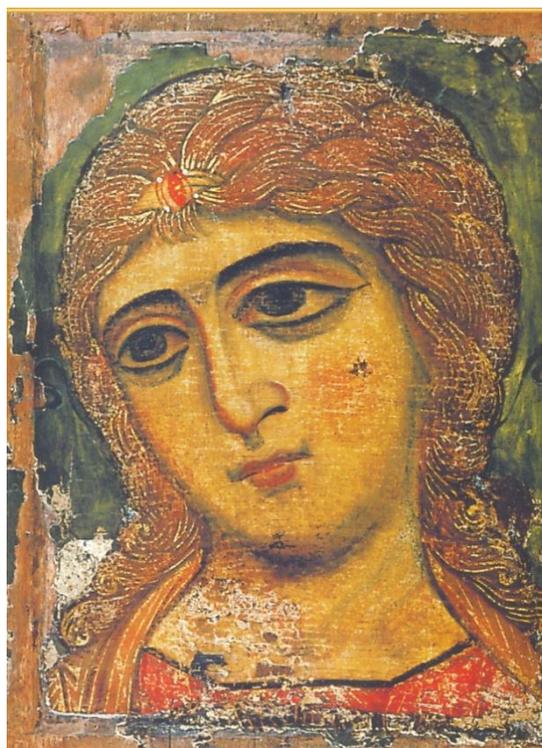


Рис. 32. Ангел Златы власы. Новг. XII в. ГРМ

К вопросу изучения древнерусской иконописи.

Многие ученые, искусствоведы, художники, изучали живописное и композиционное пространство Византийских и Древнерусских икон. Каждый из них, подвергая их художественному анализу, приходил к собственным заключениям, в связи с этим существуют разные мнения и подходы в объяснении основных принципов и закономерностей построения живописного пространства иконы.

Выделим исследователей, которые внесли большой вклад в изучение иконописи:

Федор Иванович Буслаев – ученый языковед, историк литературы и искусства, он одним из первых, еще в XIX веке, по достоинству оценил своеобразную красоту древнерусской литературы и живописи. Его труды были посвящены изучению древнерусской иконописи – *статья «Общие понятия о русской иконописи» (1866).*

Павел Александрович Флоренский – священник, религиозный философ, богослов, опираясь на историю мирового искусства, написал ряд работ религиозно-философского содержания, в которых осмыслял приемы организации пространства на плоскости, при рассмотрении иконописного канона в ретроспективном историческом сопоставлении с образцами мирового искусства. Его работы – *«Иконостас» (1922) и «Обратная перспектива» (1919-1922).*

Леонид Александрович Успенский – иконописец, богослов, живший в эмиграции, многие годы преподавал в богословских институтах, читая курс лекций по иконописи и ведя курс иконоведения, постарался ввести новые представления об иконе в своих работах - *«Икона – несколько слов о ее догматическом смысле» (1948), «Богословие иконы» (1955).*

Лев Федорович Жегин - русский живописец и теоретик искусства, который занимался исследованием формально-композиционных основ древнерусского искусства, его труд был опубликован в книге «Язык живописного произведения» - М.: Искусство, 1970.

Также стоит отметить одного из ведущих советских искусствоведов, написавших большое количество научных трудов по данной теме и внесших огромный вклад в формирование русской искусствоведческой школы – Виктор Никитич Лазарев. Его работы: *Русская иконопись от истоков до начала XVI в.* М.: Искусство, 1983, *Андрей Рублев и его школа.* — М.: Искусство, 1966 и др.

В этом перечне имен совсем нестандартно увидеть имя академика, российского физика - механика, одного из основоположников советской космонавтики – Бориса Викторовича Раушенбаха. Но его интерес к изучению теории перспективы в изобразительном искусстве, привел к написанию серьезных исследовательских работ по пространственному построению в древнерусской живописи - *Пространственные построения в древнерусской живописи.* М.: Наука, 1975.

Искусство древнерусской иконы было заново открыто лишь в н. XX века, до этого времени специалисты иконой, как произведением искусства, почти не интересовались, т.к. потемневшая от времени и закрытая окладом она не представляла особой ценности.

Одна из первых икон, которая была подвергнута реставрации, икона «Троица» Андрея Рублева (1904 г. первая реставрация, 1918 г. вторая реставрация). После реставрации - раскрытия (снятие верхнего слоя олифы) иконы обновлялись, представляя все великолепие средневековой живописи.

Французский художник Анри Матисс одним из первых обратил внимание на искусство русской иконы. Приехав в Россию в 1911 году и посетив Третьяковскую галерею, и частное собрание икон художника И. Остроухова, Матисс воскликнул – «Какая красота, у вас есть бесценный дар – ваши иконы!».

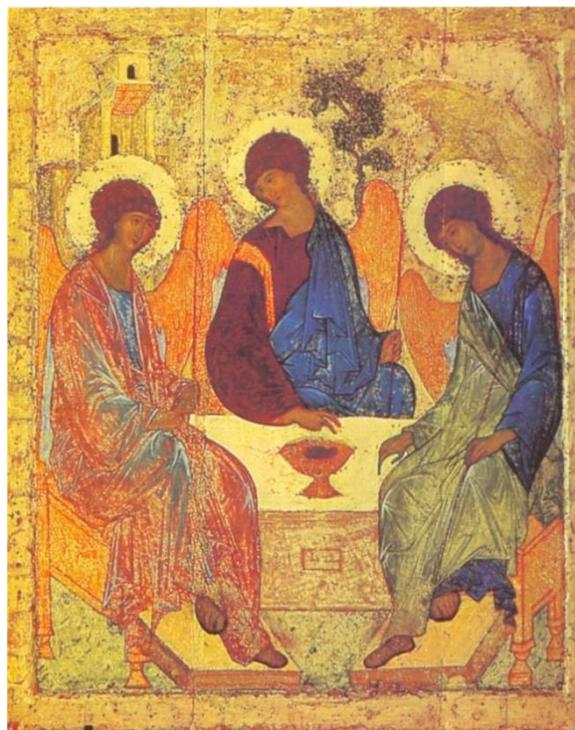


Рис. 33. Андрей Рублёв. Троица. Москва 1411 г. ГТГ

К тому времени многие художники занимались коллекционированием икон, сред них особо выделяют – И. Остроухова и И. Грабаря. Остроухова из-за любви к собирательскому делу и собранной большой коллекции икон, а Грабаря за научный подход в изучении и реставрации, именно ему принадлежала идея создания Комиссии по сохранению и раскрытию памятников древней живописи (1918 г.), позже переименованная в Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. академика И.Э. Грабаря.

Первая общедоступная выставка древнерусской иконы, из частных коллекций, состоялась в России в 1913 году и была приурочена к 300-летию Дома Романовых, по итогам выставки был издан первый каталог иконы.

В настоящее время большие коллекции древнерусской иконы находятся в: Государственной Третьяковской галерее; Государственном Русском музее; Новгородский государственный объединённый музей-заповедник; Псковский государственный объединённый историко-архитектурный и художественный музей-заповедник; Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник; Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева; Оружейная палата Московского Кремля; Государственный Эрмитаж и др. Также древнерусская икона представлена в европейских коллекциях, в Лувре в Париже (Новгородская икона).

Традиция писания икон на Русь пришла из Византии в XI веке, а первыми иконописцами были византийские мастера, которые принесли определенные правила - каноны и привезли *подлинники* - руководства по написанию икон. Позже на Руси появляются русские иконописцы, которые привносят в иконопись национальные особенности. Так в разных княжествах появляются различные иконописные школы: Новгородская, Псковская, Тверская, Ростово-Суздальская, Ярославская, Московская, «Северные письма» - со своим художественными особенностями, приемами исполнения, колоритом.

Для создания иконы использовали деревянную доску (липа), наклеивали холст – *наволоку*, покрывали грунтом – *левкасом*. Доски с обратной стороны закрепляли *шпонками* – поперечными дощечками. Само изображение писали в *ковчеге* – углубление в лицевой части иконы (1,5-2 см.). После написания иконы ее покрывали олифой и одевали в *оклад* – накладное украшение из металла, бисера, драгоценных камней, он защищал икону от различных воздействий. Затем ее освещали.

В древней Руси иконописцев называли *изографами*. Они делились на *личников* кто писал лица, руки, открытые части тела и *доличников*, которые писали все остальное. Также разделение было в разновидностях икон: *таблетка* – так называли икону, написанную на туго покрытом с двух сторон холсте. Были односторонние, двухсторонние иконы, складни и *житийные* иконы – так называли иконы с изображением святого в *среднике* (середине) и сцен его жития по краям иконной доски в *клеймах*.

Иконостас и его структура.

Одним из мест расположения и хранения икон в храме, является иконостас. Иконостас – алтарная перегородка, состоящая из нескольких рядов размещенных икон, отделяющая алтарную часть от остального храма.

Первоначально в Византийских храмах иконостаса не было, а были алтарные перегородки из парапета, стоящих на нем колонок и архитрава, сделаны они могли быть из дерева, камня или металла. Позже появился темплон – длинная горизонтальная палка над архитравом к ней крепились иконы.

Считается, что развитию иконостаса в России послужило строительство, т.к. больше строилось деревянных церквей, расписывать их было затрудни-

тельно, а в византийской традиции храм внутри должен был быть украшен фресками и мозаиками. Но точно неизвестно, как и в какое время, алтарная преграда превратилась в иконостас. Также принято считать, что иконостас в церкви отделяет мир небесный (горний мир) от мира земного (дольний мир).

Иконостас состоит из горизонтальных полос, их принято называть ряд или чин.

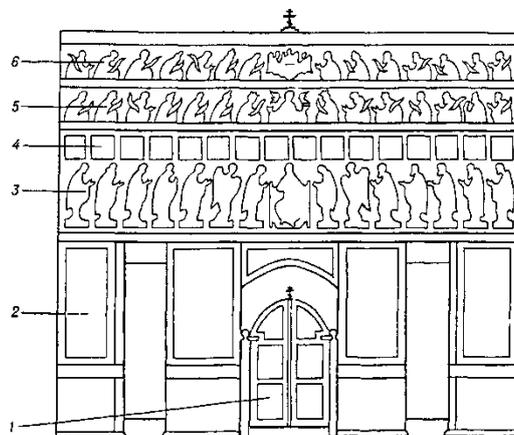


Рис. 34. Структура иконостаса

1 «Царские врата» двери перед престолом, их принято открывать только во время богослужения (в русском богослужении только в определенные моменты). Через них могут проходить только священнослужители, совершая положенные богослужебные действия;

2 местный ряд в нем располагаются «Царские врата», на которых обычно изображают на двух створка сцену «Благовещения» и Евангелистов, а также в самом ряду располагают иконы, особо чтимые в данной местности, местные святые;

3 деисусный ряд главный ряд иконостаса, с которого началось его формирование. Слово «деисис» в переводе с греческого означает «моление». В центре деисуса всегда икона Христа, чаще всего это «Спас в силах» или «Спас на престоле». Справа и слева иконы предстоящих и молящихся Христу: слева — Богоматери, справа — Иоанна Предтечи, далее архангелов Михаила и Гавриила, апостолов Петра и Павла и др. Изображенные на иконах деисуса святые должны быть повернуты в три четверти оборота к Христу и показаны молящимися Спасителю;

4 праздничный ряд в него помещают иконы основных событий Евангельской истории, то есть двенадцатых праздников. Праздничный ряд, как правило, содержит иконы Распятия и Воскресения Христа («Сошествие во ад»). Обычно включается икона Воскрешения Лазаря. В более расширенном варианте могут включаться иконы страстей Христовых;

5 пророческий ряд помещены иконы ветхозаветных пророков со свитками в руках, где написаны цитаты их пророчеств. Здесь изображаются не только авторы пророческих книг, но и цари Давид, Соломон, Илья пророк и другие люди, связанные с предвестием рождения Христа. Иногда в руках у пророков изображаются приводимые ими символы и атрибуты их пророчеств. В центре

этого ряда обычно изображается икона Богоматери Знамение или Богоматерь с Младенцем на престоле;

б протеческий ряд располагаются иконы ветхозаветных святых, в основном предков Христа, в том числе первых людей — Адама, Евы, Авеля. Центральная икона ряда — «Отечество» так называемая «Троица Новозаветная» или «Троица Ветхозаветная».

Завершается иконостас крестом или иконой Распятие, иногда рядом с крестом располагаются иконы предстоящих святых, молящихся Спасителю.

В к. XV в. происходит освобождение от татарского ига, в XVI в. — присоединение приволжских, приуральских земель. Создается единое централизованное государство. В Москве разворачивается грандиозная реконструкция Кремля, для этого приглашают мастеров из Пскова, Владимира, из-за границы. Возводятся: Успенский собор, Благовещенский собор, Архангельский собор, колокольня Ивана Великого, частью дворцового ансамбля становится Грановитая палата.

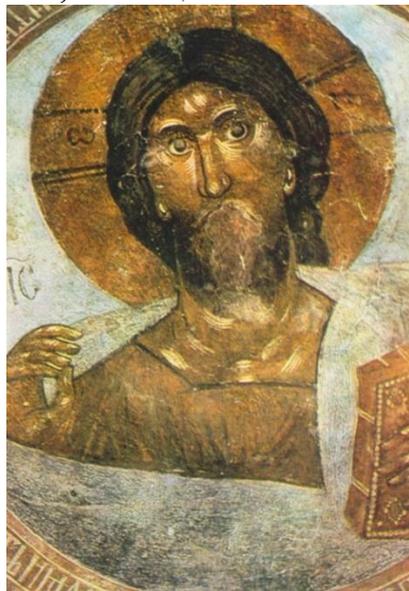


Рис. 35. Феофан Грек. Пантократор. ц. Спаса на Ильине улице.Новгород XIV в

В XVI в. русской архитектуре возникает новое явление — шатровый храм, возродивший давние традиции деревянного зодчества. Храм такого типа воздвигался обычно в память какого-либо события или военной победы. Первый храм такого типа был построен в с. Коломенское — церковь Вознесения, была построена в честь рождения сына Василия III Ивана Грозного. А сам Иван Грозный увековечил свою главную победу — взятие Казани — сооружением знаменитого храма Покрова Богородицы известного как Храм Василия Блаженного.

Русское искусство в силу особенностей исторического развития страны весьма долго следовало основным художественным принципам средневековья. Лишь в XVII в., когда Европа уже миновала эпоху Возрождения и обратилась к новым идеалам, в искусстве России начались изменения. В искусстве это проявилось в отказе от прежней строгой простоты, величавости и нарастании светского начала, в тяге к народности, красочности. XVII век называют веком узорочья. В архитектуре в изобилии появляются бочкообразные кровли, резные наличники, многоярусные кокошники, богатый орнамент.

В конце XVII в. происходит решительный отход от канонов храмовой архитектуры. Церкви становятся больше похожи на гражданские здания, имеющие несколько этажей. Росписи храмов превращаются в сплошной цветочный ковер. В них появляется много подробностей, изображений бытовых сцен, неожиданных сюжетов. Появляется в иконописи новая манера изображения —

передача объемности лиц с помощью светотени, что предваряет светскую живопись XVIII в.

Особую страницу русского искусства составляют постройки из дерева. Дерево на Руси было главным строительным материалом. Деревянные сооружения сохранились хуже каменных, поэтому сейчас неизвестны постройки созданные ранее XVII в. Храмам из дерева обычно присущи простота, скромность и особые, характерные формы, диктуемые самим строительным материалом (Преображенская и Покровская церкви погоста Кижы).

Широчайшее развитие в древней Руси имело декоративно-прикладное искусство – народное, светское и культовое: художественное шитье, резьба по дереву и кости, эмаль, филигрань, торевтика.

Высокого уровня достигло искусство книги: художники исполняли заставки, миниатюры для рукописей, украшали заглавные буквы и пр.

XVII веком в России заканчивается эпоха, искусство которой определялось в основном потребностями религиозного культа. Впереди были петровские преобразования, которые вызвали к жизни новое искусство.

Русское искусство XVIII в.

XVIII столетие открывается реформами Петра I. Они затрагивают хозяйство страны, ее государственное устройство, армию, флот и культуру. Это выражается в «европеизации» всех областей жизни, сдвиге от средневековья к новому времени. Бурно развиваются культура и наука, расширяются сферы влияния и становится светским просвещение, появляются новые города. В 1703 году была заложена новая столица России город Санкт-Петербург. Расширяются связи с зарубежными странами.

Основные этапы развития русского искусства XVIII в. совпадают с периодами правления российских императоров:

- *первая четверть XVIII в.* – искусство «петровского времени»;
- *середина XVIII в.* (1730-е - 1750-е гг.) – «аннинское» и «елизаветинское» барокко (конец 1750-х гг. – «рококо»);
- *вторая половина XVIII в.* (1760 - 1790-е гг.) - эпоха Екатерины II – классицизм (1760-1780 – ранний классицизм, 1780-1800 – зрелый классицизм). Сентиментализм.

Искусство первой четверти XVIII в.

Отражение новых эстетических запросов, формирование светского искусства, укрепление реалистических традиций.

Архитектура, ее новые задачи и черты, «петровское барокко». Переработка древнерусской тенденции и европейских влияний в московской архитектуре к. XVII – н. XVIII, архитектор Иван Зарудный. Строительство Петербурга и его планировка. Архитектурные работы Ж.Б. Леблона, Д. Трезини, И.К. Коробова.



Рис.37. Матвеев А. Автопортрет с женой 1729 г.

Развитие изобразительного искусства, первые «пенсионеры» Петра. Портреты в живописи и скульптуре: Иван Никитин, Андрей Матвеев, К.Б. Растрелли. Развитие искусства графики А.Ф. Зубов.

Искусство середины XVIII века.

Развитие архитектуры «елизаветинское» барокко, постройки Ф.Б. Растрелли. Творчество русских архитекторов С. Чевакинского и Д. Ухтомского.

Живопись середины века, развитие искусства портрета в творчестве И. Вишнякова, А. Антропова, И. Аргунова. Батальная тема в мозаиках М. Ломоносова. Учреждение Академии художеств

Искусство второй половины XVIII века.

Новое идейное содержание русского искусства. Развитие идей просветительства в России. Стиль русского классицизма, основы его эстетики, особенности его проявления в живописи, скульптуре, архитектуре. Деятельность Петербургской академии художеств. А.П. Лосенко как художник и педагог.

Архитектура 2 пол. XVIII века. Ранний классицизм, основные работы А. Кокоринова, Ж.Б. Валлен-Деламота, А. Ринальди, Ю.Фельтена. Зрелый классицизм, творчество В. Баженова, М. Казакова, И. Старова, Ч. Камерона, Д. Кваренги.

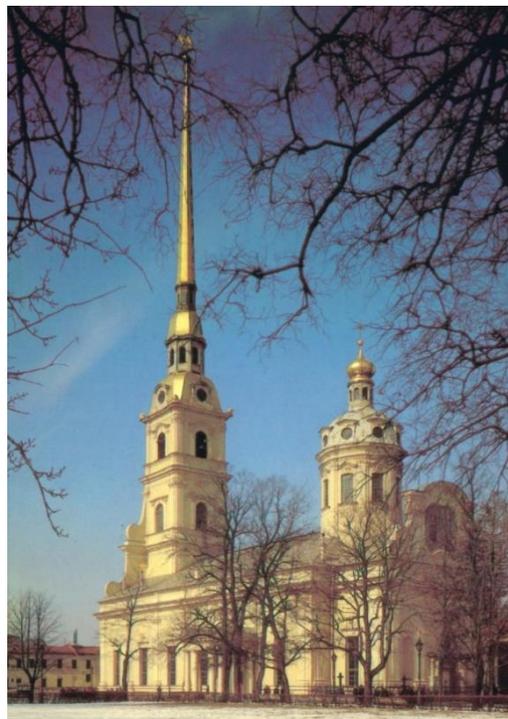


Рис. 36. Трезини Д. Петропавловский собор. Санкт-Петербург



Рис. 38. Растрелли Б. К. Анна Иоанновна с арапчонком ГРМ



Рис. 39. Левицкий Д. Екатерина II законодательница в храме богини Правосудия. ГРМ



Рис. 40. Старов И. Таврический дворец. 1782-1789.

Расцвет русской портретной живописи: Ф. Рокотов, Д. Левицкий, В. Боровиковский. Бытовой жанр в живописи и графике: И. Фирсов, М. Шибанов, И. Ерменев.

Портрет в скульптуре. Ф. Шубин. Развитие монументальной скульптуры, работы Э.М. Фальконе в России. Творчество скульпторов Ф. Гордеева, И. Покорьева, М. Козловского.

Тест 4

«Отечественное искусство. Древняя Русь и искусство XVIII века»

Задание: выберите правильный ответ.

1. Определите хронологические рамки существования древнерусского искусства:

- А) X-XV вв.;
- Б) XIII-XV вв.;
- В) к. X-XVII вв.

2. Назовите отличительные признаки новгородской архитектуры XI-XII вв.

- А) аркатурный пояс и лепнина;
- Б) простота, строгие пропорции, отсутствие всяких украшений;
- В) звонница входит в основной объём сооружения.

3. Где находится «Троица» Андрея Рублёва.

- А) ГТГ;
- Б) ГРМ;
- В) Успенский собор Московского Кремля.

4. В каком ряду /Чин/ иконостаса может находиться икона «Распятие»?

- А) праздничный;
- Б) деисус;
- В) пророческий.

5. Время написания домонгольских икон:
- А) XV в.
 - Б) к. XIII-XIV в.
 - В) XI-н. XIII в.
6. В каком древнерусском храме есть мозаики и фрески?
- А) София Киевская;
 - Б) София Новгородская;
 - В) Церковь Покрова на Нерли.
7. Понятие уличанской церкви относится к:
- А) владими́ро-суздальской архитектуре;
 - Б) новгородской архитектуре XI-XII вв.;
 - В) новгородской архитектуре XII- н. XV вв.
8. Какой из названных соборов связан с именем Андрея Рублёва?
- А) Успенский собор во Владимире;
 - Б) Церковь Спаса на Ильине улице;
 - В) Церковь Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря.
9. Чем руководствовался иконописец при написании иконы:
- А) извод;
 - Б) список иконы;
 - В) иконописный подлинник.
10. Кто работал над иконостасом Благовещенского собора Московского кремля?
- А) Андрей Рублёв;
 - Б) Дионисий с сыновьями;
 - В) Феофан Грек, Прохор с Городца, Андрей Рублёв.
11. Академия Художеств основана в:
- А) 1703 г.;
 - Б) 1725 г.;
 - В) 1757 г.
12. Назовите художников II пол. XVIII в.:
- А) Рокотов, Левитский;
 - Б) Брюллов, Иванов;
 - В) Антропов, Аргунов.
13. Назовите современников М. В. Ломоносова:
- А) Иван Никитин, Андрей Матвеев;
 - Б) Антон Лосенко, Иван Фирсов;
 - В) Иван Вишняков, Иван Аргунов.
14. Назовите основоположника русской пейзажной живописи:
- А) А. Тропинин;
 - Б) А. Лосенко;
 - В) Ф. Алексеев.
15. Назовите художников петровской эпохи:
- А) Никитин, Матвеев;
 - Б) Рокотов, Левицкий;
 - В) Щедрин, Кипренский.

16. Живопись Антона Лосенко относится к стилю:

- А) рококо;
- Б) барокко;
- В) классицизм.

Практическая работа №2

1. Составьте глоссарий (дайте определение словам):

Зарубежное искусство XX века

Импрессионизм, постимпрессионизм, неоимпрессионизм, символизм, модерн, синтетизм, клуазонизм, модернизм, фовизм, экспрессионизм, кубизм, пурризм, орфизм, супрематизм, футуризм, вортицизм, кубофутуризм, дадаизм, сюррерализм, метафизическое искусство, абстрактное искусство, гиперреализм, оп-арт, поп-арт, ассамбляж, видео-арт, граффити, артефакт, инсталляция, кинетическое искусство, конструктивизм, концептуальное искусство, минимализм, органическая архитектура, прецизионизм, риджионализм, спациализм, функционализм, энвайронмент, хепенинг, постмодернизм, примитивизм

Искусство древней Руси

апсида, закомара, лопатка, шатёр, барабан, купол (глава): полусферический, шлемовидный, луковичный, кокошник, лемех, восьмерик на четверике, темплон, апокриф, исихазм, акафист, преполовление, сретение, парсуна, список (иконы), темпера, позем, деисус, киот, санкирь, складень, оранта, одигитрия, графья, левкас, таблетка, изограф (зограф), басма, вохренье, подлинник (лицевой, толковой), извод, поновление, письмо доличное, личное, средник, клеймо, житийная икона, шпонка, паволока, ассист (инокоп), ковчег, пробела (движки, оживки), убрус, скань (филигрань), финифть (эмаль), юфть знаменный распев, партесное пение, кант.

2. Заполните таблицу «Сравнительная характеристика стилей XVII-XVIII вв.: барокко, рококо, классицизм» (по видам искусства)

Вид искусства	Характерные черты		
	Барокко	Рококо	Классицизм
Архитектура			
Скульптура			
Живопись			

3. Подготовьте компьютерную презентацию по одной из тем (в редакторе Power Point) с текстом и картинками:

- дом-музей Родена;
- графика Пикассо и Матисса;
- керамика Пикассо;
- мужские портреты А. Модильяни;
- эстетика Уильяма Морриса;
- Матисс. Связи с Россией;
- иллюстрации Рокуэлла Кента.

4. Напишите сравнительную характеристику архитектуры Владимиро-Суздальского княжества и Новгородского княжества XII – XIII вв. (возможно текст, а возможно таблица).

5. Подготовьте компьютерную презентацию по одной из тем (в редакторе Power Point) с текстом и картинками:

- сравнительный анализ портретов И. Никитина и А. Матвеева;
- портреты Г.Р. Державина кисти в. Боровиковского;
- портрет в творчестве И. Аргунова и Н. Аргунова;
- Иван Никитин. Проблемы творчества;
- Академия художеств в XVIII веке;
- Ф. Рокотов и Д. Левицкий. Сравнительная характеристика творчества;
- архитектура В. Баженова и М. Казакова.

3.6. Глоссарий

Автолитография – способ исполнения художественной литографии, при котором всю работу над печатной формой выполняет сам художник.

Акварель – (лат. aqua - вода) водяная краска, т.е. краска разводимая водой, а также живопись такими красками.

Алла прима – (итал. alla prima – сразу, с первого раза) способ выполнения живописного произведения сразу, за один прием или сеанс.

Анималист – (лат. animal - животное) – художник, изображающий животных.

Архитектоника – (греч. architektonike – главное строение) главный, основной принцип построения, система связей отдельных частей композиции. В архитектуре – качество композиционности, зрительно выявляющее работу основных конструктивных частей в материале, из которого построено здание, посредством ясно воспринимаемых членений и соотношений частей.

Барельеф – (фр. bas-relief – низкий рельеф) – скульптурное изображение, выступающее от плоскости фона менее, чем на половину своего объема.

Биеннале – (ит. biennale - двухгодичный) мероприятие (выставка или фестиваль), проводимое регулярно, раз в два года.

Бистр – (фр. - bistre) коричневая прозрачная краска, приготавливается из древесной сажи. При размывании водой образует широкую шкалу тональных градаций, поэтому используется художниками для рисования кистью и пером.

Вернисаж – (фр. vernissage - лакировка) – торжественное открытие, первый день работы художественной выставки, первоначально – день перед открытием, когда художники покрывали лаком свои картины.

Витраж – (фр. vitrage – оконное стекло) застекленная поверхность окон или дверей. Витражи появились в эллинистическую эпоху. В средние века витражи изготовлялись из цветных стекол, скрепленных свинцовыми перемычками, и дополнялись росписью.

Горельеф – (фр. haut-relief – высокий рельеф) разновидность рельефа выпуклого изображения на плоскости. В горельефе, в отличие от барельефа, изображение выступает над плоскостью фона более чем на половину своего объема.

Гуашь – (фр. gouache - водяной) непрозрачная (корпусная, кроющая) водяная краска; произведение искусства, исполненное такими красками.

Дизайн – (англ. design – проектировать, конструировать) в широком смысле слова любое проектирование, т.е. процесс и метод создания новых предметов, формирование предметной среды, трудовых процессов, оборудования, изобретение инструментов, приспособлений и т.д.

Заставка – в искусстве оформления книги небольшая графическая композиция, открывающая или завершающая текстовую часть книги; помещается вверху или в низу страницы или на отдельном листе.

Иллюстрация – (от лат. illustrare - прояснять) вид искусства, заключающийся в создании изображений, сопровождающих какой-либо текст и проясняющих или дополняющих его содержание.

Инициал – (от лат. initialis - первоначальный) начальная, заглавная буква строки рукописи или книги; выполняется обычно в увеличенном размере, иногда орнаментируется или сопровождается миниатюрным изображением.

Колорит – (ит. colorito - цвет) общая эстетическая оценка цветовых качеств произведения искусства, целостности его цветовых отношений.

Концовка – в книжной графике небольшая изобразительная или орнаментальная композиция, миниатюра, завершающая текстовую часть.

Ксилография – (от лат. xylon – дерево, grapho – пишу, черчу) вид графики, гравюра на дереве, гравирование по дереву или оттиск на бумаге с такой гравюры.

Кунсткамера – (нем. kunst – искусство, kammer - комната, кабинет) в начале XVIII в. широко распространенные в Европе собрания редкостей, диковинок, а также помещения, где хранились эти коллекции.

Лессировка – (нем. lasieren - подкрашивать) техника живописи, заключающаяся в последовательном нанесении тонких, просвечивающих красочных слоев.

Линогравюра – (от фр. graver – вырезать и лат. linum – лен, полотно) один из видов гравюры высокой печати, в котором гравирование проводится на линолеуме или пластике.

Литография – (от греч. lithos – камень и grapho – пишу) вид печатной графики, основанный, в отличие от гравюры, на технике плоской печати, при которой поверхность специального литографского камня (известняковых пород) обрабатывается литографским жирным карандашом и тушью; после травления зажиренные участки камня принимают краску, а пробельные и протравленные кислотой оказываются к ней невосприимчивыми.

Локальный цвет - (от фр. local - местный) местная, предметная окраска, основной цвет какого-либо предмета без учета внешних влияний: рефлексов и светотени.

Марина – (итал. marina - морской) в изобразительном искусстве вид моря, морской пейзаж, как жанр сформировался в живописи Голландии XVII в.

Мозаика – (лат. *musivum* – посвященное музам) изображение, составленное из отдельных кусков цветных камней, стекол, дерева или иных материалов.

Монотипия – (от греч. *monos* – один и *typos* - отпечаток) вид печатной графики, в которой с каждой формы получается только один отпечаток. Техника монотипии заключается в непосредственном рисовании кистью масляной или типографской краской на металлической пластине с последующей печатью на влажную бумагу аналогично офорту.

Офорт – (фр. *eau-forte* – «крепкая водка», азотная кислота) разновидность, а также название техники углубленной гравюры на металле, в которой рисунок наносится процарапыванием грунта с последующим травлением кислотой.

Пастель – (от лат. *pasta* - тесто) вид и техника изобразительного искусства, использующая в качестве материала мягкие цветные карандаши, изготовленные из красителей, мела и связующих веществ.

Пастозная техника – в живописи, росписи техника работы плотными, непросвечивающими (кроющими) слоями, масками краски, иногда создающими рельефную текстуру; то же, что и корпусная техника, по назначению противоположная лессировке.

Полихромный – (греч. *poly* – много, *chromos* - цвет) многоцветие, многоцветность – качество, определяющее колорит художественного произведения и палитру художника.

Рельеф – (лат. *relevare* - приподнимать) выпуклое изображение на плоскости.

Сангина – (лат. *sanguis* - кровь) мягкий и толстый карандаш, дающий матовый красно-коричневый тон, готовится из глины и связующих веществ.

Сепия – (греч. *sepia* – каракатица, головоногий моллюск) название коричневой краски, добывающийся в древности из «чернильного мешка» в теле этого моллюска; позднее коричневые чернила изготавливались искусственным путем.

Смальта – (лат. *smaltum* - плавленый) цветное непрозрачное (глушеное) стекло в форме кубиков или пластинок для мозаичных работ.

Темпера – (от лат. *temperare* – умерять, смягчать, смешивать) краска, состоящая из пигмента, замешенная на яичном желтке, белке или казеине и разбавленная водой.

Факсимиле – (от лат. *fac simile* – делай подобное) абсолютно точное воспроизведение, как правило малотиражное, серийное издание оригинала книги, рукописи, гравюры.

Фактура – (лат. – *factura* – обработка, строение) зрительно-осознательное качество какой-либо поверхности, например гладкая, шероховатая.

Фреска – (итал. *fresco* – свежий, сырой) техника стенной росписи водяными красками по сырой штукатурке, впитывающей их до определенной глубины, что обеспечивает прочность красочного слоя.

Экслибрис – (лат. *exlibris* – из книг) книжный знак с именем владельца книги или названием библиотеки; жанр прикладной графики, предметом которой является композиция книжного знака, часто включающая сложное изображение символического или аллегорического характера в сочетании с надписью, фамилией или инициалом владельца.

Энкаустика – (греч. enkaustike - выжигание) распространенная в эпоху античности техника росписи, при которой воск – связующее минеральные пигменты вещество – посредством разогревания наносится на поверхность основы и вплавляется в грунт.

Эстамп – (фр. estampe - отпечаток) оттиск на бумаге с печатной формы, лист, отпечаток; изображение, выполненное в одной из техник печатной графики.

3.7. Список рекомендованной литературы

а) Основная литература:

1. . Борзова, Е.П. История мировой культуры в художественных памятниках [Электронный ресурс] / Е.П. Борзова, А.В. Никонов. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : , 2010. — 216 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/93165>

2.Ильина, Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство: учебник для бакалавров / Т.В. Ильина. – 3-е изд., пер. и доп. – М. : Высш. Шк., 2013. – 368 с.

3. Ильина, Т. В. История отечественного искусства. От крещения руси до начала третьего тысячелетия : учебник для бакалавров / Т. В. Ильина. — 5-е изд., пер. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2013. — 473 с.

б) Дополнительная литература:

1. Анализ и интерпретация произведения искусства. Художественное сотворчество [Электронный ресурс] : учеб. пособие / Н.А. Яковлева [и др.] ; 2018-06-13. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2018. — 720 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/107314>.

2. Виппер, В. Архитектура русского барокко. / В. Виппер. – М. : Б.С. Г. – ПРЕСС, 2008. – 298 с.

3. Власов, В.Г. Теория формообразования в изобразительном искусстве [Электронный ресурс] : учебник / В.Г. Власов. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : СПбГУ, 2017. — 264 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/105325>.

4. Власов, В.Г. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм : терминологический. слов. / В.Г. Власов, Н. Ю. Лукина - СПб. : Азбука-классика, 2005. - 316 с.

5. Власов, В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. / В.Г. Власов. - СПб. : Азбука-классика, 2008. - 844 с

6. Кох, В. Энциклопедия архитектурных стилей. Классический труд по европейскому зодчеству от античности до современности. / В. Кох. - М. : БММ АО, 2005. - 528 с.

7. Кукина, Е.М. Мир русского искусства. Энциклопедический словарь. / Е.М. Кукина. – М. : Рус. Яз. – Медиа, 2005. – 484 с.

8. Матье, М. Э. Искусство Древнего Египта. / М.Э. Матье - СПб. : Коло [и др.], 2005. - 575 с.

9. Муртазина, С.А. История искусства XVII века [Электронный ресурс] : учебное пособие / С.А. Муртазина, В.В. Хамматова. — Электрон. дан. — Ка-

зань : КНИТУ, 2013. — 116 с. — Режим доступа:
<https://e.lanbook.com/book/73274>.

10. Орельская, О. В. Современная зарубежная архитектура : учеб. пособие для вузов. / О.В. Орельская - М. : Академия, 2007. - 268 с.

11. Раздольская, В.И. Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм. / В.И. Раздольская – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 367 с.

12. Савостьянова, Ю.А. История изобразительного искусства (древнерусское искусство, искусство XVIII в.) [Электронный ресурс] : учебно-методическое пособие / Юлия Анатольевна Савостьянова ; ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова». – Электрон. текстовые дан. (1,39 Мб). – Магнитогорск : ФГБОУ ВО «МГТУ», 2016

13. Сокольникова, Н. М. История стилей в искусстве : учеб. пособие [для вузов] / В. Н. Крейн. - М. : Гардарики, 2006. - 395 с.

14. Таруашвили, Л. И. Искусство Древней Греции : словарь./ Л.И. Таруашвили. - М. : Яз. слав. культуры, 2004. - 333 с.

15. Хан-Магомедов, С.О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). / С.О. Хан-Магомедов. – М. : «Архитектура – С», 2007. – 520 с.

16. Якимович, А. К. Новое время. Искусство и культура XVII-XVIII веков. / А.К. Якимович. - СПб. : Азбука-классика, 2004. - 438 с.

в) Список рекомендуемых Интернет-источников:

1. [Виртуальный филиал Русского музея](#)

2. Всероссийский музей ДПИ и народного искусства

3. [Государственный Эрмитаж](#)

4. [Государственная Третьяковская галерея](#)

5. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина

6. [Государственный музей Востока](#)

7. Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева

8. [Русский музей](#)

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Деменёв, Д.Н. Взаимодействие «вкуса», «меры» и «гармонии» в произведениях живописи. // *Философская мысль*. – 2014. - № 8. - С.109-139. DOI: 10.7256/2306-0174.2014.8.13400. URL: http://e-notabene.ru/fr/article_13400.html
2. Деменёв, Д.Н. Рациональный уровень, как одно из важнейших онтологических оснований художественного процесса. // *Философская мысль*. – 2013. - № 11. - С.1-49. DOI: 10.7256/2306-0174.2013.11.9505. URL: http://e-notabene.ru/fr/article_9505.html.
3. Полевой В.М. Популярная художественная энциклопедия. М.: Издательство «Советская энциклопедия», 1986.
4. Практикум по художественным дисциплинам по направлениям подготовки 54.03.01 «Дизайн», 54.03.02 «ДПИ и НП» [Электронный ресурс]: учебно-методическое пособие / С.В. Рябинова [и др.]. – Электрон. дан. – М.: ФГУП НТЦ «Информрегистр», 2018.
5. Рябинова, С.В. Декоративность в живописи. Методическое пособие.- Магнитогорск : МаГУ, 2005. – 27 с.
6. Савостьянова Ю.А. История изобразительного искусства (древнерусское искусство, русское искусство XVIII в.) [Электронный ресурс] : учебно-методическое пособие / Юлия Анатольевна Савостьянова ; ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им Г.И. Носова». – Электрон. текстовые дан. (1,39 Мб). – Магнитогорск : ФГБОУ ВО «МГТУ», 2016.
7. Савостьянова Ю.А. История искусств. Часть I [Электронный ресурс] : учебно-методическое пособие / Юлия Анатольевна Савостьянова ; ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им Г.И. Носова». – Электрон. текстовые дан. (0,6 Мб). – Магнитогорск : ФГБОУ ВО «МГТУ», 2018.6
8. Столяров, Б.А. Стили в архитектуре и изобразительном искусстве. Учебный курс. – СПб., 2008, - 176 с.
9. Хрипунов, П.Э. Формирование профессионально-педагогической направленности студентов в процессе обучения рисунку / Актуальные проблемы современной науки, техники и образования: междунар. Сб. научные тр./ под. Ред. М.В. Чукина. - Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос.тех.ун-та им. Г.И. Носова, 2016.-Т2, №1.-С.81-84
10. <https://ru.wikipedia.org/wiki>

Учебное текстовое электронное издание

**Рябинова Светлана Валентиновна
Савостьянова Юлия Анатольевна
Хрипунов Павел Эдуардович**

**ПРАКТИКУМ ПО ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ДИСЦИПЛИНАМ
ДЛЯ НАПРАВЛЕНИЯ ПОДГОТОВКИ
54.03.01 «ДИЗАЙН». ЗАОЧНОЕ ОБУЧЕНИЕ**

Часть 2

Учебно-методическое пособие

16,7 Мб

1 электрон. опт. диск

г. Магнитогорск, 2020 год
ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова»
Адрес: 455000, Россия, Челябинская область, г. Магнитогорск,
пр. Ленина 38

ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова»
Кафедра академического рисунка и живописи
Центр электронных образовательных ресурсов и
дистанционных образовательных технологий
e-mail: ceor_dot@mail.ru