

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Тольяттинский государственный университет»

Изобразительного и декоративно-прикладного искусства

(наименование института полностью)

Кафедра «Живопись и художественное образование»

(наименование)

54.05.02 Живопись

(код и наименование направления подготовки / специальности)

Художник-живописец (станковая-живопись)

(направленность (профиль) / специализация)

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА (ДИПЛОМНАЯ РАБОТА)

на тему «В мастерской»

Обучающийся

Е.Д. Гончаренко

(Инициалы Фамилия)

(личная подпись)

Научный
руководитель

профессор, И.Г. Панов

(ученая степень (при наличии), звание (при наличии), Инициалы Фамилия)

Тольятти 2023

Аннотация

Тема представленной дипломной работы «В мастерской» была выбрана осознанно, потому что художественная мастерская имеет огромное значение в жизни любого художника, для его творческого развития и профессионального роста. В мастерской мы проводим большую часть своего времени, особенно в период обучения, так как это место непосредственно передачи мастерства от одного поколения другому. По этой причине выбранная тема всегда будет актуальной для автора и людей его сферы деятельности.

Во время написания данной живописной картины автор провел исследование влияния мастерской на внутреннее эмоциональное состояние и работоспособность художника. Для этого, помимо личных наблюдений, были проведены интервью с несколькими студентами, они поделились своим опытом и ощущениями от пребывания в мастерских, рассказали о том, как мастерская воздействует на их мыслительный и творческий процесс.

Автор провел исследование ряда работ художников по данной теме и проанализировал их композиционные решения, технические приемы и используемые средства художественной выразительности. В результате исследования выявлены общие принципы построения композиции, характерные для данного направления, а также особенности использования цвета, света и тени. В представленной дипломной работе можно проследить поэтапно процесс создания итогового живописного произведения: от идеи и начальных набросков, до создания полноценной станковой картины в технике масляной живописи.

Тема художественной мастерской является актуальной для современного общества, так как она способствует обмену опытом между художниками, формированию профессиональной идентичности, укреплению и сохранению традиций, наследия в искусстве. Мастерство передается из поколения в поколение, мастерская же представляет собой место, в котором это происходит.

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1 Исследование темы мыслителя и художественной мастерской в истории мировой живописи	9
1.1 Образ мыслителя в искусстве Древнего мира	9
1.2. Образ мыслителя в искусстве Средневековья	21
1.3 Образ мыслителя в искусстве Нового времени	28
1.4 Образ мыслителя и художника Новейшей истории	45
Глава 2 Предварительная подготовка к созданию живописной картины	58
2.1. Поиск идей, сюжета и образов для дипломной работы	58
2.2. Выполнение поисковых и натуральных эскизов, этюдов, зарисовок	61
Глава 3 Процесс создания картины «В мастерской».....	66
3.1 Процесс создание картона.....	66
3.2 Процесс создания живописного полотна	70
Заключение	78
Список используемой литературы	80
Приложение А Первые эскизы предполагаемого сюжета	83
Приложение Б Тоновые эскизы к композиции	84
Приложение В Цветовые эскизы к композиции	85
Приложение Г Карандашные наброски с натуры.....	88
Приложение Д Зарисовка сангиной и сепией	92
Приложение Е Тоновые и цветовые вспомогательные эскизы к натюрморту.....	93
Приложение Ж Натюрморт.....	94
Приложение И Процесс работы над картоном	95
Приложение К Итоговый картон к дипломной работе.....	97
Приложение Л Процесс работы над картиной.....	98
Приложение М Картина «В мастерской»	99

Введение

Мастерская, это в первую очередь, рабочее место, где художник может сосредоточиться на своей деятельности и свободно развивать художественный талант, создавать уникальные произведения, экспериментировать с материалами, искать новые формы выражения своих идей и приносить свой вклад в мир искусства. А во вторую очередь, мастерская является местом, где художник может общаться с другими творческими людьми, получать от них поддержку, обмениваться опытом и идеями, что способствует развитию творческой мысли.

В целом мастерская занимает неотъемлемую часть в жизни художника и его карьеры, ее атмосфера и удобство имеют немалое значение в творческом процессе. Художник может полностью погрузиться в работу, чтобы воплотить свои идеи и исследовать новые направления. В этом пространстве его мыслительная активность достигает своего пика.

Также в мастерской можно увидеть множество инструментов и материалов, которые художник использует для создания своих произведений. Это напоминает о том, что мыслительный процесс не может быть отделен от практической работы и экспериментов.

Образ художника в мастерской напоминает о том, что творчество - долгое, последовательное и трудное развитие концепции, требующее постоянного движения вперед, самосовершенствования и самовоспитания. В мастерской нередко можно увидеть незаконченные работы и попытки исправить ошибки, эта мысль приводит к пониманию, что мыслительный процесс – постоянный поиск, являющийся ключевым аспектом творческой работы художника [9].

Мыслительный процесс художника может быть очень сложным и многогранным. Он включает в себя множество этапов, начиная от идеи и заканчивая воплощением идеи на холсте или бумаге.

Первым этапом является вдохновение. Это индивидуальный и

динамичный процесс, который находит свое отражение в творениях художника. Важно найти свой источник вдохновения, чтобы оно стало поддерживающим стимулом для разработки новых и уникальных картин. Художник может быть вдохновлен работами других художников, музыка может помочь ему создать визуальные образы, история и культура подскажут как сделать художественный образ глубже и достовернее, также источником вдохновения может служить природа. Наслаждаясь красотой окружающего мира, эмоциями, которые художник хочет выразить в своем произведении, абсолютно любые жизненные ситуации и наблюдения имеют все шансы быть основой воодушевления для создания произведения искусства.

А затем происходит исследование, анализ, а также интерпретация данного воодушевления, что приводит к формированию мысли и концепции творения.

Затем необходимо сделать достаточное количество набросков, а также эскизов, этот этап называется наработкой визуального вспомогательного материала, который может помочь мастеру установить, что он хочет выразить в своей картине. После этого он приступает к работе на формате, переходя от общего к частному, художник может экспериментировать с разными техниками и приемами, чтобы достичь желаемого результата.

В процессе создания произведения автор может вносить изменения и доработки, чтобы достичь наилучшего результата и достичь более высокого уровня мастерства.

Однако, когда произведение уже закончено, художник должен критически оценить свою работу и определить, насколько она соответствует его первоначальной идее и концепции, в том числе с точки зрения качества исполнения, техники и иных факторов, которые помогают автору удостовериться в том, что его картина готова к представлению публике и ожидаемым образом повлияет на восприятие произведения зрителем или другим заинтересованным сторонам. Даже после завершения произведения, художник может при оценке картины вносить изменения и доработки, чтобы

улучшить свою работу.

Мыслительный процесс художника может быть сложным и многогранным, но он включает в себя множество аспектов, которые помогают ему создавать свои произведения искусства. Художник должен быть способен мыслить творчески, анализировать и понимать различные стили и техники, а также уметь использовать всевозможные материалы для создания своих работ. Также он может быть связан с любимыми этапами его работы, такими как принятие решений о выборе темы, разработке идеи, использовании разного рода техник рисования или выбора материалов. Кроме того, мыслительный процесс может помочь художнику понять, как элементы композиции влияют на восприятие его работы зрителем.

Мыслительный процесс художника может включать в себя и более абстрактные аспекты. Например, художник может размышлять о том, как его работа влияет на зрителя, какие эмоции вызывает у него и как он может использовать эти эмоции для создания более глубокого восприятия его работы.

В целом, мыслительный процесс является неотъемлемой частью работы художника, и он помогает ему создавать произведения искусства, которые будут не только красивыми, но и глубокими по своей сути.

Целью этой работы является создание станковой живописной картины, передающей атмосферу художественной мастерской и настроение художника, погруженного в свои мысли.

При этом, автор решает и другие промежуточные задачи, таких как исследование и анализ произведений искусства, связанных с художественной мастерской и мыслящим человеком, выполнение поисковых эскизов, набросков с натуры, написание натюрморта с предметами из мастерской, зарисовки интерьера и реализация полноразмерного тонового рисунка мягкими материалами.

Объект исследования представляет собой разработку и реализацию живописного произведения в технике масляной живописи.

Предметом исследования являются средства художественной выразительности, позволяющие раскрыть идею дипломной композиции на выбранную тему «В мастерской».

Теоретическая значимость дипломной работы состоит в исследовании и анализе живописных произведений художников разных эпох, посвященных художественной мастерской и художникам.

Практическая значимость дипломной работы заключается в создании картины на установленную тематику, в создании образа мыслящего человека в мастерской и передачи окружающего пространства.

Задачи:

- изучить тему мастерской и мыслящего человека в истории мировой живописи;
- провести исследование влияния мастерской и ее обстановки на эмоциональное и физическое состояние художников, какие приемы и средства выразительности использовались для передачи образа и создания гармоничного произведения.
- найти и осуществить анализ художественных приемов и средств выразительности произведений искусства, помогающих передать образ мыслящего человека, выявить особенности их композиции, сюжета и техники исполнения;
- выполнить достаточное количество композиционных эскизов, этюдов, зарисовок, чтобы облегчить поиск наиболее подходящего собирательного образа художника;
- продумать композицию и сюжет картины, чтобы создать гармоничное и выразительное произведение;
- осуществить полноразмерный тоновой рисунок на основе выполненных эскизов, учитывая композицию, сюжет и технику исполнения будущей картины;
- создать финальную дипломную композицию в технике масляной живописи;

- довести дипломную композицию до наилучшего результата, учитывая все замечания и рекомендации дипломного руководителя;
- описать творческую задумку и художественный замысел дипломной работы в пояснительной записке.

Пояснительная записка к дипломной работе описывает творческую задумку и художественный замысел холста.

В структуру дипломной записки входят: аннотация, введение, три главы с выводами к каждой из них, заключение, список литературы и приложения. К графической части диплома относятся поисковые и подготовительные эскизы, наброски, зарисовки, этюды, полноформатный картон, выполненный в тоне с использованием мягких материалов. Художественно-практическая часть дипломной работы представлена в виде картины, выполненной в технике масляной живописи.

Глава 1 Исследование темы мыслителя и художественной мастерской в истории мировой живописи

1.1 Образ мыслителя в искусстве Древнего мира

Образ художника, мыслителя или философа тесно связаны. Художник через свои произведения может выразить мировоззренческие взгляды и идеи, философия в свою очередь помогает ему раскрыть полное значение создаваемых им произведений искусства, понять и интерпретировать свои собственные чувства и эмоции. Например, художник может использовать символы и метафоры в своих работах, чтобы передать определенные философские мысли, такие как идея единства всего сущего или идея о том, что мир является сложным и многогранным. Философия же может помочь понять значение этих символов и метафор, а также объяснить их смысл для художника и зрителей, помочь в создании более глубоких и сложных работ, которые будут иметь большее идеологическое значение. Философский подход к искусству способен подействовать художнику в размышлениях о том, как его работы влияют на людей и общество в целом, а также о том, какие идеи и ценности они несут [1].

В целом, художник и философия неразделимы, они оба стремятся к созданию чего-то уникального и значимого, могут использовать различные методы и подходы для достижения этой цели.

Мыслители часто обращаются к искусству как к средству выражения своих идей. Например, Платон использовал скульптуру для иллюстрации своих философских концепций, а Аристотель обращался к живописи для передачи своих идей о природе. Художники могут использовать философию как источник вдохновения для своих работ. Винсент Ван Гог обращался к философии импрессионизма, а Пабло Пикассо использовал идеи философии для создания своих кубистических работ. Философские тексты могут быть написаны в форме поэзии или прозы, что делает их похожими на

художественные произведения, в частности «Метафизика» Аристотеля написана в форме диалога, а «Критика чистого разума» Иммануила Канта написана в форме философского эссе.

Философы и художники часто работают вместе, чтобы создавать совместные проекты. Например, философы могут писать книги и статьи, в которых обсуждаются философские проблемы, связанные с искусством, исследуются фундаментальные вопросы о человеке и мире. Например, Мишель Фуко и Жан Бодрийяр создали совместную работу под названием «Симулякры и симуляция», которая является философским исследованием роли искусства в современном обществе [3].

Таким образом, искусство и философия тесно связаны и дополняют друг друга, создавая новые формы выражения и понимания мира.

Тема мыслителя является одной из ключевых тем в искусстве эпохи Древнего мира. В этот период художники и скульпторы часто обращались к теме человека, который находится в процессе размышления или духовного поиска. Это выражалось не только в творческой и мыслительной деятельности, но и в самом образе жизни. В древней истории человечества было множество обрядов, которые развивались в разных культурах и обществах. Обряды, ритуалы, традиции – это особые формы выражения, которые используются для общения между людьми и создания общественного единства. Они могут включать в себя последовательность определенных действий, наделенных символическим значением, это могут быть жесты, слова, символы или простые предметы, происхождение таких традиций обычно связано с религиозными или духовными верованиями, природными или общественными явлениями, а также жизненными циклами человека, такими как рождение, брак или смерть. Ритуалы и традиции могут включать в себя обряды, но также они содержат свои особенности. Ритуалы представляют собой установленные порядки действий для выполнения определенных целей, традиции происходят с давних времен и включают в себя обычаи, повторяющиеся из года в год, такие как кулинария, национальные костюмы,

народные промыслы и праздники, которые находят свое место в памяти и сердцах людей разных поколений.

Наши предки не могли закономерно объяснить происходящие с ними события или природные явления, поэтому они полагали, что все изменения в жизни наделены сверхъестественными силами. Первобытный человек называл их богами или духами и изображал в виде животных на стенах пещер, вырезал фигурки из дерева, камня и костей. Существовала «охотничья магия» по традиции которой перед охотой нужно было вонзить копье или стрелы в изображение животного. Первобытный человек считал, что таким образом убивает дух животного и его будет проще поймать, потому что между животным и его изображением существует связь и если он нарисует удачную охоту, то это непременно случится наяву.

Материалами для наскальных картин служили натуральные красители из глины, костей, камней, жира животных и крови, а инструментами были руки творящего, позже стали использовать простые приспособления в виде палочек и кисточек из меха животных. Хотя пещерная живопись может показаться примитивной на первый взгляд, она демонстрирует способность человека передавать объем, движения, перспективу и пропорции на ранних этапах развития человечества.

Как пример наскальной живописи на тему размышлений человека об устройстве окружающего мира, можно привести наскальные рисунки из горного массива в Тадрарт-Акакус в Ливии. Изображения в пещере позволяют увидеть изменения в ландшафте, климате, флоре и фауне. Особенно интересны рисунки, посвященные охоте и загону животных в ловушку.

На наскальной картине (Рисунок 1) мы видим, как несколько охотников стреляют из лука в животных, похожих на оленей, это один из сюжетов описанной выше «охотничьей магии». Работа выполнена в красном цвете в технике от пятна. Обряды охоты символизировали уважение к животным и природе, а также были способом передачи знаний о технике охоты.

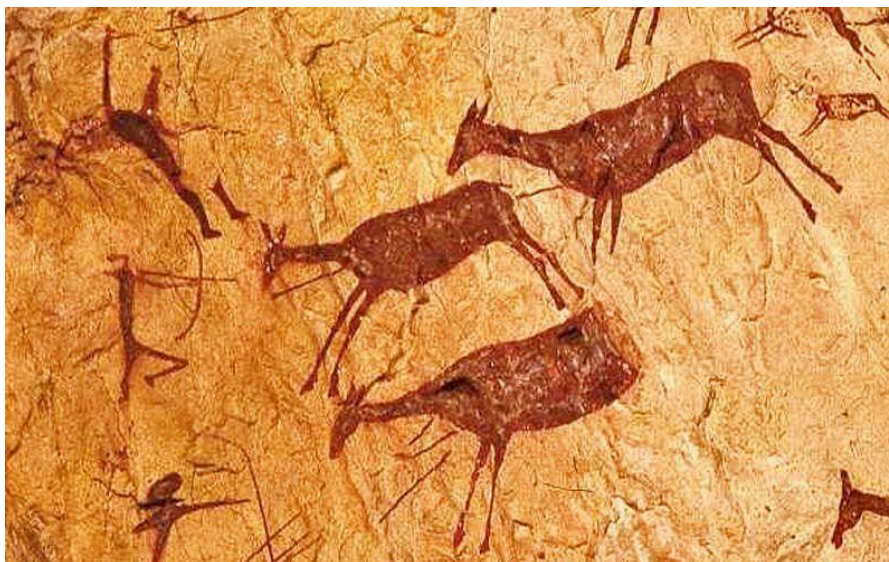


Рисунок 1 – Наскальные изображения в Тадрарт-Акакус

На втором рисунке (Рисунок 2) изображен петроглиф на каменном полотне, который находится в урочище Тамгалы в 170 км к северо-западу от города Алма-Аты в горах Анракай, Алматинская область. Петроглифы – это изображения, высеченные на скалах, камнях или нанесенные краской. Они являются одним из древнейших видов искусства и их находят во многих частях мира. Термин происходит от древнегреческого *πέτρος*, переводящееся как «камень», и *γλυφή* – «резьба». Так же русскоговорящие иногда называют их писаницами, от слова «писать». На приведенном ниже рисунке изображены солнцеголовые великаны Тамгалы, олицетворяющие бога солнца. Данный петроглиф символизирует установление связи с божественными силами и были способом передачи знаний о религиозных обрядах. Это одно из самых древних изображений антропоморфного божества, среди их изображений встречаются и геометрические знаки, похожие на руны. В центральной части урочища наибольшее скопление рисунков, по некоторым предположениям, это алтарь, предназначенный для жертвоприношений и поклонения богам.



Рисунок 2 – Петроглифы Тамгалы в горах Анракай

Рассмотрим образ мыслителя в древнеегипетском искусстве, он представляет собой один из наиболее значимых и интересных аспектов культуры Древнего Египта. Ученые всегда ассоциировались с мудростью и знаниями, в Египте же эти качества всегда отождествляли с фараонами, так как они с малых лет обучались чтению и письму, изучали точные науки такие как математика и астрономия, более того египтяне верили в их божественное происхождение и в то, что они обладали знаниями о мире и его устройстве, только им было под силу помочь людям достичь гармонии и благополучия. Мыслители в Древнем Египте были символами духовного знания и благоразумия, которые передавались из поколения в поколение [23]. Они изображались в длинных одеждах, с коронами на голове, сидели на тронах или стояли на ногах, показывая на кого-то или что-то, в руках они могли держать жезл, книги или свитки, эти предметы символизировали их запас знаний и умение читать. Изображения с ними можно найти на стенах храмов, гробниц и других архитектурных сооружениях, а также в скульптуре [14].

Одним из произведений искусства, раскрывающих образ мыслителя в Древнем Египте, является статуя фараона Сенусерта III (Рисунок 3). Мыслитель изображен сидящим на троне с серьезным выражением лица,

выражающим глубокую задумчивость, его взгляд уходит далеко вперед, а лоб сморщен, при этом поза его спокойна и статична.



Рисунок 3 – Статуя Сенусерта III, XII династия

Следующее творение Древнего Египта, которое целесообразно отметить в рамках осматриваемой темы – статуя Имхотепа (Рисунок 4). Она была создана во время правления фараона Джосера из третьей династии, являющийся ее основателем. Имхотеп был выдающимся мыслителем, архитектором и врачом. Его статуя выполнена из камня и имеет высоту около 1,5 метра. Имхотеп изображен сидящим на пьедестале, он одет в традиционную одежду древних египтян – тонкий льняной шендит, так называется тип набедренной повязки, похожей на юбку, которую носили мужчины в Древнем Египте [19]. Глаза Имхотепа широко открыты и направлены вперед, это придает его взгляду особую выразительность, в руках у него находится раскрытый свиток, являющийся символом его разума. Статуя

Имхотепа была создана как символ его великих достижений в области архитектуры и медицины. Она является одним из наиболее известного изображения мыслителя в искусстве Древнего Египта и до сих пор вызывает восхищение своей красотой и утонченностью.

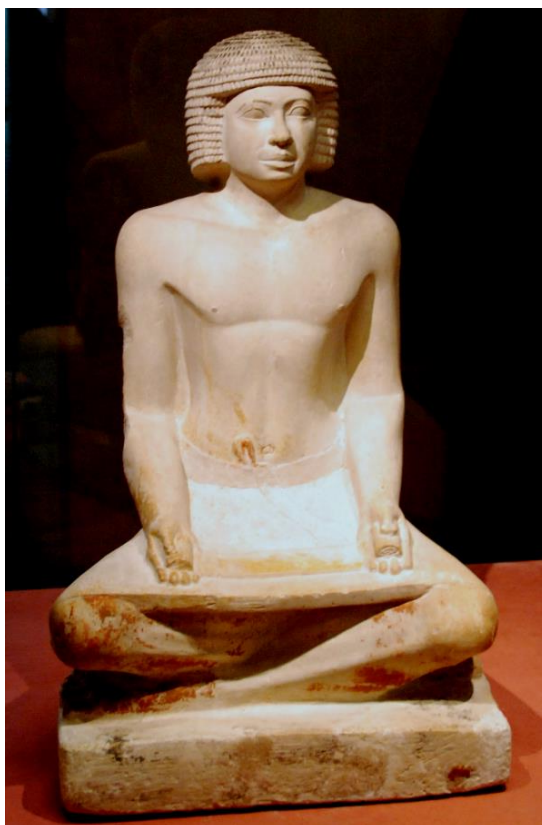


Рисунок 4 – Статуя Имхотепа, III династия

Обозрение искусства Древнего мира невозможно без упоминания Древней Греции, в которой визуализация смыслов и ценностей является одной из ключевых проблем, связанных с образом греческих философов в изобразительном искусстве античности [8]. Скульпторы и художники стремились передать не только физический облик мыслителя, но и его внутренний мир, характер и убеждения. Греческие философы считали, что тело является отражением души и характера человека. Они стремились к гармонии между телом и душой, и использовали различные приемы для создания такого баланса. Этнос и тело являются одними из основных элементов античного искусства и философии. Этнос в переводе с греческого означает

характер, который включает в себя определенные черты личности, такие как мужество, честность, справедливость. Термин этос часто использовался для обозначения совокупности ценностей, норм и идеалов, которые определяли поведение людей в обществе. Он мог отличаться для разных социальных групп и классов в античном обществе. Например, этос воинов был связан с мужеством, честью и дисциплиной, тогда как этос философов – с мудростью, справедливостью и духовностью. Этос также мог зависеть от места проживания и культуры, в которой люди жили. Сегодня понятие "этос" используется в различных областях, включая социологию, психологию и культуру.

Пластический образ также играет важную роль в создании нарративного образа. Скульптурные портреты греческих философов часто использовались для создания историй и легенд о них. В качестве примера характерного образа мыслителя можно привести памятник Сократа в Афинах у здания Академии наук (Рисунок 5). Скульптура выполнена из мрамора и изображает Сократа сидящим в кресле с опорой на правую руку, она поднята вверх к подбородку для придания образу большей задумчивости, левая рука лежит на спинке кресла со сложенным фрагментом хитона в кисти, его голова вместе с корпусом тела слегка наклонены вперед, взгляд тяжелый и устремленный, а лоб напряжен. Сократ был одним из самых влиятельных мыслителей Древней Греции. Его учениками были такие известные личности, как Платон, Ксенофонт, Алкивиад и другие. Однако, так как Сократ не оставлял письменных сочинений, о его философии можно судить только по отражению его мыслей в работах других греческих философов.

Одним из наиболее известных высказываний Сократа была фраза «Я знаю, что я ничего не знаю», которая стала символом его философского кредо.

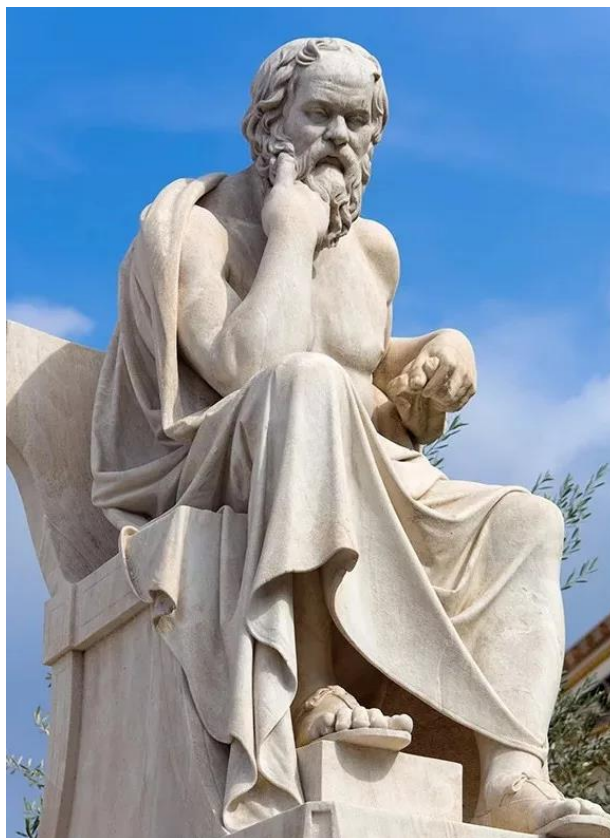


Рисунок 5 – Памятник Сократу в Афинах, V век до н.э.

Вновь обращаемся к классическим скульптурам Древней Греции, чтобы найти выверенное положение фигуры, пребывающей в размышлениях. Так, например, изображен Оракул на восточном фронте храма Зевса в Олимпии 472-456 гг. до н.э. (Рисунок 6). Данное произведение искусства не идеально сохранилось, но можно увидеть задумчивую позу оракула, которая источает пророческое сосредоточение. По положению левой руки можно предположить, что фигура держала что-то в руке, возможно это был посох, на который пророк опирался, так как его полулежачее состояние кажется неустойчивым без дополнительной опоры. Пророк смотрит вдаль, словно в само будущее, его лоб покрывают морщины, появившиеся от частых размышлений [12]. Он задумчив и неподвижен, что создает впечатление глубокой сосредоточенности. Эта скульптура является примером классического греческого искусства, которое отличается своей выразительностью и эмоциональностью.

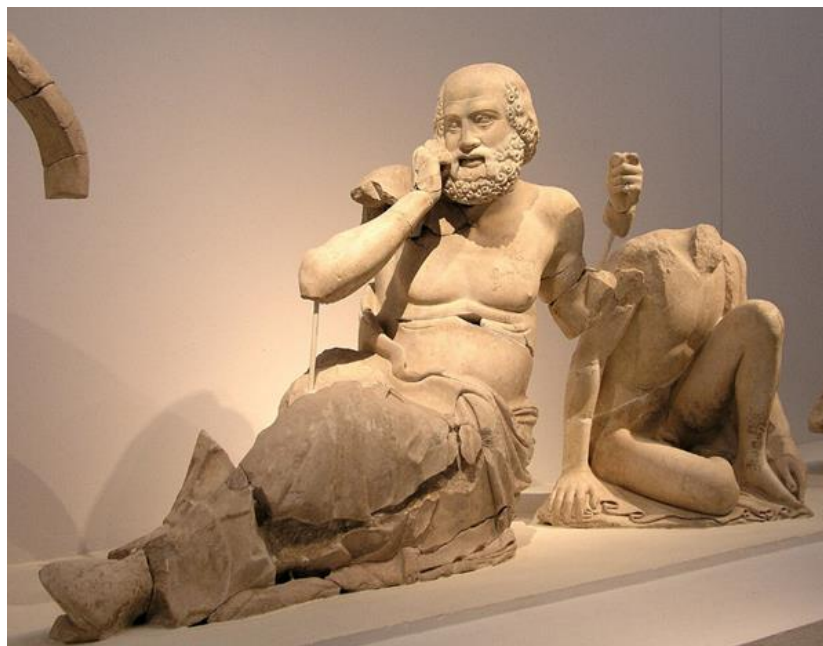


Рисунок 6 – Оракул. Фрагмент скульптуры восточного фронтона храма Зевса в Олимпии. Мрамор. 468–456 гг. до н.э.

Мозаика Древней Греции была одним из основных видов искусства, который использовался для украшения и демонстрации богатства и культуры греческого общества. Мозаика – это искусство создания изображений или композиций из маленьких деталей, сделанных из разных по текстуре и форме материалов, которые прикрепляются к поверхности определенным образом, согласно замыслу художника. Мозаики создавались из разных материалов, таких как мрамор, стекло, керамика, дерево. Ею часто украшали полы и стены храмов, дворцов и других зданий. Обычно изображались сцены из жизни богов и героев, абстрактные узоры, животные и обитатели морских глубин. Также мозаиках можно увидеть мыслителей, сосредоточенных на философских вопросах или размышляющих о природе мира. Они часто изображаются сидящими на скамейке или на подушке, с руками, сложенными на коленях, а их лица отражают глубокую задумчивость, сосредоточенность.

Многие мозаики, созданные в тот период, имели красивые рамы с декоративными элементами из листьев, фруктов, комических масок и других украшений. Главной темой этой мозаики (Рисунок 7) была группа философов в обычных одеждах. Предполагается, что их трех фигур, расположенных

слева, вторая и третья изображают соответственно Лисиса и Платона, а на заднем плане можно увидеть панораму афинского Акрополя [13]. Священные врата, вазы, деревья и вотивная колонна являются типичными элементами мифологического ландшафта, который окружает философов.



Рисунок 7 – Академия Платона. Мозаика из Помпея. Начало I в. до н.э.
Неаполь, Национальный археологический музей

На искусство Древнего Рима, как и на всю его культуру сильно повлияло древнегреческое искусство, однако римские художники и скульпторы придавали своим произведениям более реалистичный характер, отличающийся от классического идеализма и греческого искусства [20]. Также римские художники использовали греческие мифы и легенды в своих произведениях, но часто видоизменяли их, чтобы лучше соответствовать римской культуре и ценностям. Образ мыслителя в древнеримском искусстве был связан с философскими и религиозными идеями того времени. В древнеримской культуре мышление было тесно связано с духовным развитием и поиском истины. В отличие от Греции, в произведениях римских авторов

преобладали символические и аллегорические элементы. Пластические образы древних греков уступили место в римском искусстве более живописному и реалистичному стилю, который был основан на иллюзии пространства и форм, как во фресках, мозаиках и рельефах. На данном рельефе (Рисунок 8) изображены римские переписчики, которые проводят регистрацию жителей Рима.

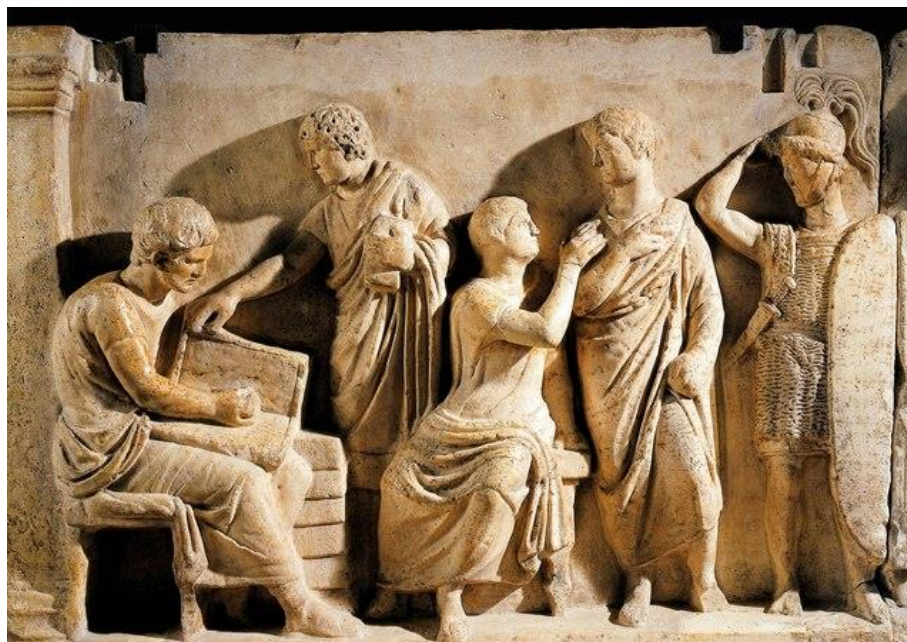


Рисунок 8 – Римские переписчики, рельеф первого века на алтаре Домиция Агенобарба с Марсова поля в Риме

Слева на барельефе изображен сидящий мужчина, предположительно чиновник, с книгой на коленях, он занимается записыванием личных данных прихожан, вероятно это были имена и перечень имущества. Перед чиновником стоит человек, в левой руке он держит восковые дощечки, а правую протягивает в жесте присяги. Его высказывания зафиксированы в кодексе, еще несколько таких кодексов лежат сложенные в стопку у ног. Фигура в левом углу является ключевой фигурой как для рельефа, так и для выбранной темы, так как поза мужчины соответствует классическому изображению мыслителей и может быть использована для поиска потенциального положения рук и ног фигуры на дипломной картине.

1.2 Образ мыслителя в искусстве Средневековья

К Средневековью относят историю Европы приблизительно с начала V по конец XV - XVIII века, оно появилось в результате падения Римской империи и получило название эпоха Возрождения. Определение «средние века» было создано итальянскими гуманистами в XV веке и послужило началом обоснования европейской социально-культурной общности. После падения Западной Римской империи из-за вторжения варварских племен цивилизация античности была уничтожена. Западная Европа долгое время находилась в хаотичном состоянии, столкновение германских варварских племен с остатками римской империи привело к исчезновению государств, разрушению городов и разделению территорий на мелкие части.

Народам пришлось построить новый цивилизованный мир, чтобы продолжить жить и развиваться. Эпоха Средних веков делится на три периода, которые охватывают разные временные рамки:

- раннее Средневековье – охватывает период с V по X века. Это время характеризуется формированием новой культуры, религий и экономических институтов в Европе;
- классическое Средневековье – проходит с XI по XIII век. В этом периоде европейские государства достигают своего расцвета, участвуют в международной политике и создают множество произведений искусства, литературы, философии и других форм культурного наследия;
- позднее Средневековье - начинается с XIV века и продолжается до XV. В некоторых источниках указан XVIII век, что говорит о размытости временных рамок эпохи. Данный период характеризуется возрождением античных идей, наук и технологий, а также быстрым развитием торговли, промышленности и других отраслей экономики.

Изобразительное искусство средневековья включало в себя различные стили и направления, которые были характерны для этого периода, прежде

всего искусство этой эпохи тесно связано с христианской верой, люди стали более консервативными и ограниченными в своих взглядах [15]. Если мастера античности стремились к созданию гармоничного и идеального человека, то у художников средних веков была цель показать внутренний мир изображаемого. В искусстве этой эпохи отражались такие идеи и ценности, как поклонение Богу, вера в бессмертие, спасение души и мученичество святых.

В средние века, как и в античные времена, искусство понималось, как изучение определенных правил для создания произведений. Ценились гармоничность и пропорциональность произведений искусства, а также насыщенность и яркость цветов, душевное состояние человека, которое было вызвано восприятием прекрасного. Философы и деятели искусства в эпоху средневековья считали, что правила уже существовали и нужно было только изучить их, чтобы создавать настоящие шедевры. Художник считался строителем или ремесленником, нежели деятелем искусства, он должен был хорошо знать своё дело, чтобы легко реализовывать красивые и качественные произведения. В этот период искусство было направлено на осуществление вещей, которые улучшали представления людей о мире или дополняли его творения природы.

Одним из таких жанров была миниатюра, представляющая собой изображение, вставленное в книгу или рукопись. Она была выполнена в ярких красках и часто содержала элементы религиозной символики. Из наименее религиозных иллюстраций, близких по значению к выбранной теме является автопортрет Эдвина, приведенный ниже (Рисунок 9).

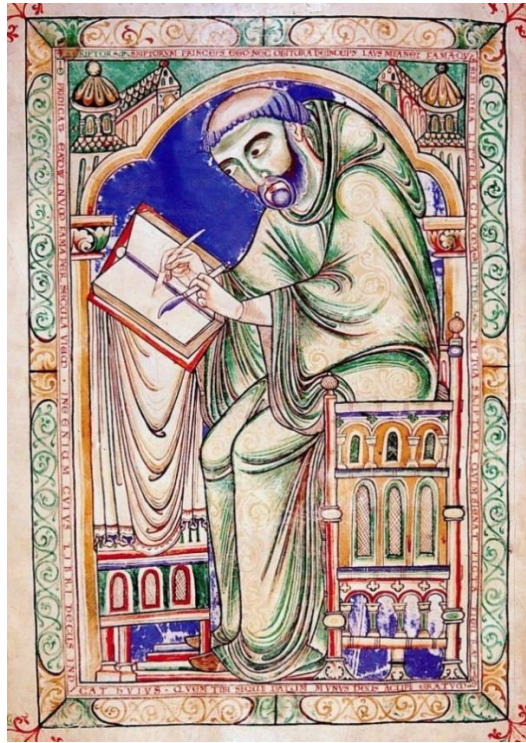


Рисунок 9 – Псалтырь св. Эдвина и Вестминстерская Псалтырь

Эдвин был монахом, который жил в Кенте и оставил свой автопортрет в манускрипте, созданном им самим. В более ранних автопортретах изображения были больше символическими, это могла быть просто фигура с подписанным именем, на данном же примере можно предположить значительное портретное сходство. На миниатюре Эдвин изображен сидящим на стуле в монашеской одежде, он нависает в сосредоточении над псалтырем, в руках он держит перья с чернилами разных цветов, которыми он заполняет страницы, взгляд монаха прикован к белому листу бумаги, все в его фигуре говорит об умственном напряжении. Кроме того, Эдвин добавил в свой манускрипт схему водоснабжения Кентербери, что свидетельствует о его участии в проектировании этой сложной системы водоснабжения, созданной по инициативе настоятеля Кентерберийского собора, это говорит о том, что Эдвин был достаточно образованным человеком, которого определенно можно отнести к мыслителям того времени. Вестминстерские псалмы в целом отличаются реалистичностью портретов людей для своего времени, что делает их одним из уникальных и удивительных произведений средневековой литературы.

В эпоху средневековья продолжалось развиваться фресковое искусство. В это время фреска по традиции изображалась на стенах зданий и часто была религиозной по содержанию. Однако появились новые технологии, которые позволяли создавать более сложные и яркие изображения. В целом, изобразительное искусство в средние века имело в большей степени религиозное содержание.

По этой причине одним из главных жанров искусства раннего средневековья стало иконописание. Иконы создавались для украшения храмов и церквей, а также для почитания святых и Бога. Они изображали святых в различных позах, с атрибутами, такими как нимбы, книги и кресты, размеры некоторых фигур могли быть больше других соразмерно важности их участия в демонстрируемом сюжете. В качестве примера рассмотрим фрагмент фрески капеллы Санта-Санкторум в Латерано VI в. с изображением святого Августина (Рисунок 10). Августин Блаженный, он же Аврелий Августин был одним из ведущих мыслителей в истории европейской философской традиции, богословом и проповедником. Он размышлял на самые разные темы: может ли человек познать мир, что такое Бог и что такое человек, что представляют собой время и материя. Но более всего он был увлечен темой веры, вопросами о том, что есть добро, а что зло, существуют ли они в мире и если Бог добрый, то как может существовать зло. Позже подобные рассуждения называли «теодецией», что с латинского означает богооправдание. Вернемся к анализу фрески, на ней Августин представлен сидящим на чем-то напоминающем софу или кресло, в правой руке он держит книгу, а в левой свиток, он смотрит на зрителя, что является установленным правилом изображения святых в иконописи, также немаловажным будет отметить, что ноги написаны босыми. В иконографии ноги символизируют принадлежность к земной, грешной жизни, если они обуты – значит икона изображает святого в его земной жизни, а если они босые – святой уже ступил на святую землю. Примечательно, что на подавляющем количестве икон Иисус почти всегда босой, это символизирует то, что он никак не связан с землей и не имеет грехов. Также изображение

босых ног может быть символом смирения.



Рисунок 10 – св. Августин Блаженный, фреска капеллы
Санта-Санкторум в Латерано, VI в.

Мозаика в раннем средневековье тоже не утратила своей значимости, художественные произведения искусства, выполненные путем набора композиции из маленьких цветных камней и стекла по-прежнему украшали стены и полы домов зажиточных граждан, а также церквей и храмов. Мозаика была популярной во многом потому, что она была не только украшением, но и способом передачи знаний и информации. С помощью мозаики нередко изображались исторические сцены, герои легенд и сюжеты из Библии, которые были важны для людей того времени. Рассмотрим мозаику с изображением мыслителя, погруженного в раздумья из напольной мозаики триклиния Большого императорского дворца в Константинополе VI в. (Рисунок 11). Триклиний – это зал, отведенный под пиршество или простыми словами столовая с тремя застольными ложами. Известно, что древние римляне ели за квадратным или прямоугольным столом, окруженным с трех сторон кушетками, так, как только в древнейшее время было принято есть

сидя, в дальнейшем же, всегда лежали. Обусловлено это было тем, что в полулежачем положении мышцы расслаблены, а значит в желудок может поместиться больше еды и на него не будет дополнительной нагрузки, при этом было принято лежать на левом боку, а есть правой рукой. На мозаике изображен пожилой мужчина, погруженный в собственные размышления, у него крутой лоб и напряженное выражение лица, достигающееся за счет тяжелых бровей, о преклонном возрасте размышляющего персонажа можно догадаться по абсолютно белой бороде и такого же цвета негустым волосам, покрывающим лишь тыльную часть головы. Он сидит в скованной позе на камне, нижняя часть тела кажется более спокойной, но поднесенная к подбородку рука акцентирует напряжение на лице и спине, взгляд мужчины направлен далеко вперед, как будто он не замечает окружающего мира и полностью погружен в свои мысли. Есть ощущение, что фигура мужчины застыла в пространстве, время для него остановилось и он находится в своем собственном мире, где нет места для других людей и эмоций.



Рисунок 11 – Размышляющая фигура, фрагмент напольной мозаики триклиния Большого императорского дворца в Константинополе, VI в.

В эпоху средневековья продолжает развиваться масляная живопись, она

становится все более популярной среди художников благодаря пластичности и яркости масляной краски, позволяющей в полной мере раскрыть творческий потенциал мастера, который мог не ограничивать себя в количестве желаемых техник исполнения работы и времени. Среди работ этой техники также встречаются произведения, соответствующие теме мыслителя в истории мирового искусства. Исследуем фрагмент картины Антонелло да Мессина «Святой Иероним в келье», она написана приблизительно в 1465 году (Рисунок 12).



Рисунок 12 – Антонелло да Мессина фрагмент «Святой Иероним в келье», около 1465 года (холст, масло)

Святой Иероним сидит в тишине своей кельи, перелистывая страницы старого манускрипта, его поза сдержанна и неподвижна несмотря на то, что внимание святого направлено на текст книги, он держит ее на правильном расстоянии от глаз и держит осанку. Это может сказать нам о его уверенности и открытости к окружающему миру, требовательности к самому себе. На фоне мы видим полки с разнообразными предметами: открытыми книгами, которые вероятно осознанно оставили на интересующих страницах для возможности прочитать необходимый абзац в любое время, шкатулками различной формы

и керамическими вазами. Справа от него виднеется окно с ярким пейзажем за ним. Он включает в себя деревья, а также холмы с пологими склонами и дорожки для прогулок. Архитектура здания соответствует испанской архитектуре позднеготического стиля, который был популярен в Сицилии в те времена. Интерьер построен по четкой композиционной системе сцентрированной перспективы, характерной для фламандских художников. Работа написана в коричневых и охристых цветах, которые из-за визуального воздействия являются символами элегантности, сдержанности и утонченности, помимо этого цвет охры с древних времен имел связь с божественным, коричневые оттенки ассоциируются с землей, что является символом того, что изображаемый святой живет в своей земной жизни на данный момент [16]. В греческой и римской мифологии цвет охры тоже имел связь с древними богами и представлял собой олицетворение мудрости.

1.3 Образ мыслителя в искусстве Нового времени

Термин «Новое время» используется для описания художественных произведений, созданных в период приблизительно с XVII века до начала XX века. Этот термин появился в Италии в XV веке и использовался гуманистами для противопоставления средневековой эпохе, которая была отмечена постоянными изменениями в обществе и определенной линейности в изобразительном искусстве. Эпоха Нового времени характеризуется активным развитием искусства во всех его формах и жанрах, а также формированием общемировых стилей. В этот период параллельно сосуществуют различные художественные стили, такие как барокко, классицизм, рококо, романтизм, реализм, импрессионизм, постимпрессионизм и символизм. Связь с религией стала менее значимой, и религиозные сюжеты стали более жизненными и естественными [25].

Рембрандт Ван Рейн является одним из ярчайших представителей направления барокко, в чьих полотнах часто поднимается тема мыслителя и

философии, рассмотрим его работу «Философ в раздумье» (Рисунок 13), на ней изображен человек, сидящий в темном помещении со сложенными руками. Картина считается очень противоречивой для заявленного в названии сюжета по многим причинам: на картине не изображен ни один предмет, указывающий на то, что на работе изображен ученый или философ, присутствие еще двух работ в ограниченном помещении не создает атмосферу уединённости, способствующую размышлениям. Картина изображает домашнюю, камерную ситуацию, но винтовая лестница и выбранный формат соответствуют больше историческому жанру. При более внимательном рассмотрении, можно заметить, что работа имеет свою символику. Например, темная комната символизирует ночь и размышления. Свеча, стоящая на столе, может указывать на то, что философ читает книгу, которая освещает его ум и помогает найти ответы на его вопросы. Винтовая лестница, которая видна на заднем плане, может символизировать цикличность жизни и мышления, а огонь может означать творческое горение. Знатоки отметили, что винтовая лестница была заимствована из книги по перспективе, которая была написана другим художником, знакомым с Рембрандта. Пособие по перспективе было использовано для создания композиции, по которой нижний изгиб лестницы привлекает внимание зрителя к ученому, погруженному в раздумье, и контрастирует со рвением, проявляемым женщиной, которая использует щипцы в камине, чтобы поддерживать огонь. Таким образом, «Философ в раздумье» является сложной и загадочной картиной, несмотря на отсутствие конкретных предметов, она заставляет зрителя задуматься о природе человеческого мышления.



Рисунок 13 – Рембрандта Ван Рейн «Философ в раздумье», 1632 г.
(дерево, масло)

У Рембрандта есть похожая работа «Старый ученый у окна в сводчатой комнате» (Рисунок 14), на картине изображен пожилой мужчина, сидящий за столом в своей комнате с высокими сводчатыми потолками [7]. Он одет в длинную мантию и держит в руках книгу, вероятно, занимаясь чтением. Окно, находящееся за его спиной, пропускает дневной свет, который освещает комнату и создает ощущение уюта и комфорта, а также простора и свободы. Помимо этого, окно является символом открытия и будущего, через окно протекает важнейшая метафорическая нить, объединяющая культурные понятия и события человеческой жизни. Оно олицетворяет глаз и небо: проем окна служит мостом между двумя мирами, двумя реальностями, земной и небесный мир, которые в совокупности символизируют вечность. Композиция картины построена на контрасте между светом и тенью, а также на игре света на поверхности стола и книги. Рембрандт использует яркие цвета охристых и зеленоватых оттенков, чтобы передать атмосферу уюта и покоя, а также создать впечатление, что комната находится в старом здании с богатой историей. Картина имеет глубокое символическое значение. Она может быть

интерпретирована как символ мудрости и знаний, которые передаются от поколения к поколению. Также она может быть связана с идеей уединения и размышления, что характерно для ученых, так как уединение является неотъемлемой частью обучения.

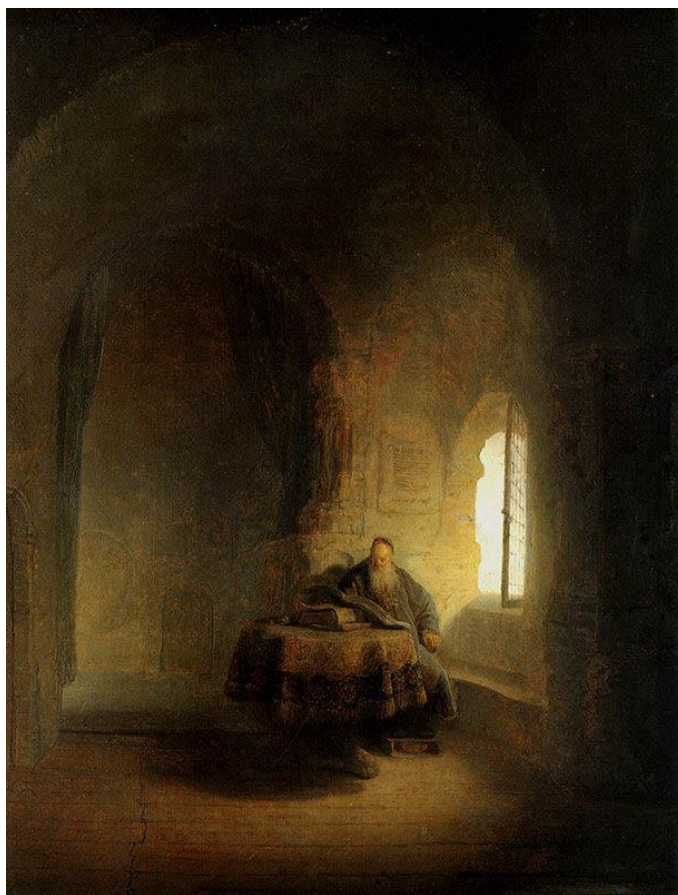


Рисунок 14 – Рембрандт Ван Рейн «Старый ученый у окна в сводчатой комнате», 1631 г. (дерево, масло)

Погруженные в собственный мир мыслители, кажется, очаровывали Рембрандта, поскольку он на протяжении долгих лет возвращался к этой тематике. Возможно, Рембрандт нашел привлекательной жизнь, посвященной изучению книг и размышлению о праведных трудах, по сравнению со своей собственной светской жизнью художника, полной суеты и напряжения. В своей картине «Иеремия, оплакивающий разрушение Иерусалима» (Рисунок 15) Рембрандт изобразил старого мужчину с бородой, полулежащего на основании столба и оплакивающим разрушенный Иерусалим, как предсказал

пророк. Локтем левой рукой он задумчиво опирается на толстую книгу с надписью «Библия». За спиной Иеремия видны руины города, Рембрандту хорошо удалось передать усталость и отчаяние пожилого человека через его опущенные плечи, тяжелый взгляд, в том, как от подпер рукой голову, есть ощущение, что герой картины словно отделен от происходящего на фоне, но в то же время глубоко переживает произошедшее. Молодой художник, которому на момент написания картины было всего 24 года, сумел передать такие сложные эмоции. Это один из самых первых образов возрастных людей, которые написал автор, восхищаясь старостью, как источником красоты и мудрости.

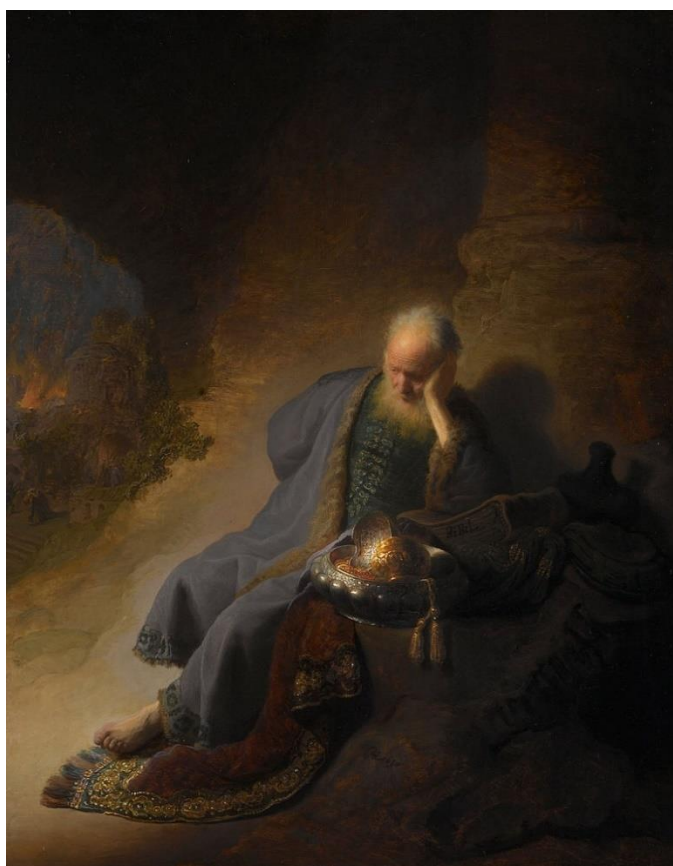


Рисунок 15 – Рембрандт Ван Рейн «Иеремия, оплакивающий разрушение Иерусалима» (холст, масло)

Джерард Сегерс еще один представитель направления барокко в мировой живописи, он прославился своими монументальными, жанровыми и религиозными полотнами, полными аллегорий, также Сегерс создавал

большое количество алтарей для церквей юга Нидерландов, многие работы художника выполнены в альбомном формате (горизонтальные полотна). Выбранной тематике соответствует его произведение с изображением святого Августина (Рисунок 16), он сидит на стуле напротив манускрипта с пером в руке, его лицо выражает глубокую задумчивость, а тяжелый взгляд устремлен перед собой, кажется, что у героя картины есть некоторые трудности с написанием текста. Все в его теле говорит об общей усталости и напряженности момента. Цветовая гамма картины очень насыщенная, есть ощущение, что она подсвечена изнутри, хотя освещение приглушенное, что придает картине ощущение глубины. В целом, картина «Святой Августин» является прекрасным примером барочного стиля в живописи. Она показывает духовную красоту и мудрость Августина, а также красоту природы и ее связь с человеком.



Рисунок 16 – Джерард Сегерс. Святой Августин Гиппонский (холст, масло)

Продолжим изучение произведений этой эпохи, нельзя упустить из виду работу «Афинская школа» в Сикстинской капелле Рафаэля Санти (Рисунок 17), она относится к направлению гуманизма, которому свойственно высокая

детализация, одухотворенность, гармония, изображение персонажей мифологии и выражение индивидуальности человека. Фреска демонстрирует греческих философов в их рабочем пространстве. В центре картины изображены Платон и Аристотель. Платон символически указывает на небо, так как он считал, что небо определяет всю человеческую жизнь, для образа Платона художник использовал внешность своего современника Леонардо да Винчи. Его фигура уравновешенна, а лицо спокойно. Рядом с ним Аристотель простер свою руку над землей в направлении зрителя, в сопоставлении неподвижному Платону, фигура Аристотеля динамична, в ней чувствуется взволнованность, увлеченность и горение возникшей в уме идеей. Слева от них Сократ объясняет что-то своим ученикам с серьезным, даже сердитым выражением лица, жестикулируя. Ниже сидит Пифагор и записывает что-то в своей книге, окружающие его ученики заглядывают в рукопись с интересом. Справа от них Гераклит Эфесский задумчиво застыл с пером в руке, его лицо имеет портретное сходство с еще одним современником Рафаэля - Микеланджело. Еще одной интересной деталью этой работы является факт, что портреты Леонардо да Винчи и Микеланджело написаны в схожей манере и технике, соответствующей каждому из этих мастеров. Диоген лежит на ступенях в непринужденной манере. Неподалеку Архимед склонился над письменной дощечкой и записывает формулы, в то время как Страбон и Птолемей беседуют за его спиной.

В последней группе философов, Рафаэль изобразил древнегреческого художника Апеллеса, который выглядит как юноша с темными волосами в красных одеждах, он выглядывает из-за людей и наблюдает за зрителем, автор придал ему свои черты. Несмотря на разделение философов на группы, композиция едина, уравновешена и строится вокруг фигур Аристотеля и Платона, которые практически являются ее центром. Арочные своды концентрируют на них внимание зрителя, а последний свод создает подобие рамы [18].



Рисунок 17 – Рафаэль Санти «Афинская школа», Сикстинская капелла, 1511 г. (фреска)

Изображение учёных было распространённой темой в живописи XVII века, творчество Вермеера не стало исключением, он написал две картины «Астроном» и «Географ», предполагается, что на работах изображен один и тот же человек, а именно Антон ван Левенгук - будущий знаменитый ученый и изобретатель микроскопа. Он увлекался шлифовкой стекол для создания линз. По этой причине эти две работы всегда представляли вместе.

Сначала рассмотрим картину «Астроном» (Рисунок 18), на ней изображен молодой мужчина в свободной одежде темного цвета, напоминающей халат, он держит руку на глобусе небесной сферы, а на столе лежат несколько книг, также мы видим таблицу прикрепленной к шкафу на фоне.

Некоторые считают, что это таблица для вычислений зодиакальных карт, однако истинное ее назначение неизвестно. Книги, карты, глобус и другие атрибуты указывают, что перед нами ученый человек, занимающийся изучением небесных тел и их систем. Картина написана зеленовато-серыми красками, сам ученый находится в полумраке с единственным источником

света в комнате – окном, которое в философии является символом границы между реальностью и внутренним миром, а также просвещения.



Рисунок 18 – Ян Вермеер «Астроном», 1668 гг. (холст, масло)

Перейдем к анализу полотна под названием «Географ» (Рисунок 19), она была подписана художником дважды разными видами его подписи. Первая подпись поставлена на дверце шкафа, а вторая на стене вместе с датой, которая является необычной, она читается как 1669 год, но написание последних цифр не классическое. На картине изображен географ в домашнем халате, склонившийся над картой и задумчиво изучающий её с помощью циркуля в руке. В его кабинете можно увидеть различные предметы, которые указывают на род его деятельности - карты, книги, схемы и глобусы. Поза географа и скопление предметов, и диагональные тени на стене на левой стороне картины передают динамику композиции. Черты лица географа слегка размыты, это создает эффект движения, а прищуренные глаза можно интерпретировать как защитную реакцию глаза на солнечный свет или напряжения мысли.

Искусствоведы считают, что на картине изображен момент научного озарения, когда географ держит свою книгу дрожащей рукой, как будто собирается открыть её и подтвердить свою догадку. На шкафу за географом находится глобус Йодокуса Хондиуса, который образует пару со своим же звездным глобусом, изображенным на картине «Астроном», это еще одна причина, по которой знатоки считают, что данные картины задумывались для совместной демонстрации. Картины Вермеера имеют свой уникальный стиль, который включает драматический контраст освещения и точное написание деталей.



Рисунок 19 – Ян Вермеер «Географ», 1668-1669 гг. (холст, масло)

В XVIII веке в литературе и в искусстве начала формироваться новая эпоха, когда главными героями стали люди с сильными, смелыми, иногда противоречивыми, бунтарскими личностями, произошли значительные изменения в искусстве, в этот период художники начали использовать новые техники и материалы, чтобы создавать более реалистичные и детализированные картины [6]. Романтизм возник в конце XVIII века, как идейное и художественное движение, которое отрицает рациональность

классицизма, уделяя особое внимание уникальности человеческой личности, внутренним переживаниям и философии, они пытались передать напряжение эмоций на холсте и передать характер персонажей, в основе этого направления лежит эмоциональная почва сентиментализма. Несмотря на сохранение лиризма и поэтичности, романтический стиль заменяет сентиментальное чувство на драматическое выражение натуры [22]. Представители романтизма относились к прошлому с печалью и видели будущее столь же трагичным. Художники часто обращались к возвышенным темам, чтобы показать, что человек может не только думать и принимать решения, но также он может быть свободным и независимым.

Картина «Станчик» польского художника Яна Матейко является близкой к теме мыслителя, на работе изображен историческое персонаж – королевский шут Станчик (Рисунок 20). Полное название картины звучит: «Станчик во время бала при дворе королевы Боны после потери Смоленска». На картине изображен королевский шут, сидящий в кресле и погруженный в глубокие мысли. В углу картины видно, как за открытой дверью продолжается шумный бал, на который герой не может попасть из-за своей задумчивости. Кажется, что он полностью поглощен новостями, которые он узнал из письма на столе. Темный кабинет, в котором находится Станчик, контрастирует со светлым бальным залом. Левая сторона картины показывает окно, за которым можно увидеть башню Вавельского собора и комету, летящую в небе, символизирующую приближение катастрофы. Фоном для картины послужила осада Смоленска в 1514 году, утрата крепости для Польши и Литвы была болезненной, автор, будучи рождённым между тремя враждующими империями, хорошо прочувствовал последствия этого проигрыша. На этой картине Матейко изобразил себя в образе Станчика, скорбящего о поражении литовской армии, который остался со своими мыслями и переживаниями один на один. В то время как элита наслаждается жизнью и веселится на балу, Станчик погружен в раздумья о будущем своего государства. На картине Ян Матейко противопоставляет серьезного шута и организованному королевской

четой празднику находящимся на заднем плане в соседнем зале, Станчик сидит в одиночестве в темной комнате, его выражение лица не похоже на типичное для шута, оно очень мрачное и задумчивое. На полу рядом с ним лежит его кадуцей, а из-под одежды выглядывает священный медальон Богородицы Ченстоховской – покровительницы Польши. Складка на коврике у его ног могла возникнуть из-за тяжелого падения на стул во время чтения письма или нервного подёргивания ноги после прочтения. Вряд ли шут открыл письмо государственной важности сам, многие исследователи предполагают, что в этой комнате был король, который прочел письмо, но отнесся к нему как к маловажному и ушел веселиться, шут же остался, омраченный как содержанием письма, так и поступком монарха.



Рисунок 20 – Ян Матейко «Станчик» 1862 г. (холст, масло)

Переходя к середине XIX века в рамках темы мыслителя, нельзя упустить из виду работу французского скульптора Огюста Родена "Мыслитель", созданную в 1880 году. (Рисунок 21)



Рисунок 21 – Огюст Роден «Мыслитель» (Бронза). Высота 181 см.
1880–1882

Она представляет собой фигуру мужчины, сидящего на камне и погруженного в глубокие размышления. Мужчина изображен в сгорбленном положении тела, наклоненной головой, которую он подпирает рукой, что создает впечатление глубокого погружения изображенного персонажа в свои мысли, он явно не замечает ничего вокруг себя. Согласно легенде, скульптуру «Мыслитель» назвали литейщики, которые отливали копии. Однако Роден сам называл эту скульптуру «Поэт», она являлась венцом грандиозной композиции «Врата ада» и изображала Данте, наблюдающего сверху за мучениями грешников, понимая, что ему самому предстоит спуститься к ним в ад.

Роденский Данте отличается от канонического – он не обладает привычной худобой и хитомом. Скульптор легко обнажал даже своих знаменитых современников в своих работах, и относился к классикам по-своему, ему необходима эта открытость. Мощное и атлетическое тело в напряжении сочетается со спокойной и отстраненной сосредоточенностью позы и выражения лица. Это приводит к появлению новых эмоциональных и

философских смыслов. Роден, как создатель «Мыслителя» считал, что его работа раскрывает главный секрет - каждая часть тела мыслителя, каждая мышца, сустав находятся в этой задумчивости, даже пальцы ног и спина.

Продолжая изучение образа задумавшегося человека в искусстве, хотелось бы упомянуть картину «Аленушка» (Рисунок 22), которая была написана русским художником Виктором Васнецовым в 1881 году, являющимся представителем национального романтизма по той причине, что в истоках своего творчества он писал в реализме, но в дальнейшем обратился к сюжетам русским сказок и былинам – национальному эпосу. Данная картина является одной из самых известных у этого художника. На картине изображена девушка по имени Алена, которая сидит на берегу реки. Она выглядит очень грустной и задумчивой, а ее лицо отражает глубокую печаль и одиночество. На заднем плане можно увидеть лес и горы, что создает атмосферу таинственности и загадочности. Сначала автор хотел назвать свою работу «Дурочка Алёнушка», но без негативного контекста, это объясняется тем, что на Руси «дурочками» называли блаженных и юных девушек, так как считалось, что они были ближе всех к Богу.

Иногда так могли называть и сирот. Через некоторое время Виктор Васнецов передумал давать картине это название, так как оно плохо ассоциировалось с известной русской сказкой. Это одна из версий, почему Васнецов отказался от своей первоначальной идеи, по другой же версии, выбор нового названия был вызван критикой со стороны знакомых художника. Вернемся к анализу картины, на полотне изображена Алёнушка, сидящая на берегу речки и задумчиво смотрящая вдаль. Она одета в простой сарафан, который подчеркивает ее женственность и красоту. Ее рыжие волосы полу распущены и свисают на уставшее лицо, глаза выражают безысходность и задумчивость, поза ее смиренна, руки сложены на коленях, а ноги грязные и израненные, Алёнушка прошла большое расстояние в поисках своего брата – все в облике героини говорит о ее утомлении и нескончаемом потоке мыслей в голове. Над головой девушки сидит стайка птиц, которые совершенно не

напуганы ее присутствием и не собираются улетать, что может означать, что изображенная девушка настолько ушла в себя в своих размышлениях и тоске, что не замечает окружающий мир, но при этом и мир вокруг кажется не видит ее, потому что она в большей степени находится в своем внутреннем мире [21]. Также стоит обратить внимание на то, что над головой Аленушки автор изобразил именно ласточек, в русском фольклоре эти птицы всегда символизировали надежду, это является символом, что где-то в глубине души героиня картины надеется на счастливый финал: брат ее найдется и в дальнейшем с ними все будет хорошо.



Рисунок 22 – Виктор Васнецов «Алёнушка», 1881 г., (холст, масло)

Васнецов использовал яркие и насыщенные цвета для создания атмосферы грусти и печали. Он использовал красный, желтый, зеленый и синий цвета, чтобы передать эмоции тревоги и переживаний Алёнушки [5].

Также был использован прием под названием «пейзаж настроения», когда окружающая главного героя природа отражает его настроение или жизненную ситуацию, в которой он находится, в данном случае мы наблюдаем увядающую природу, возможно это ранняя осень, а значит должно быть уже прохладно, но главная героиня одета легко, что тоже говорит нам об определенном эмоциональном состоянии. Лес написан темными приглушенными красками и состоит в основном из сосен, так что создается ощущение, что он окружил Аленушку, закрыв ей путь домой.

Вся природа застыла в ожидании, у Васнецова хорошо получилось передать тишину, смирение, мягкость и спокойствие пейзажа вместе с противоположным чувством тревоги и гаммы других сложных эмоций, которые испытывает Аленушка. Камыши, отражения на воде, камни и сосны на берегу составляют единый ритм вместе с наклоном головы героини и свисающей веткой над ее головой.

Картина «Аленушка» стала символом русской культуры и национальной идентичности. Она отражает глубокие чувства и эмоции, которые испытывают люди в трудные моменты жизни. Картина стала одной из самых узнаваемых и любимых произведений русского искусства.

Представители направления импрессионизм тоже не обошли тему мыслителя стороной, хоть она и не является ведущей для этого направления, некоторые художники использовали ее в своих работах, например, Эдгар Дега изобразил портрет своего современника – художественного критика Диего Мартелли (Рисунок 23).

Особенность этого портрета заключается в том, что художник изобразил Мартелли не за столом и без окружения, как это было принято делать в то время, а в процессе работы и размышлений. На картине критик сидит на стуле, скрестив руки, но стул его необычен – его конструкция была изобретена во времена эпохи Ренессанса, подтверждение этому можно найти на многих картинах того времени с изображением интерьера. Возможно, эта деталь является своего рода символом того, что Мартелли представляет собой

значимое лицо в искусстве и тесно связан с искусством всех эпох.



Рисунок 23 – Эдгар Дега. Портрет Диего Мартелли, 1879 г.
(холст, масло)

Герой картины сидит в непринужденной позе, он погружен в раздумья и не позирует, обдумывая свою будущую статью, есть ощущение, что он вовсе не знает, что его рисуют. На столе, покрытом синей скатертью, раскиданы бумаги и пишущие материалы.

Картина показывает человека, погруженного в размышления, так как Мартелли изображен отвернутым от своих бумаг, можно сделать вывод, что возможно он находится в творческом ступоре, у каждого изображенного предмета есть своя цель, например, тапочки с красным подкладом, расположенные в левой части картины, имеют важную роль для композиции – они заполняют пустое пространство и заставляют задуматься, почему изображаемый человек сидит дома без тапочек, которые обычно носит дома. В верхнем углу картины видна цветовая диаграмма Ньютона, показывающая разложение солнечного цвета и это тоже имеет свой смысл, Диего Мартелли

интересовался как связаны наука и искусство, способами изображения света и его свойствами. Работа выполнена в легкой манере, свойственной импрессионистам и по своей наполненности близка к фотографии, ее можно даже назвать жанровым портретом [10]. Дега стал одним из первых импрессионистов, показавшим на своем полотне мыслящего человека.

1.4 Образ мыслителя и художника Новейшей истории

Образ художника – это многогранный и сложный образ, который не может быть описан только одним словом или определением. Он зависит от многих факторов, включая культуру, время, место и индивидуальные особенности. Однако, несмотря на все различия, образ художника всегда остается важным и значимым для искусства и общества в целом. Как говорилось в начале первой главы, художник и мыслителя неотделимы, они всегда дополняют друг друга. Поэтому в этой части главы мы рассмотрим как художники изображали самих себя в образе мыслителя в их рабочем пространстве и как они представляли образ мыслителя в эпоху Новейшего времени [6].

Изобразительное искусство новейшего времени охватывает период с конца XIX века до наших дней. Это было переломное время в истории, потому что оно принесло глобальные изменения в жизни и культуре целых народов. В эту эпоху стремительно развивались технологии, наука, инновации не обошли и изобразительное искусство, к ним относились развитие новых стилей, появление новых инструментов и подходов, кроме того, в Новейшее время появилось множество новых тем и идей, а также техник, таких как фотография, видео, компьютерная графика.

Эти техники позволили художникам создавать более сложные и многогранные произведения с использованием новых возможностей.

Тема «Мыслитель» в изобразительном искусстве Новейшего времени стала одной из самых популярных и обсуждаемых.

Например, Эдгар Дега написал портрет художника Анри Мишеля-Леви в своей студии (Рисунок 24). Композиция картины представляет собой интересный контраст между реальным и изображенным по памяти. Мишель-Леви работает над картиной, натурой для которой является манекен, который лежит на полу. Дега пытается показать, как иллюзия и правда могут быть смешаны в одном изображении, ведь зритель, видя уже готовую картину вряд ли догадается, написана она с человека или не человека, или же вообще полностью вымышлена.

На правой стороне картины представлен эскиз, который выполнен в стиле импрессионизма и изображает «галантный» период. Замкнутое пространство и поза художника на картине вызывают у зрителя грусть. Дега предпочитал работать в помещении, чтобы избежать влияния окружающей среды на его творчество, и чтобы ничто не отвлекало его от работы.

Эта картина показывает Дега как наблюдателя, который не участвует в повседневной жизни людей, а смотрит на нее со стороны, об этом можно сказать, просмотрев другие портреты его друзей и знакомых, они все больше напоминают фотографию, что не свойственно художникам направления импрессионизм. Мишель изображен в задумчивой позе, его взгляд в сторону, а лицо выражает тяжелую задумчивость, спрятанные в карманы руки могут сказать о его неуверенности и закрытости, возможно, художник не уверен в своем эскизе или ему не хватает визуального материала, натуры для воплощения его идеи на холсте так, как он видит ее в своем воображении.

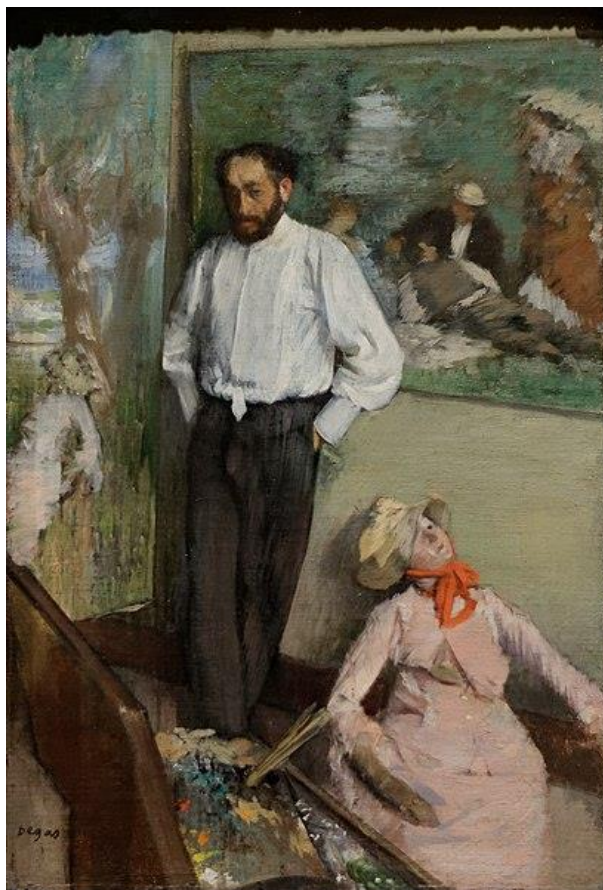


Рисунок 24 – Эдгар Дега, портрет художника Анри Мишеля-Леви в мастерской, 1878 г. (холст, масло)

Творчество Гелия Коржева – одно из самых значимых явлений современной художественной культуры. Оно возникло благодаря уникальным историческим обстоятельствам и было связано с высокой народной идеологией и целями. Мастер проявил сострадание к человечеству и готовность писать картины, которые затрагивают жизнь современников. Это определило его эпический и драматический стиль, который сделал его произведения масштабными и вневременными. Личности его героев тесно связаны с важнейшими историческими событиями, происходящими в общественной жизни, и их судьбы неотделимы от них.

Рассмотрим одну из его известных картин «В дни войны», написанную в 1954 году (Рисунок 25). На полотне изображен молодой художник, он находится в центральной части композиции, по его внешнему виду можно сделать вывод, что он только вернулся домой из армии. Автор изобразил его

сидящим перед чистым холстом, с накинутой на плечи шинелью, его поза в меру расслаблена и собрана, кажется, что он готов приступить к своей работе, но не знает, что именно он хочет изобразить. В эскизах, предшествующих картине, Коржев хотел изобразить своего героя в парадном мундире, но в итоге отказался от этой идеи, решив сделать акцент на внутреннем монологе художника с его картиной. На фоне мы видим призывающий к военной присяге плакат, закрытое тканью окно, печь буржуйка с небольшим количеством дров, стоящая около подоконника, на картине изображено множество инструментов и предметов, которые указывают на то, что это помещение является художественной мастерской [11]. Помимо этого, вещи рассказывают нам о самом герое, его привычках, увлечениях и позволяют зрителю понять в каком историческом временном промежутке существует герой картины, в данном случае это годы войны.

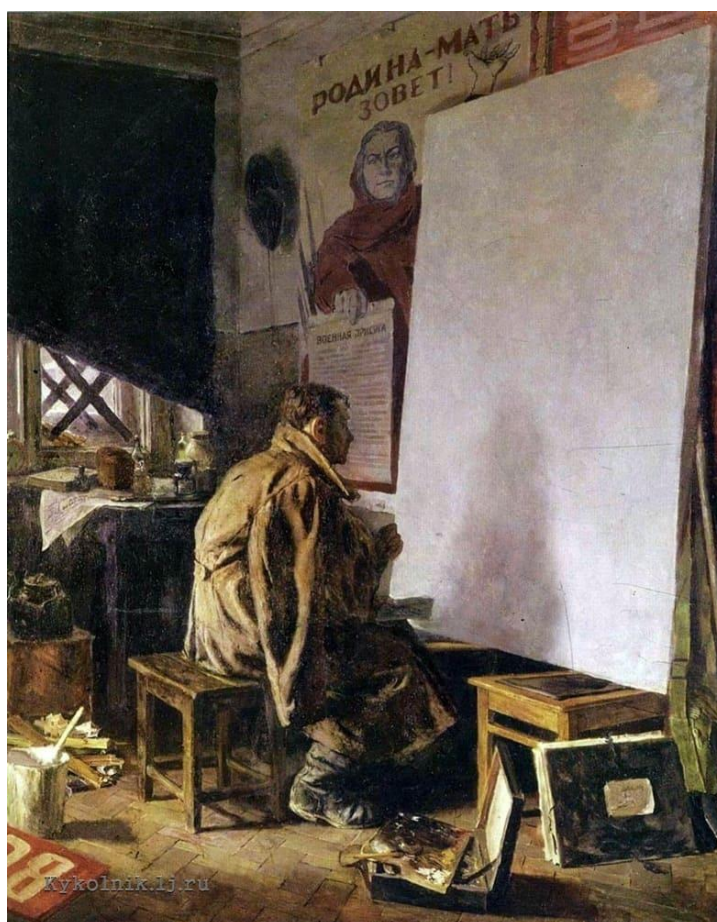


Рисунок 25 – Гелий Коржев, «В дни войны», 1954 г. (холст, масло)

Еще один пример мыслящего творческого человека, является один из автопортретов Попкова «Больной художник», написанный в 1970 году (Рисунок 26). Художник на картине представлен изможденным, бледным и уставшим человеком, занимающимся живописью. Рядом с ним стоит прислоненная к стене палитра, а на столе, помимо пепельницы и бокала с вином, нет ничего, кроме скудного быта, на который он не обращает внимания. Хотя художник болен, он все еще увлечен своим делом и внимательно вглядывается в нечто, невидимое для зрителя.

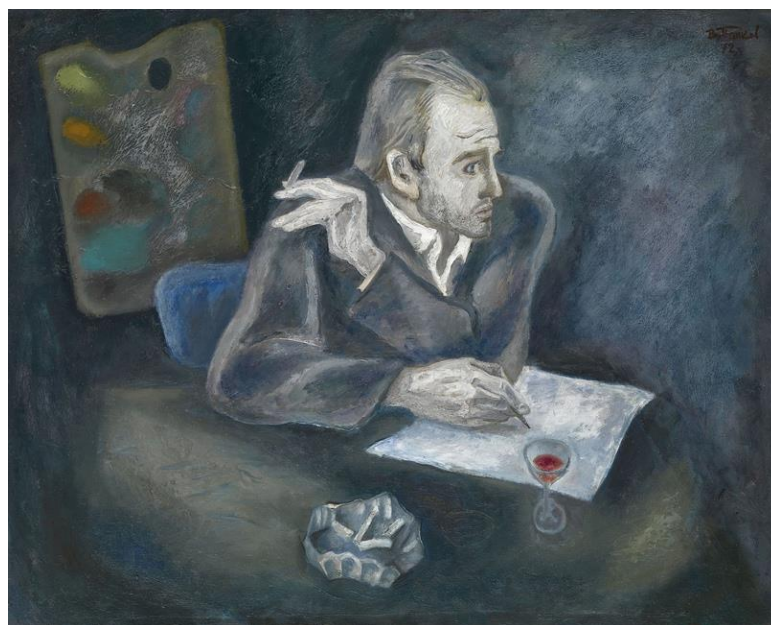


Рисунок 26 – Виктор Попков, «Больной художник. Автопортрет», 1970 г.
(холст, масло)

Еще одна картина Виктора Попкова, раскрывающая тему образа художника в искусстве «Зимой в студии» (Рисунок 27), она изображает уютное и теплое пространство, где художник сидит напротив импровизированного мольберта в виде стула с поставленным на его спинку планшетом и бумагой, он пишет этюд пейзажа за окном. На сидении стула перед художником лежит палитра из плотной бумаги, неподалеку от ножки стула лежит этюдник с тюбиками краски и кисти. В правой нижней части картины также можно заметить атрибуты художника, картина написана светлыми, немного выбеленными красками, которые соответствуют холодному зимнему

освещению. Работа отлично передает творческую атмосферу и сосредоточенность изображаемого художника.



Рисунок 27 – Виктор Попков, «Зимой в студии», 1932–1974 гг. (холст, масло)

Еще один русский художник эпохи Новейшего времени, которому не чужда тема мыслителя является Григорий Коробов, рассмотрим его работу под названием «Художник за работой», которая была написана в 1963 году. (Рисунок 28). На данной картине изображен художник в процессе размышлений над своей работой, это выражается в его положении тела и окружающей обстановке мастерской. Он сидит на стуле в слегка скованной, но удобной позе, его ноги расслаблены, а рука, в которой он держит кисти, подпирает подбородок, лицо изображаемого художника отражает его мыслительный процесс, лоб его сморщен, а тяжелый взгляд направлен за угол холста. На полу раскиданы предшествующие работе эскизы и этюды, рядом

стоит этюдник с неочищенной палитрой, что может быть символом того, что художник прямо сейчас работает над картиной, но что-то в ней его смутило и он присел обдумать этот момент в своей голове. На подоконнике также виднеются предметы, по которым зритель может догадаться, что перед нами художественная мастерская, об этом можно сделать вывод и по крышам домов за окном, потому что мастерские часто располагаются на самых высоких этажах домов. Работа наполнена светом и напряжённостью момента.

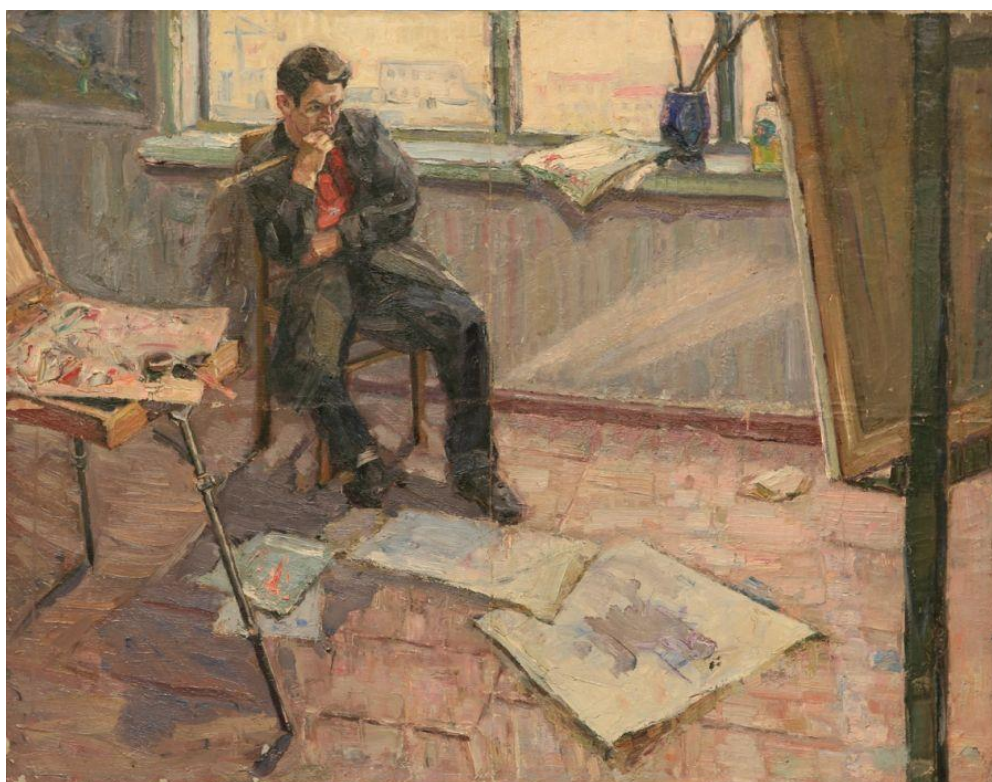


Рисунок 28 – Григорий Коробов, «Художник за работой», 1963 г.
(холст, масло)

Другим художником-живописцем описываемой эпохи был Михаил Нестеров, которому удавалось передать в своих портрет сложные образы мыслящих людей, в рамках заданной темы обратим внимание на его работу «Философы» (Рисунок 29). На картине представлены два выдающихся русских философа, которые оставили глубокий след в истории религии и философии: Павел Александрович Флоренский и Сергей Николаевич Булгаков. Хотя оба философа изображены вместе, их философские идеи сильно отличаются друг

от друга. Это выражается даже в их одежде, у Флоренского это светлая длинная рубашка, а у Булгакова темный костюм, при этом они перекликаются в мелких деталях одежды: белый рубашка под темным костюмом и черная шапка.

Несмотря на то, что с первого взгляда позы кажутся одинаковыми как под копирку, при более внимательном рассмотрении замечаешь, что поза Флоренского демонстрирует смирение и скромность, его голова и плечи опущены, а взгляд направлен вниз, в то время как Булгаков стоит уверенно, твердо и несмотря на опущенную голову, взгляд его направлен вперед, а лицо выражает внутреннюю непокорность, бунт и упорство, эту эмоцию также подчеркивают изгиб бровей и непослушные растрепавшиеся волосы на лбу. Пейзаж на картине будто выгорел, здесь использованы спокойные и умиротворенные тона, от бледно-зеленого до желтого [2]. Вверху полотна виднеется небо, тронутое розовыми лучами закатного солнца, которые уже успели достичь его.

Этот пейзаж также подчеркивает созданное противопоставление двух фигур и характеров мыслящих людей, которые имеют много общего, но при этом совершенно не похожи друг на друга. Нестеров использовал эту картину, чтобы продемонстрировать, что даже противоположные идеи могут быть объединены на одной картине, создавая уникальный и интересный образ.

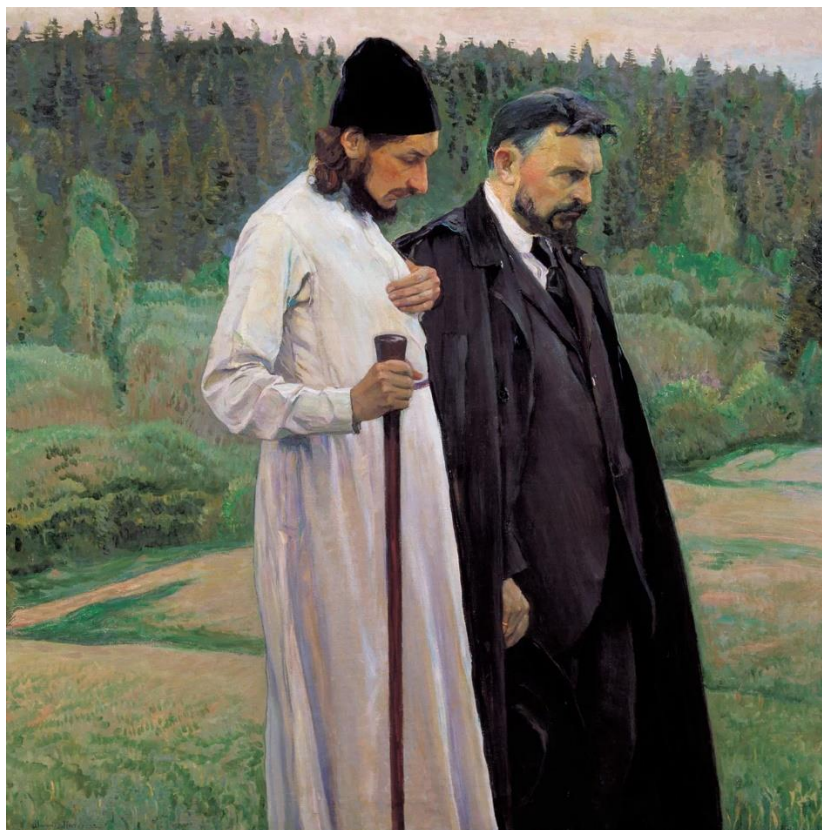


Рисунок 29 – Михаил Нестеров, «Философы», 1917 г. (холст, масло)

Одним из известных художников-передвижников конца 19-го и начала 20-го веков был Абрам Архипов, который прославился тем, что рисовал сцены из жизни крестьян, но делал это необычно, используя яркие краски. Он начал свой творческий путь с написания жанровых картин, посвященных крестьянам, поначалу его цветовая палитра была сдержанной, сероватый и темных оттенков, но постепенно темная гамма перешла к насыщенной всеми существующими цветами, особенно много в его работах оттенков красного. Расширенная цветовая палитра и удачный подбор цветов помогли ему написать множество портретов крестьян разного возраста, Абрам Архипов стал известен не только в нашей стране, но и за ее пределами. Рассмотрим его картину «Деревенский иконописец» (Рисунок 30). В центральной части работы изображен бедный, деревенский мастер, который сосредоточенно работает над своей иконой, сидя перед маленьком окном избы, едва пропускающим солнечный свет.



Рисунок 30 – Абрам Архипов, «Деревенский иконописец»,
(холст, масло)

На широком подоконнике лежат различные инструменты, такие как сундук с материалами для рисования, разноцветные баночки с краской, кисти разных размеров и банка с растворителем для красок. Кисть свисает с края подоконника, а мастер сидит на деревянном табурете, склонившись над работой и держит в одной руке палитру, а в другой кисть, рисуя икону. Густая седовласая борода мастера свидетельствует о его возрасте, а его сосредоточенный взгляд говорит о тщательной и длительной работе над иконой. Левую ногу художник поставил на перекладине самодельного мольберта, а за его спиной на противоположной стене висят другие созданные им иконы. На небольшой лавочке внизу, под иконами, стоит массивная ваза в красно-желтую полоску, а в углу под самой большой картиной или другими словами, иконостасом, находится еще один сундук с лежащими на нем книгами [4]. Наблюдая за картиной, зритель может попасть в мир творца, ему открывается прекрасная и редкая возможность увидеть приватный процесс создания шедевра.

Перейдем к еще одному портрету художника в его мастерской, данная работа авторства Григорьева Сергея называется «Портрет художника Константина Зарубы» (Рисунок 31), которая была написана в 1947 году и изображает художника за его работой.

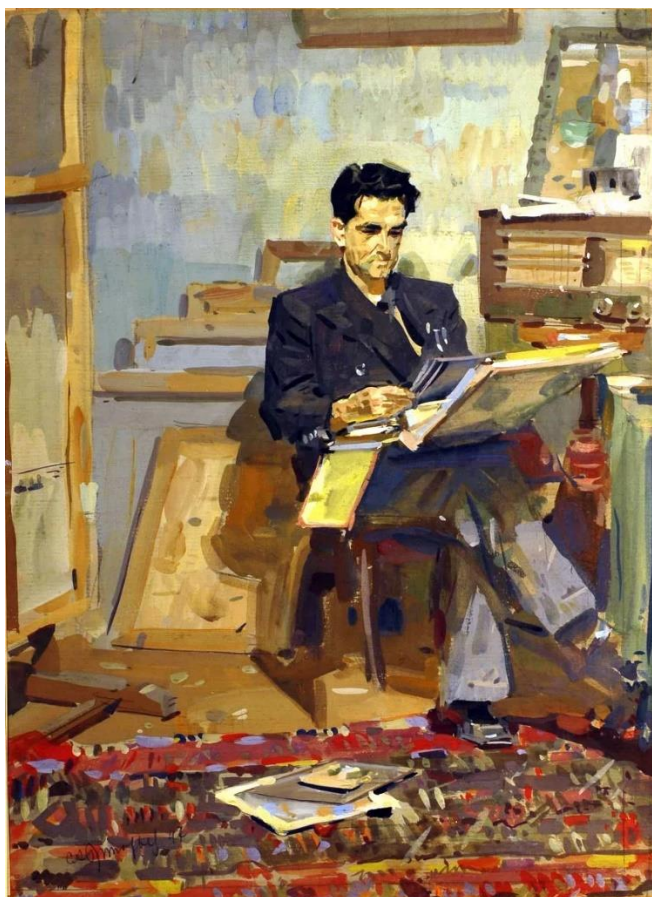


Рисунок 31 – Григорьев Сергей, «Портрет художника Константина Зарубы», 1947 г. (холст, масло)

Эта картина является интересным примером творческого беспорядка в интерьере художественной мастерской. Здесь в левой части работы мы видим фрагмент большого холста, стоящего на мольберте, ножки которого тоже видны ниже и перекликаются с тенями и ящиком с инструментами по тону и цвету, рядом с мольбертом стоит стопка неаккуратно сложенных планшетов, которые образуют «лестницу», ведущую взгляд зрителя к голове художника, на стене виднеется край рамы картины, а справа от нее сундук с рабочими материалами [16]. Сам же художник сидит в непринужденной позе, сложив

ногу на ногу, но при этом он выглядит совершенно сосредоточенным на своем рисунке, чуть ниже под его ногами лежит пара эскизов, которые он вероятно отложил в процессе работы над следующим. Картина написана как этюд, яркими, чистыми красками, что придает ей большую живописность и легкость.

Вывод по первой главе

В ходе исследования автор проследил развитие темы мыслителя и ее связь с образом художника на протяжении веков в произведениях мирового искусства, в частности изобразительного и декоративно-прикладного.

Автор выяснил, что художники всех столетий интересовались идеей изображения человека, погруженного в свои мысли, начиная с творцов Древнего мира, продолжая развиваться в искусстве Средневековья, раскрываясь и приобретая новые уникальные черты в Новом времени, а также оставаясь популярной среди художников Новейшего времени, что делает выбранную тему вневременной и актуальной для нынешних и будущих поколений.

Тема мыслителя является одной из наиболее значимых тем в мировом искусстве. Она имеет долгую историю и всегда была тесно связана с религиозными и философскими идеями, мыслители во все времена были символом мудрости и знаний. Они представляли собой образ человека, который стремится самосовершенствованию, познанию истины и находит ее через собственные размышления и духовное развитие. Не удивительно, что тема мыслящего человека нашла свое отражение в изобразительном искусстве. В эпоху Возрождения художники и скульпторы часто изображали мыслителей в виде святых и мудрецов, которые были символами добродетели [24].

Сегодня тема мыслителя продолжает оставаться популярной в искусстве. Мыслители в современном искусстве часто изображаются как люди, которые находятся в процессе поиска истины, размышляют о жизни и

мире вокруг них. Тема мыслителя имеет глубокую связь с образом художника, так как художник, создавая свои произведения, также является мыслителем, который передает свои размышления, чувства и эмоции, ищет истину через свои работы. Он создает новые образы и символы, чтобы выразить свои мысли и часто использует свое искусство как инструмент для выражения своих идей, а также как средство общения с аудиторией. Кроме того, тема мыслителя помогает художникам выразить свое видение мира и общества, что в очередной раз доказывает ее актуальность и востребованность в современном искусстве.

Таким образом, тема мыслителя и образ художника являются важными темами в изобразительном искусстве, которые имеют глубокую связь друг с другом. Они отражают поиск истины и развитие личности, связь между искусством и жизнью, и продолжают привлекать внимание творцов и зрителей.

Глава 2 Предварительная подготовка к созданию живописной картины

2.1 Поиск идей, сюжета и образов для дипломной работы

Перед началом работы над дипломом, автор просмотрел множество разнообразных эскизов и композиций за прошедшие годы обучения в институте, но ни один из них не показался ему в достаточной степени интересным, чтобы воплотить идею на большом формате. Поэтому было принято решение выполнить удовлетворительное количество поисковых набросков и зарисовок на разные темы с целью найти подходящую. В результате, посоветовавшись с дипломным руководителем и преподавателями, выбор пал на тему мастерской, потому что эта тема является наиболее значимой для автора, актуальной для общества и людей творческой сферы деятельности, что делает ее вневременной.

В поисках достойного сюжета автор делал наброски со своих одноклассников и студентов института во время их творческой работы и отдыха, наблюдение за жизнью отдельных личностей в мастерских привело к мысли, что композиция не обязательно должна быть многофигурной, чтобы донести идею до зрителя. Основная мысль заключалась в том, чтобы показать важнейший вид работы – мыслительный процесс, так называемые муки творчества, когда художник испытывает трудности при создании произведения искусства. Малое количество фигур делает атмосферу работы камерной, сосредотачивает взгляд зрителя на центральных элементах композиции и направляет внимание на детали в большей мере раскрывающих замысел картины. Таким образом, было решено изобразить на картине одну фигуру.

В дальнейшем автор поставил себе цель найти позу, выражающую внутреннее состояние человека, погруженного в собственные размышления. Нужно было определиться с положением тела, рук и наклоном головы, чтобы

фигура выглядела в меру расслабленной и сконцентрированной. Но при этом должно быть понятно, что перед нами сидит не простой человек, а художник.

Сюжет дипломного живописного полотна так же должен отражать интерьер и рабочую атмосферу художественной мастерской.

Девушка сидит на стуле напротив окна, наклонившись вперед, она является центром композиции и написана против света, что создает на ней еще больший акцент. Светлая футболка, подсвеченная софитом сверху, также привлекает внимание к фигуре. В то же время свет падает и на руки, в которых она держит художественные кисти, слегка наклоненные вниз, так как кисти рук находятся в полу расслабленном состоянии, взгляд девушки устремлен вдаль. Справа от фигуры находится мольберт с белым, еще не начатым холстом, на угол которого попадает небольшое количество света, рядом с ним табурет с палитрой и красками, а за ними стоят подрамники и планшеты, уведенные в тень, чтобы не отвлекать от главной героини. Поза девушки статична и естественна, автор хотел передать ощущение глубокой задумчивости, отрешенности от внешнего мира.

Дипломная работа написана в контражуре. Контражур в живописи – это приём, при котором источник света находится за объектом, он должен быть яркий и сильный. С его помощью можно отсеять ненужные детали и подчеркнуть главные. Считается, что контражур добавляет работе выразительности, драматизма и чувство уединенности за счет усиленной, контрастной светотени. Обычно предмет освещается сзади или сбоку, что позволяет создать четкий силуэт и отделить фигуру от фона [17]. Однако недостаточно просто посадить фигуру против света, нужно суметь правильно его выставить, чтобы выделить только необходимые детали, иначе работа выйдет не удачной.

Для дипломной работы автор вместе с дипломным руководителем выбрал сдержанный и холодный колорит. Картина написана сложными, умеренно серыми, голубоватыми, зелеными и охристыми красками, чтобы создать атмосферу безмолвия, спокойствия, обособленности. На свету были

использованы практически чистые белые, жёлтые и голубые цвета.

2.2 Выполнение поисковых и натуральных эскизов, этюдов, зарисовок

После принятия окончательного решения касаясь подбора темы дипломной работы, автор приступил к подготовке вспомогательного визуального материала, к нему относится все, что помогает ему визуализировать и проиллюстрировать свою идею. Это могут быть зарисовки, эскизы и этюды, выполненные с помощью различных материалов, таких как карандаши, маркеры, акварель, масляные краски, гуашь.

Автор может выбирать любые краски, которые ему нравятся: масляные, акварельные, гуашь и темпера для живописных эскизов и этюдов. Для графических зарисовок можно использовать материалы, такие как тушь, маркеры, графитные и акварельные карандаши, пастель, уголь, сангина, сепия и соус.

Кроме того, автор может обращаться к фотографиям, иллюстрациям, диаграммам, картинам художников и другим графическим материалам для дополнения своей работы. Важно помнить, что вспомогательные материалы должны быть связаны с темой дипломной работы и помогать автору передать свои мысли и идеи более наглядно и убедительно.

Когда автор начал работать над формальными эскизами на первом месте стояла сложная задача – найти интересное тоновое пятно. Это один из важнейших этапов в работе над композицией, потому что она состоит из общих тоновых пятен, которые должны выглядеть интересно и гармонично, это первое, на что обращает внимание зритель.

С помощью правильно подобранных тоновых и цветовых пятен, художник может выстроить своего рода дорожку для взгляда зрителя, позволить ему последовательно «прочитать» работу. В зависимости от того, как будут расположены оттенки, какое соотношение между ними будет, какие они будут по насыщенности, яркости и контрастности, можно получить

определенный эмоциональный эффект.

Работая над поисковыми эскизами к композиции, представлены на рисунках А.1-А.4, автор применял разнообразные материалы, наиболее часто темперу, гуашь, графитные карандаши, маркеры, сепию и сангину. Для этого он сделал серию небольших эскизов на подготовленной плотной бумаге, проклеенной специальным грунтом для лучшего сцепления краски с поверхностью и предотвращения ее протекания насквозь. Для упрощения задачи было намешано несколько колеров разной тональности охристых и коричневых цветов гуаши и темперы, а также карандашные тоновые эскизы, представленные на рисунках Б.1-Б.2.

Темпера – это водяная краска, приготавливаемая из сухих порошковых пигментов и связующего. Темперная краска одна из древнейших, история ее использования насчитывает более трех тысяч лет, ей расписывались знаменитые саркофаги и стены гробниц в Древнем Египте. Несомненный плюс темперных красок состоит в том, что с годами они не теряют своей насыщенности и яркости, в отличие от масляных, которые со временем могут потемнеть из-за содержащегося в их составе масла.

Гуашь – это водорастворимая клеевая краска, имеющая более плотный и матовый вид, чем у других водных красок. В гуаши уже содержатся белила, поэтому рисунки, выполненные гуашью, при высыхании немного осветляются и имеют приглушенный цвет, создающий ощущение бархатистой поверхности. Автор осознанно использовал эту краску в своих эскизах, так как за счет ее плотности легче показать смягченный свет на фоне.

Параллельно с разработкой эскизов идет поиск подходящего расположения фигуры и окружающего пространства. Для этих целей автор использовал маркеры и мягкие материалы, такие как сангина, соус и сепия. При рисовании маркерами требуется особая аккуратность, так как проведенные маркером линии быстро высыхают, в этом их преимущество и недостаток. Кроме того, маркеры могут проникать сквозь бумагу, что может привести к пятнам и размазыванию цветов. Однако, когда нужно четко

определить форму, маркеры с тонким наконечником идеально подойдут для быстрых зарисовок. Сангина в этом плане является более подвижным материалом из-за того, что ее с легкостью можно стереть, растушевать или натереть в пыль канцелярским ножом и смешать с водой, чтобы рисовать ею с помощью кисти, то же самое можно проделать и с сепией. В своих набросках автор использует в основном сухую технику, так как в этой технике мелок легко смахнуть с бумаги тыльной стороной руки или ластиком, представлено на рисунке Д.1.

В период поиска фигуры и ее окружения для композиции автор работал графитными карандашами, примеры представлены на рисунках Г.1-Г.13. Их стержни изготавливаются из смеси глины и графита, этот состав позволяет делать гладкие штрихи, а темнота варьируется от светло-серого до чёрного. Из всех сухих материалов графитный карандаш - самый простой и доступный. Его серый тон по-своему приятен, а некоторый серый блеск не мешает в работе. Наброски с натуры выполнялись мягкими графитными карандашами от В5 до В8. В процессе стало понятно, что человек должен сидеть или стоять с наклоном вперед, чтобы показать его концентрацию на мыслях, а также расслабленность позы. Руки лучше всего передают идею будучи сложенными на коленях ладонями вниз, показывая, что человек сосредоточен и не желает отвлекаться от процесса размышлений. Легкий наклон головы в одну сторону тоже указывает, что фигура полностью погружена в свои мысли и не отвлекается на внешние факторы, одежда ее комфортная и свободная, не сковывающая движения, это необходимо для выражения своих мыслей на холсте. После набросков с натуры было принято решение закрепить выбранную позу более длительным по затрачиваемому времени и проработанным рисунком – зарисовке, представленной на рисунке Д.1. Для набросков и зарисовок автору позировали его знакомые, одногруппники и студенты института.

Изначально композиция задумывалась как многофигурная, на первых эскизах, представленных на рисунках А.1.-А.4. Каждый студент занимался

своим делом, поэтому на некоторых набросках есть фигуры, изображенные в действии, однако в дальнейшем автор, посоветовавшись с дипломным руководителем, пришел к мысли, что избыток действия на картине делает ее скучной и мысль, которую должна донести работа до зрителя, не прослеживается. Так стала зарождаться композиция с одним человеком, главное действие которой происходит внутри, а не снаружи.

По всем правилам изобразительного искусства во время создания композиции нужно постараться создать не повторяющееся движение ритмов, тоновых пятен, акцентов. Это важный момент в создании композиции, так как он помогает сделать ее более живой и динамичной. Кроме того, правильное использование этих элементов может помочь создать определенный образ или настроение в произведении. Например, если художник хочет создать картину, которая передает ощущение движения, то можно использовать яркие цвета и контрастные тона, чтобы создать акценты и подчеркнуть динамичность композиции. Если же он хочет передать спокойствие и умиротворение, то лучше использовать более мягкие оттенки и плавные переходы между ними. В любом случае, важно помнить, что все элементы композиции должны работать вместе, чтобы создать единое целое и передать нужную идею [18]. По этой причине в композиции сидящая фигура наклонена вперед всем туловищем, положение ее рук и художественных кистей так же поддерживают это движение в противовес направлению ножек мольберта и уголков подрамника с планшетами.

В процессе поиска возможного расположения предметов вокруг фигуры был написан натюрморт с предполагаемыми вещами на окне в технике масляной живописи, представлен на рисунке Ж.1, также к натюрморту был написан этюд и цветовые, тоновые эскизы, которые помогают определиться с композицией изображаемых предметов, представлен на рисунках Е.1-Е.2. Но в итоге автор на финальной стадии работы отказался от натюрморта, потому что яркие предметы на окне перетягивали внимание с фигуры на себя, эта же участь постигла и лежащие на полу листы бумаги с зарисовками, пеналы и

книгу с анатомическими рисунками.

После тоновых поисковых эскизов появляется необходимость в точном обозначении формата полотна. Для этого автор обращается за помощью к своим композиционным наброскам, цветовым и тоновым эскизам, небольшой размер которых позволяет увидеть выстроенную композицию целиком. Формат данной работы из изначального более вытянутого и напряженного стремится к спокойному квадрату, так как он уравнивает элементы композиции и выделяет ее центр.

После того как автор определился с тоновым пятном, пришло время приступить к цветовым поискам, чтобы было проще сориентироваться с цветом на большой картине. Автор выполнил ряд цветовых эскизов темперными красками и гуашью, так как эти краски имеют умеренные цвета, соответствующие настроению задуманной работы, которые представлены на рисунках В.1-В.8.

Вывод по второй главе

В главе рассказывается о том, как автор начинает работу над дипломной картиной "В мастерской". Автор начинает с выбора темы и идеи для своей работы, он изучает тему композиции в различных источниках, таких как книги, фотографии, картины других художников, обращается к истории искусств, затем переходит к этапу создания эскизов и набросков, которые помогают автору понять, как будет выглядеть его будущая работа. В процессе создания дипломной картины автор добавляет новые детали и элементы, чтобы достичь желаемого результата. Вспомогательные средства помогают решить вопросы формы и содержания, а также освещения, настроения и цветовой гаммы.

Автор описывает, как он нарабатывает визуальный материал и как использует его в своей работе. Он также описывает, как он подготавливает инструменты и материалы для своей работы, чтобы они были готовы к

использованию в любой момент. В процессе подготовки материала автор решает вопросы формы и содержания своей работы. Автор изучает различные техники использования известных материалов и выбирает те, которые наиболее подходят для его работы, какие элементы будут включены в его работу и как они будут расположены. Он также говорит о том, что каждый этап композиции должен быть оправдан и представлять собой цельную работу высокого качества. Таким образом, поиск и подготовка материала являются важными этапами работы над дипломной картиной, которые помогают автору достичь выполнения поставленной перед ним задачи.

В целом, автор описывает процесс создания живописной работы как сложный и творческий процесс, который требует времени, усилий и знаний. Он подчеркивает важность выбора правильной темы, материалов и техник рисования для создания качественной и уникальной работы.

После сбора и отработки визуальных материалов автор дипломной работы приступил к реализации большого картона, что является следующим шагом в создании картины. Таким образом, тематика работы определена, эскиз утвержден, поиск и использование вспомогательных материалов проведены, и подготовительные этапы завершены. Теперь автор может перейти к исполнению своей основной задумки.

Имея утвержденную тему и эскиз работы, автор успешно собрал вспомогательные материалы и завершил подготовительные этапы. Теперь он готов перейти к реализации большого формата работы и воплощению своей идеи. Автор уже установил тематику своей дипломной работы, разработал эскиз и получил одобрение своего руководителя, а также нашел и использовал вспомогательные материалы. Подготовительный этап завершен, и теперь автор может приступить к воплощению своей основной идеи на большом формате.

В заключение, автор демонстрирует свой дипломную работу, а также умение работать с различными техниками и мастерство в работе с материалами в своей дипломной работе.

Глава 3 Процесс создания картины «В мастерской»

3.1 Процесс создания картона

После того, как была проведена работа по сбору подготовительных визуальных материалы, когда автором вместе с дипломным руководителем были утверждены окончательные тональные и цветовые эскизы и формат дипломной работы, можно начинать рисовать тоновой рисунок в размер будущей станковой картины, такой рисунок принято называть картоном, он выполняется на бумаге, натянутой на планшет и помогает решить не только тоновые отношения, но и разобраться с деталями, что тяжело сделать в эскизах и зарисовках из-за их маленького размера. Грунтование бумаги под картон выполняется смесью из воды, пигмента и небольшого количества клея для улучшения адгезии. Сам рисунок принято выполнять графическими мягкими материалами, такими как сепия, соус, сангина, уголь и т.д.

Картон является необходимым этапом работы над картиной, так как позволяет художнику перенести композицию с маленького эскиза на холст большего размера. Раньше это было тяжелым процессом, требующим особого внимания и концентрации, в прошлом художники использовали метод разбивания маленького изображения на квадраты и переносили его по точкам схода, в настоящее время перенос эскиза осуществляется с помощью кальки, копировальной бумаги или компьютерных технологий и печати. Автор делал перенос изображения используя копировальную бумагу, так как это наиболее быстрый и простой способ, не требующий дополнительных затрат.

Планшет для картона выбирается всегда большего размера, чем формат композиции, это нужно для того, чтобы была возможность исправлять рисунок в процессе выполнения картона, потому что при проработке деталей и тона рисунок часто приходится двигать. Это случается из-за отличия масштаба композиции, в маленьком изображении увидеть ошибки всегда проще, а на большом размере из заметить бывает не просто даже опытному художнику,

более того при переносе зачастую возникают неточности в анатомии фигур, композиции и форме предметов. Для их устранения и проводится реализация полноразмерного картона, этот этап является одним из важнейших в работе над композицией картины.

Учитывая все вышеперечисленные замечания, автором был выбран планшет размером 120 сантиметров в высоту и 110 сантиметров в ширину, с запасами 5 сантиметров по краям. Так как это большой формат, требовалось приобретение рулонной бумаги, что автор и сделал.

Главным преимуществом рулонной бумаги является ровная поверхность, в противном случае, пришлось бы склеивать бумагу меньшего размера, а это значит, что внешний вид и впечатление от работы испортились бы из-за швов. Помимо выбора бумаги немаловажное значение имеет состояние планшета, на который эта бумага будет натягиваться. Он должен быть достаточно крепким, чтобы при натягивании не деформироваться, также поверхность планшета обязательно должна быть гладкой, не допускаются торчащие гвозди, неровности, остатки клея и бумаги, выступы и дыры. Поэтому перед началом натяжки бумаги нужно подготовить планшет.

Для того, чтобы бумага хорошо натянулась на планшет необходимо положить планшет на поверхность нескольких тумб или табуретов так, чтобы можно было свободно подходить к каждой из сторон. Бумага отрезается с запасом 1-3 сантиметра с каждой стороны, после чего обильно смачивается чистой водой, это делается для того, чтобы бумага разбухла и стала более эластичной, также при высыхании бумага вернется к своему изначальному размеру и так как ее края будут закреплены на планшете, хорошо натянется. Необходимо следить за степенью увлажнения бумаги, также, как и за ее натяжением. Если бумага будет слишком влажной, то это может привести к ее разрыву. Недостаточная влажность бумаги может вызвать нежелательные загибы. Поэтому нужно аккуратно свернуть мокрую бумагу в рулон, а затем осторожно развернуть на планшете. Далее бумагу нужно закрепить, это делается разными способами: с помощью канцелярских кнопок, клея или

строительного степлера. Клей является неэффективным и трудоемким методом крепления бумаги на планшете, помимо этого он усложняет использование планшета в будущем, оставляя следы, которые сложно удалить.

Применение канцелярских кнопок является простым и легким способом крепления бумаги, но они могут выпасть, когда бумага начнет высыхать и натягиваться. Автор использовал последний вариант для закрепления бумаги – строительный степлер, так как этот способ наиболее быстрый и надежный. Скобы для степлера лучше вбивать не очень близко друг к другу и желательно, чтобы они не были длинными. Главное, чтобы бумага была достаточно натянута, и лист плотно прилегал к планшету.

После того как бумага была закреплена на планшете, её необходимо оставить до полного высыхания. Для этого нужно расположить планшет вертикально. Это позволит воде беспрепятственно вытекать из образовавшихся канавок и поможет бумаге высохнуть равномерно.

Когда бумага высохла, автор перешел к следующему этапу – тонировке, это не обязательная часть работы над картоном, но автор вместе с дипломным руководителем принял решение, что это сделает работу над рисунком немного проще. Для тонирования бумаги была выбран светлый тон холодного серого, коричневого цвета. В процессе тонирования можно использовать разные водорастворимые материалы, такие как гуашь, темперные краски, соус, сангина, сепия и другие мягкие графические материалы.

Автор добился нужного цвета, смешав разные оттенки темперной краски и художественного соуса. Художественный соус хорошо разводится водой и имеет подходящие оттенки. Поскольку размер холста довольно большой, автор использовал малярный валик для нанесения краски. Валик позволяет наносить краску быстро и равномерно, что ускоряет процесс тонирования. После полного высыхания можно приступать к переносу изображения на холст.

Для переноса рисунка на бумагу обычно используют заранее распечатанный рисунок, кальку, копировальную бумагу, либо и то, и другое,

если возможности распечатать рисунок нет. Для перевода распечатанного изображения на бумагу автор использовал копировальные листы, которые располагаются на формате лицевой стороной вверх и скрепляются небольшими кусочками скотча, чтобы избежать смещений и ошибок при переводе. Затем сверху на копировальный лист кладется калька с линейно обведенным рисунком карандашом или любым другим удобным материалом, после того как калька с рисунком и копировальные листы были закреплены на формате, следует обвести рисунок с помощью графитного карандаша, черенка кисти или тонкой палочки.

Когда рисунок перенесен и закреплен на бумаге, начинается работа мягкими материалами. Для этой цели был выбран темно-коричневый художественный соус и сепия, поскольку они обладают хорошей пластичностью, легко растушевываются, смываются и разводятся с водой, что позволяет использовать эти материалы в технике заливок, которая значительно ускоряет и упрощает процесс работы. Также в течение создания картона применялась сепия в виде мелков и карандаша, заточенные мелки соуса коричневого цвета и сангины для детальной прорисовки.

Для ускорения работы автор решил использовать заливку для разложения работы по тону. В этом случае также помогает художественный соус. Его можно легко развести водой и нанести на бумагу, не опасаясь, что после высыхания его нельзя будет смыть, кроме того, в составе соуса содержится некоторое количество клея, поэтому при разведении соуса водой он фиксируется на бумаге сам собой. Заливки начинают с самых темных мест рисунка, пятна нужно заливать от темного цвета к светлому в соответствии с тональной растяжкой. Несравненным плюсом использования именно соуса для заливок является возможность повторных заливок после высыхания, если тон окажется недостаточно темным, а также осветления путем вымывания пигмента кистью с водой или стиранием ластиком. Важно помнить, что детали на картоне должны быть более прорисованными, чем на эскизах. При этом нужно сохранить целостность всей композиции, работа ведется от общего к

частному, процесс работы можно увидеть на рисунке И.1

После тонирования и заливания общих масс начинается детализация рисунка. Детали помогают придать работе законченность и служат источником информации для зрителей. Важно учитывать, что детали не должны быть нарисованы слишком подробно, местами нужно их списывать и уводить на задний план, иначе картина не будет восприниматься целостно. Большое значение имеет расстановка акцентов на ключевых элементах композиции, которые не должны быть перегружены и должны подчеркивать главную идею работы, представлено на рисунке И.2.

В ходе работы было выяснено, что для более лучшей композиции формат следует обрезать снизу на 7 сантиметров. Некоторые детали были убраны, так как их наличие отвлекало от центральной фигуры картины и общего смысла композиции. Финальный формат работы для переноса на холст составляет 102 сантиметра в высоту и 99 сантиметров в ширину.

Таким образом, после завершения всех процессов тонирования, корректировки формата и редактирования рисунка, картон дипломной работы можно считать законченным, представлено на рисунке К.1.

3.2 Процесс создания живописного полотна

Благодаря выполненному к дипломной работе тоновому картону, был определен точный размер картины, который составил 103 сантиметра в высоту и 99 сантиметров в ширину. Так как это нестандартный размер картины, подрамник для нее был изготовлен на заказ в багетной мастерской, где были доступны два типа подрамников: модульные и цельные, также известные, как глухие подрамники. Модульные подрамники изготовлены из нескольких частей, у них есть пазы для установки клиньев в целях регулировки натяжения холста. Если холст со временем провисает, можно забить колья, чтобы раздвинуть части подрамника и натянуть холст еще сильнее. Однако, если подрамник ударится или упадет, он может сломаться, так как он не скреплен

между собой. Цельные же подрамники надежнее и крепче, они не деформируются и не ломаются при ударе. Но при этом, если холст провисает, его можно только снять и натянуть заново. Для больших картин используются дополнительные деревянные рейки, называемые крестовинами, для дополнительной жесткости, не позволяющие подрамнику разойтись. Также для изготовления подрамника необходимо использовать сухое и прочное дерево. При этом стоит учитывать особенности технологии: скосы и бортики, которые препятствуют склеиванию холста и деревянного основания, а также наличие возможности вбивания гвоздей в модульном подрамнике для предотвращения провисания полотна. В результате для дипломной работы был приобретен холст среднего размера зерна и фактуры. Холст был закреплен скобами строительного степлера на цельном подрамнике с крестовиной, что обеспечило прочность и устойчивость конструкции.

Так как рисовать на чисто белом холсте может быть проблематично, из-за того, что белый цвет имеет очень светлый тон и для ускорения процесса работы, автор с дипломным руководителем сделал вывод, что холст нужно дополнительно покрыть грунтом с добавлением темперной краски, соуса и сангины в качестве тонирования и улучшения адгезии. Для этого были использованы коричневый соус, сангина, темперные краски синего, зеленого, черного и оранжевого цвета, финальный цвет тонировки холста был холодного сероватого оттенка оранжевого, который послужил хорошей основой для рисунка.

Далее на просохший грунтованный и тонированный холст переносится рисунок с тонового полноформатного картона, для этого холст покрывается копировальной бумагой, с использованием той же техники, что при переносе эскиза на планшет. Переведенный рисунок закрепляется жидкой прозрачной масляной краской холодного зеленого и коричневого цвета с помощью щетинной кисти среднего и большого размера. Для этого автором были выбраны масляные краски фирмы «Мастер-класс»: ван-дик коричневый и глауконит. Так как краска сама по себе имеет плотную текстуру, был

использован специальный разбавитель, чтобы развести краски и обозначить основные линии на картине, заложить основные тональные отношения от самого темного к светлому в тенях фигур и окружения с применением флейцев, это делается для того, чтобы на следующих этапах работы рисунок не смещался. Для этой задачи был выбран растворитель без добавления масла, так как оно уже содержится в красках, это было сделано для ускорения высыхания рисунка. Для дальнейшей работы разбавитель смешивался с льняным маслом в пропорции: две части разбавителя на одну часть масла. Это позволяет избежать прожухания красок. Разбавитель является основой масляной живописи, он необходим для создания лессировок и придания краскам текучести.

Подбор кистей является неотъемлемой частью создания станковой живописной работы. Автор предпочитает использовать синтетические и щетинные кисти различных форм, размеров и жёсткости. Каждый вид кистей имеет свои особенности и используется для разных задач. Например, крупные щетинные кисти используются для создания основных форм и больших пятен, а также для обозначения основных плоскостей на начальном этапе. Плоская форма кисти позволяет свободно и широко наносить краску, а если повернуть плоскую кисть торцом, можно писать тонкими, изящными линиями, а закруглённая форма обеспечивает более мягкую работу.

Щетинные жесткие кисти создают фактурные и яркие мазки, фактуру, тогда как мягкие синтетические кисти делают это в обратном направлении, смягчая касания, списывать и обобщать детали. Флейцевые кисти используются для больших заливок и тонирования, они прекрасно подходят для создания уникальных текстур.

По мере продвижения от общего к деталям размер кисти меняется. Мелкие и средние кисти используются для детальной прорисовки предметов, фигур и важных частей тела, поскольку с их помощью удобнее писать мелкие детали. Однако при переходе к более крупным планам и обобщению картины мы возвращаемся к использованию больших кистей, чтобы создать

впечатление целостного изображения. Важно помнить, что использование неподходящих кистей для выполнения масштабных работ может привести к получению разрозненного изображения и значительно увеличить время и усилия, затрачиваемые на создание картины.

При создании дипломной картины автор использовал различные вышеперечисленные кисти разной жесткости, так как они являются главным инструментом в живописи и необходимы для создания любого произведения искусства. Автор также использовал мастихин для удаления краски с палитры, смешивания цветов, смешивания колеров, очищения красочных слоев живописи и создания пастозных мазков. Тряпки используются для протирки кистей и удаления загрязнений с холста, также с помощью ткани можно создавать интересные текстуры. Пальцы рук и ладонь тоже используются для удаления и разглаживания краски на холсте.

В процессе работы над живописным полотном художник обязательно должен отходить от работы, чтобы увидеть ее на расстоянии. Такой подход позволяет охватить всю картину в целом и оценить ее композицию, соотношение масштабов предметов и деталей, тон и цвет, а также избежать деформации форм. Постоянное нахождение рядом с картиной может привести к тому, что художник не заметит своих ошибок. Кроме того, угол зрения вблизи может отличаться от того, что открывается при отдалении. Зрители увидят картину на расстоянии и это также следует учитывать.

Кроме описанных выше рекомендаций, важно помнить о этапах ведения картины. Главный принцип, как при рисовании, так и при живописи начинать работу от общего к частному, от больших форм к малым, а затем вернуться к большим для обобщения. Это делается для того, чтобы композиция не теряла своей целостности на каждом этапе рисования.

После того, как все слои картины полностью высохли, автор переходит к следующему этапу в работе. Очень важно "вскрыть" картину, то есть произвести межслойную обработку с использованием смеси льняного масла и разбавителя или "тройника", который является той же самой смесью, но

дополненной лаком. Этот метод позволяет получить более матовый эффект. Некоторые художники также используют "тройник" как для межслойной, так и окончательной обработки картины, что значительно упрощает процесс работы. Такие картины не требуют дополнительного покрытия лаком в конце работы. Однако, со временем работа может пожелтеть, если использовать слишком много масла или некачественные лаки. Лучше всего применять специальные лаки и подбирать подходящий разбавитель для каждого этапа работы над картиной. Ретушный лак - идеальный выбор для межслойной обработки, так как он обеспечивает отличное сцепление между слоями краски и грунтом, предотвращая просачивание краски или образование матовых пятен.

После того как были заложены тоновые отношения, нужно было составить колеры локальных цветов задуманной картины, процесс работы представлен на рисунке Л.1. В процессе навешивания колеров использовались краски фирмы «Мастер-класс» и «Ладога», мастихин и разбавитель. Основными цветами для создания колеров являлись умбра жженая, ван-дик коричневый, охра светлая, сиена натуральная, араратская зеленая, окись хрома, ультрамарин, индиго и титановые белила. В разведении данных красок использовался разбавитель №4 и «Тройник», так как автору было необходимо быстрое высыхание красочного слоя, но также нужно было избежать прожухания, поэтому в качестве межслойной обработки был использован ретушный лак.

При написании картины автор в большей степени опирался на колорит цветового эскиза, представленного на рисунке В.8, так как он сильнее остальных передает задуманное автором настроение.

В картине присутствует искусственное освещение, источником света является софит, автором было принято решение, что для лучшей передачи образа и атмосферы нужно использовать тип освещения, когда источник света находится немного за спиной и сверху, чтобы изображаемая фигура была в контражуре, это отделяет ее от фона и акцентирует внимание зрителя на ней.

Также немаловажным будет заметить, что свет сверху подсвечивает важные для композиции детали, такие как лицо изображаемого человека, его руки, кончик художественной кисти и палитры с красками, угол белого холста и фрагмент обуви для уравнивания освещенных элементов картины.

В процессе работы колорит и рисунок немного менялись, например тени писались не синими, серыми красками, как это было на цветовых эскизах, а холодными зелеными, фиолетовыми и коричневыми красками с небольшим добавлением синей, а пол стал более теплого цвета, так как свет от софита имеет желтоватый цвет, обувь было решено сделать темной, а не белой как на картоне, чтобы списать ее с тенью под стулом, потому что во время написания работы выяснилось, что данный цвет отвлекает внимание зрителя от важных элементов композиции. Также были внесены правки в рисунок, такие как выравнивание горизонталей и вертикалей композиции для придания ей большей устойчивости, рама окна была немного передвинута влево в целях избежания повторов в расстояниях между предметами, подрамник у стены стал планшетом, а квадратная палитра стала круглой, процесс представлен на рисунке Л.2. Помимо этого в процессе работы было принято решение убрать лишние предметы на картине, которые мешали правильному восприятию идеи. На цветовых эскизах, представленных на рисунках В.1-В.8, видно, что на полу разложены листы бумаги с эскизами и зарисовками, на табурете лежала книга и пенал, изображаемая фигура сидела склонившись над ними в задумчивой позе перед чистым холстом, а на подоконнике был представлен натюрморт, который тоже впоследствии был убран.

После учета всех изменений и исправлений неточностей в цвете, тональности и рисунке можно перейти к этапу детализации, самой важной задачей было написать лицо, руки и обувь фигуры, так как они являются наиболее значимыми в смысловой нагрузке композиции.

Последним, но не менее серьезным этапом является высыхание картины, нужно оставить ее на какое-то время, после этого следует взглянуть на картину свежим взглядом на предмет ошибок.

После полного высыхания картины, можно приступить к ее защите, для этого применяются специальные лаки. Существует много видов лаков, которые можно использовать для этой цели. Одним из наиболее популярных является акрил-стирольный лак, который обеспечивает защиту от влаги и пыли. Кроме того, он сохраняет яркость и насыщенность красок. Однако, если вы хотите избежать желтого оттенка спустя годы, то лучше использовать даммарный лак. Но стоит помнить, что со временем он тоже может давать желтизну. Поэтому лучше всего использовать акрил-стирольный лак для защиты картины, так как он не придает желтоватый цвет картине во время старения. По правилам, лак можно наносить на холст только после его полного высыхания. Обычно это происходит примерно через год после завершения работы над картиной.

При покрытии холста лаком, он должен быть горизонтальным положением. Наносить лак можно различными способами: кистью, тампоном или распылителем. Лучше всего наносить лак в несколько слоев. После высыхания образуется прочная защитная плёнка. Полностью высыхает лак примерно за сутки. Важно учитывать, что акрил-стирольный лак обратим, то есть в случае необходимости реставрации картины, его можно будет удалить с помощью уайт-спирта или специального растворителя.

Последняя стадия работы над картиной «В мастерской» — это оформление ее в раму. Багет должен соответствовать общему колориту картины, усиливать впечатление от нее. Сначала необходимо выбрать раму, которая будет гармонировать с картиной и подчеркивать ее достоинства, важно помнить, что картина должна быть доминирующей, а багет лишь дополнять ее. Тон выбранной рамы должен быть светлее или темнее тона картины, чтобы не совпадать с ним, также если в картине присутствуют теплые тона, то лучше использовать раму теплого оттенка и наоборот. Ширина багета также играет важную роль: тонкие рамы лучше подходят для графических работ или произведений с гладкой поверхностью, а широкий багет подходит для динамичных произведений.

Эти правила были учтены автором при выборе оформления картины «В мастерской». Полотно оформлена в багет, которая эстетично сочетается с ее колоритом и тоном.

В результате, дипломная картина завершена и оформлена в раму, представлено на рисунке М.1.

Вывод по третьей главе

Итогом приложенных усилий и разработок автора стало создание станковой живописной картины "В мастерской". Для создания живописного полотна автор использовал множество вспомогательных материалов, таких как поисковые эскизы, наброски, зарисовки, а также натюрморт с предполагаемым расположением предметов, которые помогли передать тему, идею и замысел работы. Кроме того, был создан полноформатный тоновой картон, который помог автору оценить свои знания и навыки.

При подготовке материалов и холста к работе автор также оценил важность грамотного выбора и качества материалов. Использование качественных материалов позволяет сохранить красочный слой на долгие годы и избежать пожелтения или прожухания картины со временем, поэтому автор подошел к этому процессу ответственно.

В процессе создания работы автор старался следовать технологическим правилам ведения живописи и не нарушать этапы процессов. Дипломный руководитель также направлял и контролировал ход работы автора, что помогло ему справиться с задачей наилучшим образом. В результате были продемонстрированы все навыки и знания, приобретённые в процессе обучения.

Удачные наброски и эскизы были скомпонованы на планшете и могут быть использованы для демонстрации в будущем. В приложении к дипломной работе также представлены поисковые материалы, а также тоновой картон и финальная работа «В мастерской» для ознакомления.

Заключение

В ходе работы над дипломной работой автор изучил тему мыслителя и связь философии с искусством в мировом изобразительном искусстве и культуре, начиная с изобразительного искусство Древнего, Средневекового, Нового и Новейшего времени. Автор рассмотрел произведения искусства различных эпох, которые относятся к теме мыслящего человека, философии и проанализировал средства художественной выразительности, используемые художниками для раскрытия этой темы и образов. Творцы на протяжении столетий интересовались возможностью изображения человека в процессе мышления, что в очередной раз доказывает актуальность этой темы, она никогда ее не утратит.

В ходе работы автор понял, что без вспомогательных материалов, таких как наброски, зарисовки, эскизы и этюды, невозможно достичь успеха в создании живописных станковых картин, так как они помогают художнику развивать свой творческий потенциал и улучшать свои навыки. Вспомогательные визуальные материалы помогают художнику понять, как лучше передать форму, цвет и текстуру изображаемого предмета, а этюды способствуют развитию техник.

Кроме того, использование разнообразных изобразительных средств, таких как графитный карандаш, маркеры, сепия, соус, гуашь и масляные краски, расширяет возможности художника и прибавляет ему уверенности в его творческих способностях, так как чем больше практический опыт использования различных материалов, тем больше потенциально интересных работ в смешанных техниках может создать художник.

В работе также использовались различные лаки, разбавители, льняное масло, тряпки, мастихины и кисти для живописи, мягкие художественные материалы для набросков, эскизов и полноразмерного тонового картона.

Также не стоит забывать о значимости подбора правильного багета для оформления картины, который подчеркнет красоту произведения искусства и

сохранит его на долгие годы. Автором был выбран подходящий по размеру багет в сдержанном колорите в соответствии с преобладающими цветами на дипломной картине.

В завершении можно сказать, что автор успешно справился с поставленной задачей – созданием станкового живописного полотна на тему «В мастерской». В ходе работы были решены промежуточные задачи, такие как изучение существующих работ на выбранную тему и анализ образа мыслителя в искусстве, исследование тематики взаимосвязи мыслительного процесса с работой художника, влияние обустройства художественной мастерской на физическое и психологическое состояние художника, выполнение композиционных тоновых и цветовых эскизов, поисковых набросков, зарисовок, а также создание полноразмерного тонового картона в технике мягких материалов.

Итогом работы стала дипломная картина «В мастерской», которая была успешно завершена.

Список используемой литературы

1. Arnold Hauser, *The Philosophy of Art History (Routledge Revivals)*, 2018. — 72 с.
2. Dorling Kindersley. *Great Paintings: The World's Masterpieces Explored and Explained / Dorling Kindersley*, 2011. — 256 p.
3. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, 1994. — 164 с.
4. Liz Rideal. *How to Read Art: A Crash Course in Meaning and Method / Bloomsbury*, 2014 — 256 p.
5. Mollica P. *Color Theory: An essential guide to color – from basic principles to practical applications (Artist’s Library)*. UnitedStates, 2013. — 64 с.
6. Агрatina Е. Е. *История зарубежного и русского искусства XX века: учебник и практикум для СПО / Е. Е. Агрatina*. — М.: Издательство Юрайт, 2019. — 317 с.
7. Акарова М. Н. *Рисунок и перспектива [Электронный ресурс]: теория и практика: учеб. пособие / М. Н. Макарова*. - 3-е изд. - Москва: Акад. Проект, 2016г. — 382 с.
8. Акимова Л. И. *Искусство Древней Греции. Геометрия. Архаика. Классика*. — СПб: Азбука-классика, 2007. — 460 с.
9. Алдина О. Д. *Дмитрий Жилинский — человек и художник: к юбилею мастера // Культура и искусство: Журнал*. — 2012. — 69 с.
10. Вельфлин Г. *Основные понятия истории искусств / Г. Вельфлин; пер. А. А. Франковский*. — М.: Издательство Юрайт, 2019. — 296 с.
11. Давидова М.Г. *Формальный метод в искусствоведении / М.Г. Давидова*. — Учебное пособие для направления подготовки 50.03.04. — СПб.: СПбГЛТУ, 2016. — 80 с.
12. Дорофеев Д. Ю., Савчук В. В., Светлов Р. В., *Иконография античных философов: история и антропология образов*, 2015. — 245 с.
13. Ильина Т. В. *История искусства. Западной Европы от Античности до наших дней. Учебник / Т.В. Ильина*. - Москва: ИЛ, 2016. — 446 с.

14. Илюшечкин В. Н. Античная физиогномика / Человек и общество в античном мире. М.: Наука, 1998. — 441 с.
15. Искусство Средних веков [Электронный ресурс] Часть 1, диск 44. — Москва: Директ Медиа Пабблишинг; Москва: Новый диск, 2005.
16. Котляров А. С. Композиционная структура изображения / А.С. Котляров. - М.: Университетская книга, 2008. — 152 с.
17. Ли Н.Г. Рисунок. Основы учебного академического рисунка / Н.Г. Ли. – М.: Эксмо, 2005. — 480 с.
18. Макарова М. Н. Перспектива / М.Н. Макарова. - М.: Академический проект, 2009. - 480 с.
19. Матье М.Э. Искусство Древнего Египта. — М.: Искусство, 1970. — 197 с.
20. Петракова А. Е. Искусство Древней Греции и Рима / А.Е. Петракова. - М.: СПбКО, 2009. —760 с.
21. Печенкин, И.Е. Русское искусство XIX века / И.Е. Печенкин. - М.: Курс, 2017. — 602 с.
22. Плеханов Г. В. Теория искусства и история эстетической мысли. Избранные труды в 2 т. Том 2 / Г. В. Плеханов. — М.: Издательство Юрайт, 2019. — 268 с.
23. Пунин А.Л. Искусство Древнего Египта. Раннее царство. Древнее царство. — СПб., 2008. — 464 с.
24. Соловьев В. С. Философия искусства. Избранное / В. С. Соловьев. — М.: Издательство Юрайт, 2019. — 192 с.
25. Федотова Е. Д. Венеция: Живопись века Просвещения / Елена Федотова. — М.: Белый город, 2002. — 383 с.

Приложение А

Первые эскизы предполагаемого сюжета



Рисунок А.1 – Графический сюжетный набросок (бумага, карандаш)



Рисунок А.2 – Графический сюжетный набросок (бумага, карандаш)

Приложение Б

Первые эскизы предполагаемого сюжета



Рисунок Б.1 – Графический сюжетный набросок (бумага, акварель, маркер)



Рисунок Б.2 – Графический сюжетный набросок (бумага, акварель, маркер)

Приложение Б
Тоновые эскизы



Рисунок Б.1 – Тоновый карандашный эскиз (бумага, карандаш).



Рисунок Б.2 – Тоновый карандашный эскиз (бумага, карандаш).

Приложение В

Цветовые эскизы, поиски расположения предметов и фигуры



Рисунок В.1 – Поисковый цветовой эскиз (бумага, гуашь)



Рисунок В.2 – Поисковый цветовой эскиз (бумага, гуашь)



Рисунок В.3 – Поисковый цветовой эскиз (бумага, гуашь)



Рисунок В.4 – Поисковый цветовой эскиз (бумага, гуашь)

Продолжение Приложения В



Рисунок В.3 – Поисковый цветовой эскиз (бумага, гуашь)



Рисунок В.4 – Поисковый цветовой эскиз (бумага, гуашь)



Рисунок В.5 – Поисковый цветовой эскиз (бумага, гуашь)



Рисунок В.6 – Поисковый цветовой эскиз (бумага, гуашь)

Продолжение Приложения В

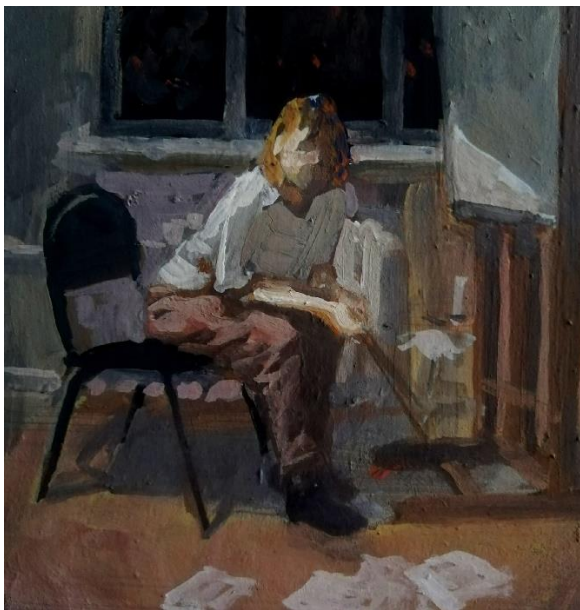


Рисунок В.7 – Поисковый цветовой эскиз (бумага, гуашь)



Рисунок В.8 – Поисковый цветовой эскиз (бумага, гуашь)

Приложение Г

Карандашные наброски с натуры



Рисунок Г.1 – Набросок фигуры
(бумага, карандаш)



Рисунок Г.2 – Набросок фигуры
(бумага, карандаш)



Рисунок Г.3 – Набросок фигуры
(бумага, карандаш)



Рисунок Г.4 – Набросок фигуры
(бумага, карандаш)

Продолжение Приложения Г



Рисунок Г.5 – набросок фигуры (бумага, карандаш)



Рисунок Г.6 – набросок фигуры
(бумага, карандаш)

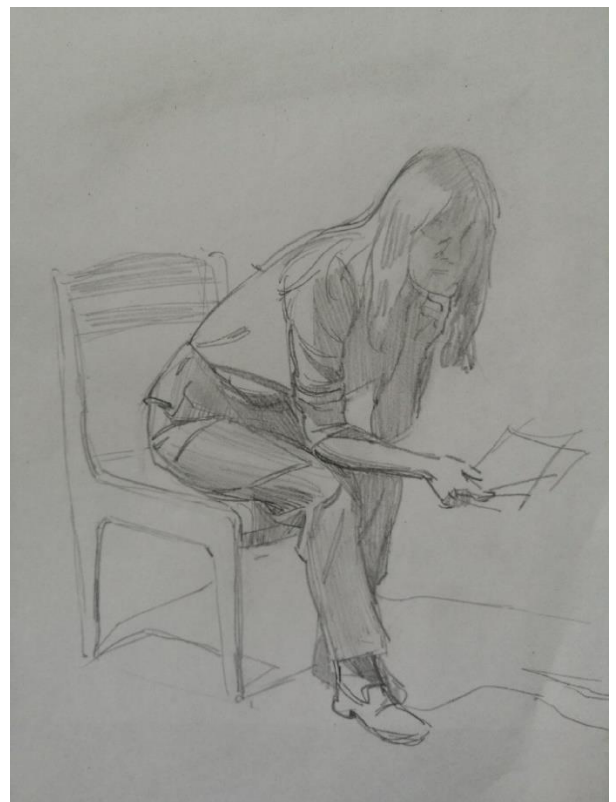


Рисунок Г.7 – набросок фигуры
(бумага, карандаш)

Продолжение Приложения Г



Рисунок Г.8 – набросок фигуры (бумага, карандаш)



Рисунок Г.9 – набросок фигуры (бумага, карандаш)



Рисунок Г.10 – набросок фигуры (бумага, карандаш)



Рисунок Г.11 – набросок фигуры (бумага, карандаш)

Продолжение Приложения Г



Рисунок Г.12 – набросок фигуры
(бумага, карандаш)



Рисунок Г.13 – набросок фигуры
(бумага, карандаш)

Приложение Д
Зарисовка сангиной и сепией



Рисунок Д.1 – Зарисовка сангиной и сепией
(бумага, сепия, сангина)

Приложение Е

Тоновые и цветовые вспомогательные эскизы к натюрморту



Рисунок Е.1 – Тоновые и цветовые эскизы к натюрморту (бумага, гуашь)



Рисунок Е.2 – Цветовой этюд к натюрморту (грунтованный картон, масло)

Приложение Ж

Натюрморт



Рисунок Ж.1 – Натюрморт (холст, масло)

Приложение И
Процесс работы над картоном



Рисунок И.1 – Закладывание общих тоновых пятен (грунтованная бумага, соус, сепия).

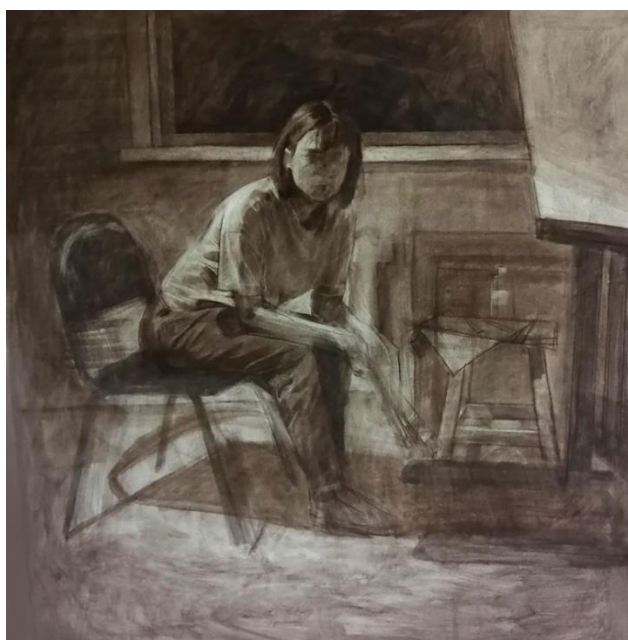


Рисунок И.2 – Уточнение деталей (грунтованная бумага, соус, сепия)

Продолжение Приложения И



Рисунок И.3 – Уточнение деталей
(грунтованная бумага, соус, сепия).

Приложение К
Итоговый картон к дипломной картине



Рисунок К.1 – Итоговый картон к дипломной картине «В мастерской» (грунтованная бумага, сепия, соус).

Приложение Л
Процесс работы над картиной



Рисунок Л.1 – Процесс работы над картиной
(холст, масло).



Рисунок Л.2 – Процесс работы над картиной
(холст, масло).

Приложение М
Картина «В мастерской»



Рисунок М.1 – Картина «В мастерской» (холст, масло).