

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

Институт 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 Мозаичной Мастерской»

Обучающийся

Д.Д. Усольцева

(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 Мозаичной Мастерской». Данная тема выбрана абсолютно осознанно, она касается извечной темы «человека в работе», а также непосредственно относится к мозаичной мастерской, находящейся в тольяттинском государственном университете. Во многом актуальность выбранной темы обуславливает открытие «Центра мозаики» на базе университета и его активная работа. Так же актуальным непосредственно для автора является участие в создании мозаик в рамках курса монументальной и декоративной живописи и собственное прохождение всех этапов работы над мозаикой, изображаемых в данной дипломной работе. Тему человека в работе, являющуюся лейтмотивом, можно назвать вневременной для художников темой, соответственно, актуальной и в наши дни. Изображение человека в работе, в увлеченности своим ремеслом всегда будет привлекать своей красотой простого и уверенного действия.

Во время написания дипломной работы, автор провел анализ ряда произведений искусства, освещающих тему работы человека в мастерской. Кроме того, автор изучил художественные приемы, использованные художниками для раскрытия темы и передачи ее монументальности.

Целью этой работы автор определяет создание картины, передающей атмосферу мозаичной мастерской и работающих в ней студентов, а также решение промежуточных задач: изучение произведений искусства, связанных с темой человека в работе, выполнение поисковых эскизов и натуральных набросков, создание полноразмерного картона (тонового рисунка мягким материалом) для уточнения всех нюансов. В данной работе поэтапно передан процесс создания станкового живописного произведения: от задумки и начальных формально-пятновых поисков, до полноценной картины в технике масляной живописи.

Оглавление

Введение	4
Глава 1 Исследование темы человека в работе в истории мировой живописи	9
1.1 Образ человека в работе в искусстве Древнего мира	9
1.2 Образ человека в работе в искусстве Средневековья	18
1.3 Образ человека в работе в искусстве Нового времени	26
1.4 Тема человека в работе в Новейшей истории и искусстве современных художников	42
Глава 2 Предварительная подготовка к созданию живописной картины	51
2.1 Поиск идей, сюжета и образов для дипломной картины	51
2.2 Выполнение поисковых и натуральных эскизов, этюдов, зарисовок	53
Глава 3 Процесс создания картины «В мозаичной мастерской»	59
3.1 Процесс создания картона	59
3.2 Процесс создания живописного полотна	64
Заключение	72
Список используемой литературы	74
Приложение А Условные наброски возможного сюжета	77
Приложение Б Эскизы к дипломной композиции	78
Приложение В Карандашные наброски	83
Приложение Г Наброски маркерами	86
Приложение Д Гуашевые зарисовки	87
Приложение Е Зарисовки сепией	88
Приложение Ж Этюдный портрет	89
Приложение И Цветовые поиски	90
Приложение К Картон в процессе разработки	91
Приложение Л Итоговый картон	93
Приложение М Процесс работы над картиной	94
Приложение Н Картина «В мозаичной мастерской»	98

Введение

Мозаика – это способ создания изображения или композиции из мелких деталей разнообразного материала, отличающегося по фактуре, текстуре и цвету, в которой частицы материала разнообразной формы прикрепляются к общей поверхности в определенном порядке, согласно задумке художника. Мозаика является разновидностью композиции и предмета в одно время. Так же называются базирующиеся на этой технике типы изобразительного, декоративного, декоративно-прикладного и монументально-декоративного искусства различных исторических эпох и жанров. Рассматриваемый раздел искусства применяется для украшения абсолютно всего, от различных предметов интерьера до пола. Во всем мире и многих цивилизациях мозаика была и остается одной из актуальных форм образного выражения и идентификации.

Работа в мозаичной мастерской ни на что не похожий и полностью аутентичный процесс, направленный на создание готового и полноценного произведения декоративно-монументального искусства. Человек, работающий в мозаичной мастерской, должен обладать как физическим ремеслом и определенными моторными навыками, так и незаурядным талантом, широкой насмотренностью, развитым эстетическим вкусом. Также работающему с мозаикой необходимы знания техники и технологии работы с материалами и специфики рассматриваемого ремесла. Несомненно, важно умение работать с инструментами, используемыми для создания готового продукта, и, кроме того, доскональное понимание «внутренней кухни» и всех протекающих в мозаичной мастерской процессы.

Создание мозаики охватывает широкий спектр интересов и применения как художниками, так и обычными потребителями или людьми, интересующимися визуальным искусством. С помощью этой разнообразной техники становится возможным создание огромного ассортимента элементов, позволяющих разнообразить визуальность окружающей человека среды.

Диапазон использования мозаики невероятно обширен: от мелкой декоративной сувенирной продукции, к примеру, небольших тематических панно для украшения интерьера, до более крупных изделий, например, мебели или скульптур. Невозможно переоценить многогранность употребления мозаичных техник в церковной архитектуре, а также в архитектуре советского модернизма, как в монументальном плане применения, так и в оформлении малых городских форм. Так с самых древних времен и в наши дни мозаикой украшаются сены, пол, потолок и отдельные элементы храмов, так как это очень зрелищный и устойчивый к влиянию времени метод. Гуляя по Тольятти, нельзя не заметить разнообразие применения мозаичного декорирования как во внешнем убранстве зданий, так и во внутреннем наполнении. Это и отдельно взятые архитектурные формы, такие как стела-панно «Радость труда», состоящая из 16 сюжетов, и впечатляющие по своим размерам, красочности и задумкам городские панно, и отделка целых стен и этажей памятников архитектуры советского модернизма как внутри, так и снаружи, и даже облицовка обычных жилых панельных домов. Описанные формы использования мозаичных техник несомненно отличаются зрелищностью, монументальностью, эстетической, культурной, исторической и художественной ценностью, но также нуждается в поддержании благополучного состояния, благоустройстве и восстановлении. Важность и значимость этого вопроса нельзя не поднять в данной дипломной работе. Ведь во многом визуальная идентификация нашего города строится именно на мозаичных элементах больших и малых архитектурных сооружений.

Все это объясняет актуальность наличия и развития в нашем городе мозаичной мастерской, расположившейся и успешно работающей на базе тольяттинского государственного университета. Именно некоторый опыт работы с мозаикой в университетской мастерской, его необычность и специфика указали автору на важность исследования данной темы. В рамках курса монументального и декоративного искусства мы учились работать с материалами и инструментами, применяемыми для реализации идей в технике

мозаики, к примеру, со смальтоколом, круглогубцами и пинцетами, смальтой, мрамором и другими камнями, а также способам и особенностям обработки, выкладывания и закрепления стекла и камня. Эти процессы являются трудоемкими, кропотливыми и, вместе с тем, увлекательными и уникальными. Простая красота человека в работе, человека, занятого делом и знающего свое ремесло, подводит нас к извечной, но не теряющей своей значимости, теме человека в работе.

Работа возвышает человека и делает его лучше. Личность, добросовестно исполняющая свою работу, заслуживает уважения. Благодаря, казалось бы, самым простым действиям людей, работников ремесла, наша жизнь становится лучше, а если к этому добавляется мысль, стремление к красоте, к высокому, желание учиться новому – труд становится искусством. Не зря хорошего мастера принято называть искусным художником. Древний мыслитель и философ Конфуций говорил: «Выберите себе работу по душе, и вам не придётся работать ни одного дня в своей жизни» [13]. Это знаменитое выражение вспоминают многие, когда речь идет о работе или ремесле, связанных с сферой искусства.

В исследовании художниками темы «человека в труде» большое внимание уделяется обстановке, окружающей ту или иную сферу деятельности, а также используемым орудиям труда и инструментарию. Картины этой тематики могут подробно поведать зрителю не только о культурно-исторической составляющей изображаемого жизненного промежутка, но и о самой жизни человека, его стремлениях, занятиях, ремесле, талантах и профессионализме. Это обуславливает значимость и актуальность выбранной темы как для настоящего времени, так и для новых поколений художников и зрителей, ведь человека всегда будут интересовать другие люди, их быт и занятия, взгляды и способы добиваться результатов в пути к поставленной цели, будь то работа или непосредственно жизненный путь человека.

Актуальность данной работы в широком смысле заключается в

освещении темы человека в работе, которая фигурировала в изобразительном искусстве на протяжении веков, и всегда являлась источником вдохновения для художников, желающих передать настоящую жизнь и свою современность. В более узком смысле эта работа актуальна спецификой мозаичной мастерской, функционирующей непосредственно перед глазами автора, способной изменить и улучшить город и среду, окружающую каждого человека.

Цель дипломной работы – создание станкового живописного полотна, освещающего тему работы в мозаичной мастерской.

Объект исследования – разработка и воплощение произведения в технике масляной живописи.

Предмет исследования – нахождение автором средств художественной выразительности, передающих задумку и суть дипломной картины на тему «В Мозаичной Мастерской».

Теоретическая значимость дипломной работы – исследование и анализ живописных произведений, раскрывающих тему работающего человека.

Практическая значимость дипломной работы – выполнение картины на обозначенную тематику, передающей обстановку работы в мозаичной мастерской и тем самым актуализирующей роль изображаемого процесса в жизни человека и в городской среде.

Задачи:

- изучить и проанализировать тему человека в работе в истории мировой живописи;
- исследовать тематику человека и его ремесла в искусствоведческой литературе;
- определить и провести аналитику художественно-выразительных приемов и средств, применимых для воплощения образа работающих над общим делом людей, а также внутренней атмосферы мозаичной мастерской;
- подготовить достаточный объем вспомогательных зарисовок,

набросков и эскизов, необходимых для полноценного раскрытия освещаемой темы;

- реализовать полноразмерный тоновой рисунок (картон) при помощи мягкий материалов и вспомогательных наработок;
- выполнить финальную дипломную работу в технике масляной живописи на тему «В Мозаичной Мастерской».

Пояснительная записка к дипломной работе выявляет творческую идею и живописный замысел полотна.

Структура дипломной работы представляет собой: аннотацию, введение, три главы и выводы к каждой из них, заключение, список используемой литературы и приложения. Структура графической составляющей дипломной работы включает в себя поисковые эскизы, подготовительные наброски, а также полноразмерный картон, выполненный в тоне с применением мягких материалов. Художественно-практическая часть дипломной работы представлена в виде станкового полотна, выполненного в технике масляной живописи.

Глава 1 Исследование темы человека в работе в истории мировой живописи

1.1 Образ человека в работе в искусстве Древнего мира

Работа и труд представляют собой одну из ключевых составляющих жизни любого человека, независимо от того, жил ли он в древнем мире или является нашим современником, жителем нового времени. Необходимость в совершении работы можно отнести к естественным потребностям личности, ведь с древних времен людям требовалось трудиться, чтобы обеспечить себя и своих сородичей или же семью элементарными кровом, пропитанием, предметами быта, одеждой, а уже позднее предметами, удовлетворяющими в том числе и эстетические потребности. Со времен древнего мира мы можем наблюдать формирование ремесел, некоторые из которых сохраняются и по сей день, являясь самыми древними, но, естественно, постепенно модернизируясь, чтобы не терять своей актуальности и идти в ногу со временем.

Обращаясь к истории древнего мира, первое, о чем мы вспоминаем – это первобытные наскальные рисунки, которые включают в себя изображения первых открытий человека в том числе и в области ремесла, работы. Но также разбор темы древнего мира невозможен без упоминания искусства древнего Китая, Египта, Греции и Рима, ведь протяженность периода древнего времени включает в себе приблизительно четыре тысячи лет, что соответствует сорока векам. Это позволяет нам понять, что древний период времени — это не просто этап некоего примитивного формирования искусства, а огромный пласт жизни человечества, имеющего свой жизненный строй, свои традиции и обычаи, индивидуальные потребности и уклад быта. Источники древнего искусства и ремесла, сохранившиеся до наших времен, как раз позволяют нам узнать об их жизни, о том, чем они занимались для выживания и обеспечения себя всем необходимым, об их воззрениях и формировании культуры в прикладном значении, культуры труда и культуры в общечеловеческом более

широком эстетическом смысле.

Рассмотрим образ человека в труде в первобытном искусстве древнейших людей. Самыми распространенными мотивами для изображения в рамках интересующей нас тематики и этого времени являются сюжеты охоты, орудий труда, сражений, позднее и реже животноводства и собирательства. Для пещерного человека эти изображения несли абсолютно практический характер, они причисляются исследователями к разряду ритуальных обрядовых магических изображений. Наши предки придавали своим рисункам сакральное значение и верили, что с их помощью помогают себе же в дальнейшей жизнедеятельности.

Материалами для наскальной живописи служили кровь и жир животных, смола деревьев и сок растений, пигментами выступали уголь, глина, мел. Инструментами, естественно, чаще всего были руки самого автора, но уже позднее стали использоваться такие приспособления, как тростинки, примитивные кисти и полые трубки. Хотя пещерное искусство и кажется нам довольно примитивным, уже на этой стадии формирования человечества прослеживаются способности к передаче пластического объема, движений, простейшей перспективы и пропорций.

Как пример наскальных росписей на интересующую нас тематику человека в работе можно привести рисунки из пещеры, расположенной в горном массиве Тадрарт-Акакус на территории пустыни Сахара в Ливии. Изображения из этой пещеры могут провести внимательного зрителя по ландшафтными и климатическим изменениям, а также показать, как менялась фауна и флора. Но для нашего предмета исследования самыми интересными являются рисунки, отражающие изменения образа жизни человека, переход от охоты к скотоводству, к кочевничеству [22]. Рассмотрим рисунки этой пещеры, отражающие нашу тему. На этих рисунках первобытные художники составляют своего рода летопись, используя красный цвет.

Вот мы видим спокойный бытовой сюжет, демонстрирующий группы людей, занятых каждый своим делом (Рисунок 1). Сейчас сложно говорить

достоверно о деятельности изображаемых персонажей, но предположительно на этом рисунки люди заняты изготовлением утвари и орудий, нужных им в повседневной жизни, либо в обрядах и ритуалах.

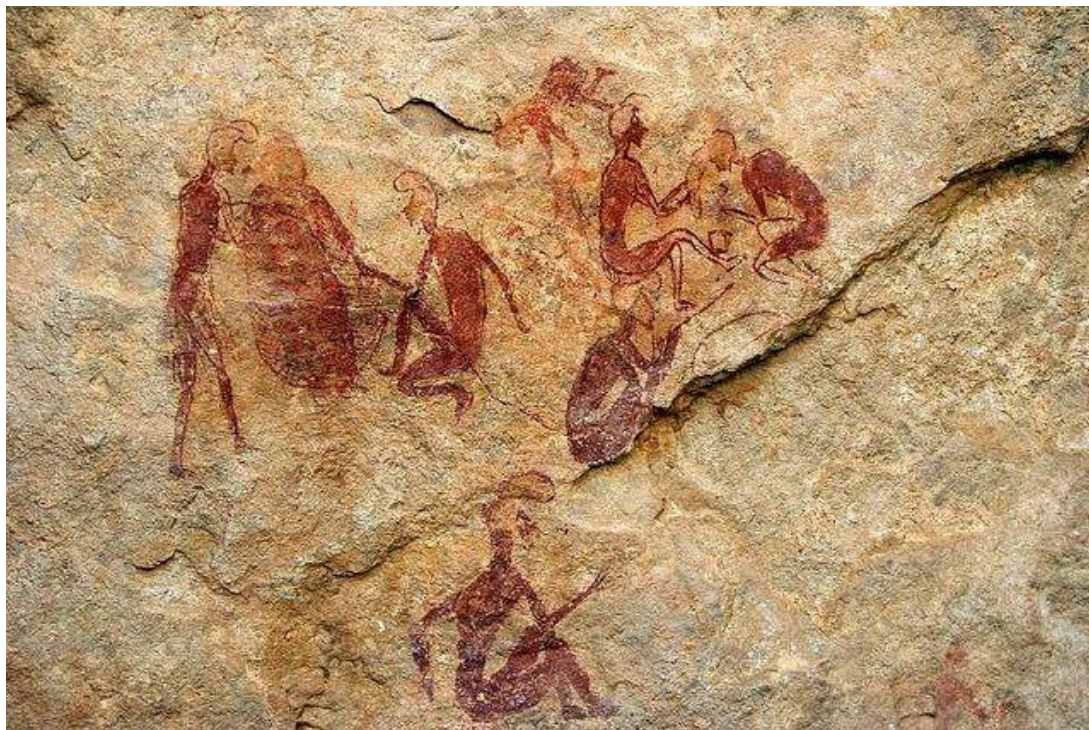


Рисунок 1 – Наскальные изображения в Тадрарт-Акакус

От первобытных изображений перейдем к искусству Древнего Египта. Для цивилизации Египта был характерен деспотизм властей и существования рабовладельческого строя. Это не могло не отразиться в изобразительном искусстве тех времен. Активное применение рабского труда поменяло положение человека в мире, за изменением взглядов на мир следует смена художественной среды. Несмотря на то, что в основном искусство Древнего Египта было строго религиозным и несло в себе ритуальные смыслы, а так же было неотъемлемо от культа смерти, загробной жизни и обожествления фараона, в нем находилось место и бытовым сценам труда. Изображения на эту тематику чаще всего создавались с целью зафиксировать земную жизнь усопшего, чтобы он мог продолжить занятия своей деятельностью уже после смерти в царстве мертвых [17].

Основным занятием человека в Древнем Египте было земледелие, следовательно, нередкими были изображения повседневной работы крестьян. Широко известно обожествление священной для египтян реки Нил, которая всегда напрямую ассоциировалась с плодородием, сельскохозяйственными работами, благополучным урожаем и, в широком смысле, с самой жизнью, жизненной энергией [15]. Подробнее разобрать тему человека в работе можно при рассмотрении и разборе следующих образцов искусства Древнего Египта.

Гробница Нахта хоть и является гробницей обычного среднестатистического чиновника, так же представляет собой великолепный образец дошедших до нас шедевров искусства Фив. Она содержит в себе сцены религиозных ритуалов, а также каждодневной жизни обычных рабочих людей. Фреска, интересующая нас в этом захоронении и отвечающая исследуемой теме, представляет собой изображение земледельческих работ, развитых в Древнем Египте (Рисунок 2). Мы видим, как крестьяне пахут землю, сажают и культивируют растения, собирают урожай злаковых культур, просеивают и молотят их, рубят деревья. На фоне действия расположился пейзаж с холмами. В равной степени интересен набор орудий, которые используют рассматриваемые персонажи. Здесь мы можем разглядеть всевозможные сосуды для хранения и сбора урожая, мотыги, топоры, сита, плуги как ручные, так и те, в которые запрягают одомашненный скот. Это уникальное произведение дает зрителю массу информации о том, как жили и работали люди в древней египетской цивилизации. В целом, произведения Древнего Египта отличались информативностью рисунка, так как это во многом являлось самоцелью для египетских художников.



Рисунок 2 – Сельскохозяйственная сцена из гробницы Нахта , XVI-XIV вв. Фивы

Следующее произведение искусства Древнего Египта, которое уместно будет упомянуть в рамках рассматриваемой тематики – это еще одна фреска, являющая собой сцены крестьянской жизни (Рисунок 3). В древнем Египте она украшала стены погребальной часовни писца Ун-Су, заведующего зерновыми амбарами Амона во времена XVIII династии [14]. Автор данного произведения показывает нам вневременные, а, следовательно, идеализированные фигуры рабочих людей, занятых определенными знаковыми действиями. Эти люди не выражают особых эмоций или экспрессивных движений, но очень красочно и символично передают семиотичность древнего земледельческого ремесла, что вполне соответствует канонам древнеегипетского искусства. Просматриваются заметные легкость и свобода в линии изображаемого, в форме и композиции. Это делает рассматриваемую работу более реалистичной.

Так же в рамках этого произведения интересно рассмотреть символику цветов, используемых в искусстве Древнего Египта. Так белый цвет набедренных повязок крестьян может символизировать возвышенность,

радость, чистоту и утреннюю зарю. Красно-коричневый пигмент канонично использовался для изображения кожи мужчин, в то время как бледно-желтым передавалась кожа женщины. Голубым в свою очередь привычно обозначаются небо или вода, но эти цвета так же являются символами возрождения, очищения, новой жизни.



Рисунок 3 – Сцены из крестьянской жизни. Погребальная часовня писца Ун-Су, XVIII династия

Далее в рамках изучения темы человека в работе обратимся к искусству Древней Греции, а именно к вазописи. Древнегреческая вазопись относится к декоративно-прикладному искусству и представляет собой декорирование объектов гончарного мастерства рисунками на различные темы. Эта техника включает в себя период с догреческой минойской культуры и вплоть до эпохи эллинизма: с 2500-х годов до н. э. Древние греки украшали росписями всю посуду, изготавливаемую из глины и используемую для каждодневных занятий, таких как хранение, совершение обыденных или праздничных трапез. Спектр использования расписных сосудов не исключал так же ритуалов и обрядов [4].

Как мы видим, использование ваз и их роспись были довольно обширным и распространенным явлением искусства Древней Греции, входящим в жизнь и повседневные труды каждого человека, а значит вазы не могли не проиллюстрировать в том числе и насущные занятия людей того времени, их работу.

Проанализируем пример росписи вазы, наглядно отражающий одно из актуальных ремесел того времени. Это чернофигурная аттическая амфора с изображением работы в кузнице (Рисунок 4). В центральной части вазы мы можем различить очертания наковальни. От наковальни взгляд зрителя сразу же переходит к фигуре мастера, совершающего замах топором предположительно с целью разрубания железного бруса. Далее повествование уводит смотрящего к фигуре кузнеца, сжимающего железо специальными щипцами. Позади фигуры с топором расположились двое. Эти участники росписи, судя по всему, представляют собой заказчиков, наблюдающих за ходом выполнения порученной работы. Невозможно не отметить детальное перечисление инструментария, использовавшегося в древнегреческих кузницах. Автор скрупулезно фиксирует разнообразные ножи, пилы и молотки, отражая и уточняя действительность для будущих поколений.



Рисунок 4 – Чернофигурная аттическая амфора с изображением работы в кузнице, восстановленное изображение (500-490 гг. до н.э.)
Небезынтересно, что наряду с кузничным делом в Древней Греции было

широко распространено горнодобывающее ремесло, что тоже находит отражение в древнегреческом искусстве, а именно в коринфских табличках. Коринфские таблички представляют собой глиняные плитки с изображениями различных сцен из жизни людей Древней Греции, изготавливаемые в греческом городе Коринф. Древним грекам во многом приписываются первые достижения в сферах градостроительства, в частности, в обустройстве городов дорогами и водопроводными системами [1].

Из-за невероятно трудных и опасных рабочих условий в древнегреческой горнодобывающей промышленности использовался главным образом труд рабов. Мы можем наблюдать прямое влияние этих обстоятельств на изображение фигур людей в приведенной коринфской табличке, повествующей о добыче руды в шахте (Рисунок 5). Табличка датируется VI веком до н. э. Силуэты, изображенные на ней, кажутся нам худыми и изможденными, особенно в сравнении с сюжетами искусства Древней Греции, иллюстрирующими атлетические достижения и героизму.

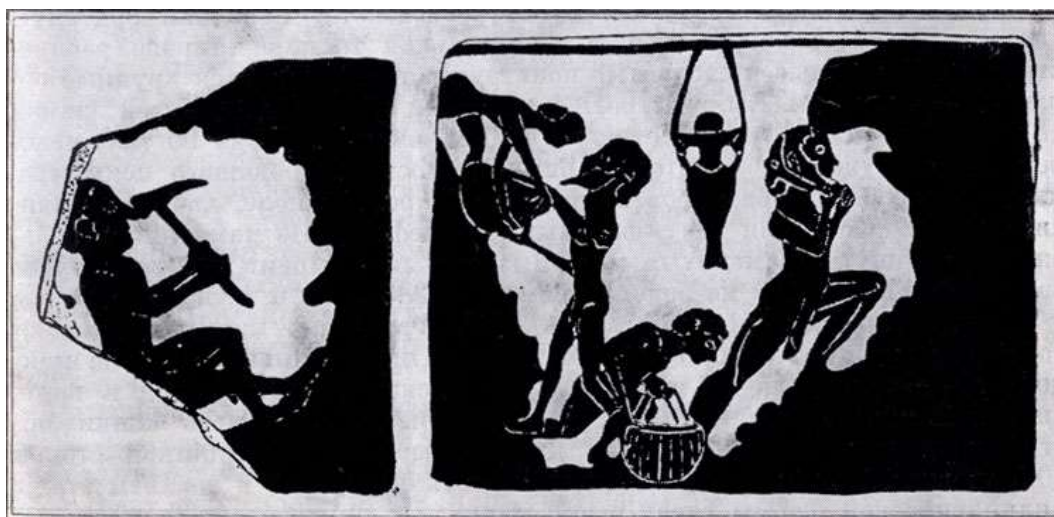


Рисунок 5 – Добыча руды, восстановленное изображение (изображение на коринфских табличках VI в. до н. э.)

Наконец можно перейти к искусству Древнего Рима. Древнеримское искусство получило широкое распространение в виде богатого украшения

домов, терм, вилл, следовательно, имелся большой спрос на напольные и настенные мозаики и фрески. Возвращаясь к теме данной дипломной работы, вспомним, что наибольший интерес для автора представляют именно мозаики, к тому же получившие невероятный визуальный и технологический расцвет именно в эпоху Древнего Рима.

Техника древнеримской мозаики заключается в наборе изображения мелкими кубиками природного камня разных цветов и оттенков или же кусочками стекла, смальты. Небольшой масштаб мозаичного модуля делает возможным реализацию как задумки автора, так и высокой художественной и эстетической ценности, а также четкости конечного изображения. Данный способ выкладывания мозаики прошел надежную проверку временем и до сих пор активно используется мозаичистами в их ремесле [24].

Каждый состоятельный гражданин Древнего Рима был просто обязан иметь в своем жилище как минимум одно мозаичное произведение. Исключением не стала и древнеримская усадьба «Вилла Нила», мозаики которой раскрывают тему культа реки Нил. Предметом нашего интереса являются произведения искусства, отражающие тему ремесла, человека в работе, поэтому мы рассмотрим мозаику с изображением процесса рыбалки, а точнее ее дошедший до нас фрагмент (Рисунок 6).

Рыбалка – одно из самых древних ремесел человека, которое позволяло предоставить пропитание себе и своим приближенным. В приведенном фрагменте мозаики мы можем наблюдать изображения двух рыбацких разновозрастных мужчин на переднем плане и часть фигуры мужчины, находящегося в воде с большой рыболовной сетью в руке на заднем плане. Интересна передача экипировки для рыбной ловли. Это и удочки, и крупная сеть, и маленькая ручная стека, а также головной убор того времени, защищающий рыбака от солнца. Вместе с тем внимание привлекает обилие рыбы в водоеме.



Рисунок 6 – Деталь мозаики римской усадьбы «Вилла Нила»,
кон. 2 - нач. 3 в. н.э.

Некоторые исследователи древнеримских мозаик выдвигают суждения о том, что римляне Древнего мира рыбачили не только для добычи пропитания, но и из спортивного интереса. Есть предположения, что уже тогда людьми создавались искусственные водоемы для удовлетворения потребности в таком хобби, как рыбалка.

1.2 Образ человека в работе в искусстве Средневековья

Средневековье – ступень в истории человечества и истории искусства, находящийся между Античностью и Новым временем. Хронология эпохи средневековья берет свой отсчет приблизительно в V веке и длится до конца XV века. Средние века охватывают собой падение Западной Римской империи 476 года, Возрождение и период географических открытий. Все это, естественно, находит отражение в искусстве, так как искусство не может существовать вне культурно-исторического контекста [7].

Как мы видим, динамика искусства средних веков насчитывает тысячу лет. Безусловно, столь долгосрочный временной промежуток содержит в себе немалое количество трансформаций сферы изобразительного искусства. На первый взгляд, наиболее характерной для средневековой культуры является прямая связь с христианской религией и ее огромное влияние, но,

углубившись в тему, мы можем рассмотреть так же приближенность к народному творчеству и развитие светского искусства в целом.

Тем самым, средневековое искусство как бы дробится на две реалии: земную и небесную. Земное бытие человека временно и скоротечно, оно представляется блеклым отражением бесконечного и идеального мира небесного. В связи с этим, материалистические фигуры внешнего мира превращаются в обесцененный символ того, что ожидает человека за гранью земного мира. Из этого вытекает отсутствие внимания к конкретике и индивидуальности и, вместе с этим, пренебрежение передачей пространства и объемности изображаемого.

Касаемо нашей темы, причастность средневекового человека к труду являлась довольно противоречивым вопросом. Привилегированный класс, разумеется, был далек от ремесел и работы, смотря на это пренебрежительно. Работа целиком и полностью ложилась на плечи людей низшего сословия. Ремесла, отвечающие за жизненно необходимые составляющие, к примеру, возделывание культур, пригодных для пропитания, работа по реализации предметов одежды и быта, являлись уделом простых крестьян, так называемой «черни». Участие феодального сословия во всем этом останавливалось на заботах о взыскании налогов и распределении материальных благ, созданных рабочими, для получения наибольшей прибыли.

Церковь же, с одной стороны, относила труд к греховным составляющим человека, ведь необходимость возделывания земли для пропитания и физического благополучия являлась карой господней за грехопадение Адама и Евы. Таким образом, безгрешность не подразумевала труда, ведь людям следует заботиться не о земных тяготах и физических нуждах, а о духовном спасении, о небесной жизни. С другой стороны, церковь не отрицала ценности воспитательного аспекта работы, ее влияния на человека с точки зрения развития самодисциплины и прилежания в учебе и духовном развитии, в молитвах. Можно сказать, что наиболее близкой идеей для выражения отношения церкви к совершению человеком труда и работы

является идея умеренности, заключающейся в том, что работа не должна отвлекать дух от божественного, что труд – не самоцель, а скорее способ или инструмент для приближения к Богу, к большей духовности [8].

В то время как церковь могла позволять себе философские рассуждения о смысловой составляющей труд, для крестьян и ремесленников работа являлась реальной жизненной необходимостью. Круговая сезонность сельскохозяйственных работ втягивала поколения людей в рутинное существование, ведь труд оставался практически полностью ручным и требовал времени и значительных физических усилий.

Вопрос труда, хоть и являлся весьма двояким, не мог не найти отражения в искусстве средних веков. Наряду с сюжетами священного писания существуют так же множество произведений, отражающих мирскую жизнь человека, его каждодневные заботы. Рассмотрим фреску авторства Франческо дель Косса в палаццо Скифанойя (Рисунок 7). Фреска является одним из украшений стен палаццо, расположенным в главном зале здания – Зале Месяцев. Название зала сразу же раскрывает нам и содержание фрески, она иллюстрирует месяцы Март, Апрель и Май. Фрески включают в себя по три раздела: первый раздел повествует о языческих триумфах, второй раздел посвящен зодиакальным знакам, в третьем же разделе изображаются каждодневные сцены из жизни герцога [6].



Рисунок 7 – Франческо дель Косса. Фрески Зала Месяцев в Палаццо Скифанойя. Справа налево: Март, Апрель, Май. 1469-70 г.

По степени наполненности земными сюжетами, отражающими тему

работы и ремесла, наибольший интерес для нас представляют фрагменты «мартовской» части фрески. Так в правом верхнем углу мы можем рассмотреть группу женщин, расположенных у ткацкого станка (Рисунок 8). Немного ниже художник изображает группу из трех сидящих женских фигур. Это не просто ткачихи, а Парки – богини судьбы прядущие, отмеряющие и перерезающие нить жизни. Сзади расположился ткацкий станок. Интересна не только смысловая, но и техническая составляющие данного фрагмента. Наблюдается грамотное построение многофигурной композиции, умелая расстановка ритмов и акцентов, хорошо прослеживается плановость повествования, так же стоит отметить непохожесть форм и силуэтов.



Рисунок 8 – Франческо дель Косса. «Март». Фреска (фрагмент с прядильщицами), Палаццо Скифанойя, 1469—1470

В правом верхнем углу нижнего раздела «мартовской» фрески нас так

же привлекает фрагмент, иллюстрирующий подрезание виноградных лоз (Рисунок 9). Этот фрагмент представляет большое значение для культурно-исторической составляющей изобразительного искусства. Он повествует сегодняшнему зрителю о способах возделывания виноградников, об инструментарии, об устройстве ремесла, одежды, городов средних веков. Примечательны тонкая светотеневая моделировка складок одежды, разнообразие и динамичность поз рабочих, устройство перспективы и ритмика данного фрагмента.



Рисунок 9 – Франческо дель Косса. «Март». Фреска (фрагмент с крестьянами, подрезающими виноградные лозы), Палаццо Скифанойя, 1469—1470

С течением времени в рамках эпохи средневековья формируется иное отношение рабочих людей к их деятельности, меняется оно и с точки зрения теологии. Труд приобретает богоугодный статус, поскольку первым работником начинает считаться сам творец всего сущего. Признается высокая миссия труда, как одного из путей, ведущих к искуплению, учитывая, что самоцель работы составляет добродетель.

Как рассмотренная нами выше фреска Франческо дель Косса, так и интересующая нас в дальнейшем исследовании картина «Жатва» известного нидерландского художника Питера Брейгеля Старшего, имеет тематику отражения в себе сезонности сельскохозяйственных работ. Работа «Жатва» принадлежит циклу «Времена года». Данный цикл подтверждает средневековую практику иллюстрирования календарей изображением занятий человека, типичных для каждого месяца, а так же передачей состояния природы в задуманное время года [2]. Именно последнее становится первичным в цикле картин Брейгеля, о котором идет речь. Природа превалирует над людьми, которые остаются лишь частью бескрайнего пейзажа. Карине «Жатва» приписывается соответствие с поздним Августом (Рисунок 10).

Глазам зрителя представлен жаркий августовский день. Художник проводит взгляд смотрящего через золотые пшеничные поля на первом плане картины, через небольшую уютную деревню, уходящую на второй план в дымку тумана, идущего от далекого водоема на заднем плане. Сами рабочие расположились слева направо, в этом движении мы можем прочесть самую последовательность действий, направленных на сбор и обработку пшеницы. Повествование берет начало в изображении маленьких фигурок, несущих собранные колосья к телеге со стогом, далее мы видим три фигуры активно работающих мужчин, справа от них расположилась группа отдыхающих и принимающих пищу людей, позади этой группы ведутся работы по укладке пшеницы в стога и сбору плодов.

Невероятно интересно в этой работе использование перспективы и композиции, умение художника направлять взгляд зрителя, разжигая его интерес все ярче и ярче обилием характерных деталей. Внимательный человек обязательно обнаружит в себе заинтересованность в убранстве одежды крестьян, в их бытовом скарбе, в пище, находящейся на их импровизированном столе. Заметно, что Брейгель, хорошо знавший крестьянскую жизнь, изображает людей в этом полотне с теплым чувством и

симпатией, сюжет выражает спокойствие и умиротворение, это передается и зрителю. Этим произведением Брейгель подчеркивает гармонию человека и природы, достижимую только честной работой и пристойным образом жизни.



Рисунок 10 – Питер Брейгель Старший. Жатва (дерево, масло). 1565

Еще одно произведение Питера Брейгеля Старшего, входящее в цикл «Времена года» и раскрывающее тематику человека в работе – картина «Сенокос» (Рисунок 11). Сюжет картины – жанровая сцена, происходящая несколько раньше, чем события полотна «Жатва», предположительно, в июне-июле. В основной массе работ раннего периода творчества Брейгеля происходящее освещается со средней высоты, и эта работа не стала исключением. Колорит полотна словно охватывает собой весь радужный спектр. На переднем плане преобладают землисто-красные и охристые оттенки, это подчеркивает принадлежность крестьян и рабочих к земле, к земному труду и земным слабостям. На среднем плане мы можем наблюдать зеленый и желтый колорит, подводящий нас к голубым далям дальнего плана. Такой контраст между цветами, такое грамотное применение тепло-холодности значительно усиливает глубину изображаемого художником

пространства.

Так же, как и на предыдущей рассматриваемой нами работе живописца, в холсте «Сенокос» отражена масса событий, которые, тем не менее, мастерски скомпонованы, перекликаются между собой, ведут взгляд зрителя согласно задуманному художником плану и образуют цельный живописный шедевр средних веков. Так, в правом нижнем углу переднего плана зритель видит, как собранные товары увозят для дальнейшей реализации. Далее взгляд цепляется за трех сборщиц урожая, движущихся в противоположном направлении, одна из них смотрит прямо на зрителя, словно завязывая с ним диалог. В левом нижнем углу вырисовывается фигура сидящего мужчины, он точит косу, хотя сенокос уже миновал, но его присутствие является необходимым, ведь спокойствием своего действие он привносит равновесие в динамичность первого плана. В центре Брейгель изобразил деревню с церковью и прочими прилегающими постройками. Все это дает ощущение уюта и спокойствия, умиротворенного течения простой жизни. Вдали открывается просторный пейзаж с полями, горами, рекой в дымке и подернутым облаками небом.

Человеческие фигуры невероятно органично вписаны в природный ландшафт. Брейгель в этом произведении передает восхищение простым крестьянским трудом, а также чувство удовлетворенности от проделанной работы.



Рисунок 11 – Питер Брейгель Старший. Сенокос (дерево, масло), 1565

1.3 Образ человека в работе в искусстве Нового времени

Эпоха Нового времени берет отсчет в XVII веке и длится приблизительно три столетия, завершаясь в начале XX века. Весьма распространенным стилем в искусстве того времени являлся стиль барокко. Этому стилю свойственны состояние движения, контраст и напряжение формы, экспрессия, повышенная чувственность, величественность образов, смежность реального и иллюзорного.

Ярким представителем Испанского барокко, все же более уходящим в реализм, был Диего Родригес де Сильва Веласкес. Работы Веласкеса так же можно отнести к более узконаправленному жанру под названием бодегон или бодегонес, который в том числе принадлежит эпохе Нового времени [25]. Этот жанр как нельзя лучше отображает нашу тему исследования, ведь он буквально включает в себя жанровые картины, изображающие повседневную жизнь людей незнатного происхождения. Этой тематике соответствует и произведение «Пряхи», другое название которого «Миф об Арахне» (Рисунок 12).

Сюжет картины было принято относить к работе мастериц гобеленовой

мастерской Королевского монастыря в Мадриде. Но в середине XX века искусствоведами обнаружился факт причастности полотна к мифологическому сказанию о соревновании между богиней Афиной и ткачихой Арахной в ткацких умениях. Согласно мифу, Арахна одержала верх, но за победу и гордость была превращена Афиной в паука [16]. Как раз на переднем плане и изображены две главные героини: Афина за прялкой слева и Арахна, работающая справа спиной к зрителю. Помимо первостепенных действующих лиц, мы видим еще три женских персонажа. Скорее всего, это служанки, оказывающих помощь главным героиням. На заднем плане женщины в богатых платьях разглядывают висящий на стене гобелен.

Картина написана уже в позднем периоде творчества Диего Веласкеса и в полной мере выказывает его мастерские навыки работы в разнообразных техниках и в воспроизведении материальности сложных фактур. Соответствие произведения барочной стилистике подчеркивают и сложная многофигурная композиция, и умеренная цветовая палитра, которой, тем не менее, вполне достаточно мастеру для передачи глубины пространства, выявления колорита, живописности и материальности изображаемого, и мотив, подчерпнутый из мифологии. На первый взгляд, это жанровая картина, изображающая мирный повседневный процесс работы прядильщиц, но причастность к мифу делает сюжет интригующим и глубоким.

Нельзя не отметить свойственную этому временному промежутку игру света и тени. Все полотно затемнено, но ярким лучом света вылавливается фигура ткачихи Арахны, Веласкес как бы «подсвечивает» ее важность в развитии событий. В то же время заметно мастерство художника в написании драпировок и расставлении цветовых и тоновых ритмов и акцентов.



Рисунок 12 – Диего Веласкес. Пряхи, Миф об Арахне (холст, масло). ок. 1657

Не менее популярным в искусстве Нового времени являлся стиль рококо. В живописи, равно как и в других видах искусства, этот жанр был идеологически основан на пасторальной тематике произведений, на идеализации сцен светской жизни. Лейтмотивами рококо выступали изысканный и мечтательно-меланхоличный досуг, нескончаемые молодость и красота, интенция побега от реальности.

Пьетро Лонги входит в число известнейших представителей венецианской школы эпохи рококо. Он заслужил признание как маэстро жанровых сюжетов частной жизни [20]. Такой сюжет раскрывает и его картина «Аптекарь» (Рисунок 13). Она так же изображает человека за своим ремеслом, отвечая нашей теме исследования, быть может, в более мягкой и несколько юмористической форме, присущей стилю рококо

Полотно показывает зрителю лавку аптекаря XVIII века. Художник скрупулезно прописывает аптечную утварь того времени: небольшие сосуды из стекла и керамики, хранящие в себе эссенции и лекарства. В середине композиции Лонги изображает самого аптекаря с пациенткой,

предположительно жалующейся на зубную боль. Их фигуры выделены тонально, они являются самыми светлыми на темном фоне всего остального. Это указывает на первостепенность персонажей аптекаря и его пациентки. Справа от них расположился старый писарь, выписывающий рецепты на лекарства. В левом нижнем углу мы замечаем ученика аптекаря, следящего за жаровней, в которой, по всей вероятности, изготавливается одно из снадобий. Позади женщины в тени расположились еще двое пациентов, которые пребывают в терпеливом ожидании своей очереди.

Легкий и обходительный юмор Пьетро Лонги является отличительной особенностью его жанровой живописи. В этой работе художник словно ставит себя в роль стороннего наблюдателя, подчеркивая свою отстраненность закрытой композицией и детализацией пространства, героев же он, напротив, словно придвигает к зрителю. Сдержанность повествования, тем не менее, не исключает внимательности к тончайшим нюансам, а также мастерской проработки прозрачной и чистой цветности.



Рисунок 13 – Пьетро Лонги. Аптекарь (холст, масло). ок. 1752

Переходя к XIX веку, хочется обратиться к творчеству русских художников. В этот период развитие культуры в России достигает внушительного уровня. Отвечая культурно-историческому контексту, в искусстве находят отражение темы отечественной война 1812 года, восстания декабристов, Крымской войны и крестьянского вопроса. Последний, пожалуй, занимает в нашем исследовании больший интерес, ведь он затрагивает тему человека в работе.

Наиболее распространенным художественным стилем в России первой половины XIX века можно назвать классицизм. Классицизм был смежен с академизмом и тяготел к отражению неделимости, прямоте, остроте, четкости и выразительности формы, к натуральности заинтересованности человека в красоте [5]. К числу главных представителей русского классицизма относят Алексея Гавриловича Венецианова. Но в то же время его смело можно назвать художником крестьянского быта, так как во многих своих работах Венецианов обращается к повествовательному жанру, иллюстрирующему повседневность крестьян [10]. Известной работой этого жанра является полотно Венецианова «На жатве. Лето» (Рисунок 14).

Лирический образ, нашедший воплощение в данной картине, повествует о важной вехе в жизни каждого крестьянина – жатве. Венецианов подчиняет, казалось бы, простой труд земледельца серьезному философско-художественному осмыслению. В образе молодой крестьянки, расположенной на первом плане, заметны ассоциации с иконописью. Первый план, бежевый и приглушенно-красный, несколько приподнят, что привносит в главную фигуру величие и монументальность. Эта женщина, отложившая свою работу ради кормления ребенка, символизирует саму мать-землю и ее плодородность. На втором плане расположились ритмически гармоничные поля с копнами пшеницы, большая тень, падающая от строения. Фигура еще одной крестьянки, находящаяся слева от главной героини, подчеркивает высоту настила и основной мотив всего произведения. Маленькие силуэты пары персонажей, уходящие вдаль, подводят зрителя к широкому голубому небу,

венчающему собой все полотно. Вся картина пронизана одухотворенной естественностью простоты бытия, возвышенностью царящего покоя.



Рисунок 14 – Алексей Венецианов. На жатве. Лето (холст, масло) ок. 1820

Уже в классицизме Венецианова мы можем заметить настроения еще одного бурно развивающегося в то время направления – романтизма. Классицизм и романтизм оказываются тесно связанными между собой, но в то же время находящимися в напряженном столкновении. Представители романтизма сетовали на холодность и недостаточную живость работ реалистов. Романтики уделяли большое внимание глубине и многогранности человеческой личности, сохраняя поэтичность и лирику. Одним из художников, творящих на стыке романтизма и реализма в России XIX века, является Василий Андреевич Тропинин. Тропинин – виртуоз портретного ответвления живописи в реалистическом и романтическом стилях, не обошедший своим вниманием и портретирование простых людей ремесла. В своих портретах живописец стремился выделить индивидуальные свойства персонажей, вместе с этим симпатизируя им. Это придавало героям портретов внутреннюю притягательность. Своими портретами Тропинин ознаменовал начало течению жанрового портрета.

В частности, обращаясь к нашей теме исследования, далее нас будут интересовать два портрета кисти Тропинина – «Кружевница» 1823 года (Рисунок 15) и «Золотошвейка» 1826 года (Рисунок 16). В обоих этих произведениях превалирует интимная обстановка, домашность и удовольствие повседневных бытовых занятий изображенных девушек.

В работе «Кружевница» перед зрителем предстает миловидная девушка, занятая плетением кружев. На столе перед мастерицей расположен инструментарий этого ремесла, но он ничуть не отвлекает внимание от портрета, а только уточняет его. Лицо девушки, написанное мягко в теплой тональности, словно излучает внутреннее свечение. Не смотря на простоту убранства кружевницы, во всем ее образе, в ее выражении лица и жестах считывается достоинство и благородность.



Рисунок 15 – Василий Тропинин. Кружевница (холст, масло), 1823 г.

Перейдем к «Золотошвейке». Девушка на портрете занимается

вышивкой с использованием позолоченной нити. Ремесло портретируемой относится к виду прикладного искусства, популярному во второй половине XVIII — первой половине XIX веков. Художественный интерес для Тропинина представляет именно тот момент, когда вышивальщица, отвлекшаяся от своей работы, обращает свой взгляд к зрителю, что очень свойственно романтической манере. Художник с увлеченностью относился к быту крестьян и ремесленников, это подтверждает внимательность и мастерство, с которым Тропинин выписывает инструментарий миловидной девушки. Зритель может различить каждый предмет и оценить высоту навыков живописца в передаче текстур и фактур пялец, нитей, ножниц, дерева, бумаги и ткани. Полная гармония в цвете и в тоне портрета, его богатство нюансами и грамотность светотеневой моделировки, дают возможность насладиться мягкостью освещения, привлекательностью лица девушки и всей ее фигуры, наконец, золотым узором, зажатым в пальцах.

Индивидуальные черты и субъективность своих моделей Тропинин объединяет с достаточной степенью обобщения, что позволяет вычленить некий собирательный образ ремесленниц и определить рассмотренные портреты как жанровые.



Рисунок 16 – Василий Тропинин. Золотошвейка (холст, масло), 1826 г.

Плавню переходя к середине XIX века невозможно не упомянуть такого одаренного французского живописца, как Гюстав Курбе, который определяется искусствоведами как один из завершителей романтического стиля и начинателей реализма. Задачей реалистического направления в живописи обозначалась достоверность и объективность изображаемой действительности. Но мастерство Курбе отличает не только реалистичность изображения, вместе с реалистичностью его работы примечательны полнотой раскрытия повседневности, достоверностью передачи настроений и особенностей эпохи и взглядов.

Ярким примером произведения искусства, отвечающего догматам реализма, заслуженно можно назвать работу Гюстава Курбе «Дробильщики камня» (Рисунок 17). Как писал сам Курбе, он встретил изображаемых рабочих по дороге в замок Сен-Дени, далее они позировали художнику для осуществления его задумки [11]. В этом полотне художник видел свою

миссию в передаче нечеловеческой тяжести труда дробильщиков, их страдания и бедственность общего положения, в котором они пребывают.

Почти все полотно занимают две фигуры натуральной величины, это отец и сын. Их белые рубашки, вернее то, что от них осталось, светятся на темном фоне холма, хоть они и очевидно запачканы. Нелегкий изнуряющий труд превратил их одежду в лохмотья, из их изношенной обуви видны прорванные чулки и потрескавшиеся ноги, их кожа темна от постоянной работы на солнце, она обветрилась от дорожной пыли, ветров и дождей. На голове у сына, поднявшего тяжелую корзину раздробленных камней, видны следы стригущего лишая. Отец, невзирая на возраст, стоит на одном колене, замахиваясь молотком в продолжение работы. Они оба не смотрят на зрителя, они слишком заняты своим тяжелым ремеслом. Художник не обходит вниманием их пожитки и рабочие инструменты. Он изображает скромный обед дробильщиков, прописывая черный хлеб, кастрюлю и ложку, и потертые орудия труда, не раз использовавшиеся в тяжелом каменном ремесле.



Рисунок 17 – Гюстав Курбе. Дробильщики камня (холст, масло), 1849 г.

Реалистическое направление в живописи широко распространилось и за

пределы Франции. Так, в России реализм был напрямую связан с группой художников-передвижников. Общество художников, объединенных общими художественными принципами, было основано в последней трети XIX века в результате так называемого «Бунта четырнадцати». Это событие представляло собой отказ от участия в конкурсе на золотую медаль и последующий уход из стен императорской Академии художеств четырнадцати ее лучших выпускников. Сам скандал был вызван отклоненной Советом Академии просьбой о замене заданной конкурсной темы на свободную [18]. Бунт возглавил Иван Николаевич Крамской, считающийся впоследствии основателем группы передвижников.

Картинам передвижников были присущи остросоциальное звучание, высокий уровень выявления характерных черт, усиленный психологизм, реализм на грани натурализма и, в общем, трагизм видения окружающей действительности. Представители этого движения видели предназначение искусства в служении простым людям, они хотели просвещать и всячески развивать народ с помощью своей живописи.

Всем этим критериям вполне отвечает работа Ивана Крамского «Сельская кузница» (Рисунок 18). Она выполнена в темных тонах, что полностью соответствует обстановке в рабочей мастерской кузнеца. Из источников света видны лишь раскаленные угли и небольшая освещенность, дающая вход в картину, выхватывающая фигуру самого кузнеца и уходящая под крышу куда-то меж досок. На первом плане – наковальня и инструментарий кузнеца, включающий в себя все необходимое для работы. За наковальней расположилась главная фигура – широкоплечий физически развитый мужчина с большими сильными руками занят работой в самом эпицентре разожженной печи. Только пятно светлой рубашки и тонкое влияние света на силуэт рук позволяют зрителю разглядеть его в черноте кузницы. Это дает нам понять, что кузнец является неотъемлемой частью своей мастерской, ее продолжением. Справа от главного персонажа различима фигура, предположительно, подмастерья. Его лицо и руки выхвачены

рефлексами от огня в печи. Он внимательно наблюдает за работой мастера и будто ведет с ним как-то диалог или ждет ответа на вопрос.



Рисунок 18 – Иван Крамской. Сельская кузница (холст, масло), 1874г.

«Коллегой по цеху» Ивана Крамского, который так же поднимал в своих работах остро стоящую тему человека в работе, выступает Константин Аполлонович Савицкий. Савицкий так же вхож в Товарищество передвижных художественных выставок, то есть художников-передвижников, работающих в реалистической манере. Прекрасно дополняет тему нашего исследования его впечатляющее полотно «Ремонтные работы на железной дороге» (Рисунок 19).

Летом 1873 года Савицкий вместе с Крамским и Шишкиным жили возле железнодорожных путей. Именно тогда, в наблюдении за ремонтом железной дороги, у Савицкого родился сюжет для упомянутого выше полотна. Именно «Ремонтные работы» считаются первым серьезным произведением живописца, принесшим ему известность [9].

Центральной тематикой полотна является тяжкий труд крестьян, нанятых для осуществления железнодорожных ремонтных работ. Они заняты перевозкой земли, глины и камней в деревянных тачках, эта каторжная выматывающая работа доводит их до изнурения. За четким выполнением работы наблюдает приставленный надзиратель в красной рубахе, ее ярким пятном он антонимичен всей массе рабочих.

Железнодорожный путь проложен меж двух небольших холмов, по обеим сторонам от него вверх и вниз движутся нагруженные рабочие. Местами разрыхленная и пыльная дорога покрыта мостками из дерева, но это, очевидно, не слишком облегчает путь и передвижение тачек, особенно при подъеме. От тачек протянуты ремни, надевающиеся на плечи и шеи рабочих, что аллегорически отсылает зрителя к образу ломовой лошади. Вокруг разбросаны обломки тачек, эта деталь усиливает понимание о реальной тяжести груза. Плачевность положения крестьян многократно усиливается жарой, переданной Савицким с помощью изображения блеска тел под распахнутыми рубахами. Часть рабочих совершает попытку укрыть от солнца хотя бы голову, но это едва ли спасает их.

Гамма произведения – сдержанная и приглушенная, это способствует собранности и обобщению композиции и, вместе с тем, обостряет трагизм и мрачность сюжета. Таким образом, доминируют серо-голубые, коричнево-желтоватые и холодно-зеленые оттенки.

Все пространство картины полностью занято трудящимися людьми, вперемешку с их орудиями, возникает впечатление хаотичности и разрозненности общего движения, но оно обманчиво, ведь все в полотне связано, организовано и подчинено воплощению общей идеи.



Рисунок 19 – Константин Савицкий. Ремонтные работы на железной дороге (холст, масло), 1874 г.

Говоря о конце XIX века, невозможно оставить без внимания одно из виднейших течений изобразительного искусства, которое берет свои истоки во Франции и далее становится всемирным – это импрессионизм. Импрессионисты, в противовес академистам, устремляются на поиски изобразительной методологии, нового языка, позволяющего выразить мимолетность состояния, ежеминутность момента, мгновенность впечатления. Импрессионисты, как и другие художники, изображали реальный мир, но они смотрели на него через призму непрерывного движения и изменения. Импрессионисты видели все, что их окружает постоянным в своем непостоянстве [19].

Импрессионизм – средоточие живописи, где все внимание художника устремлено к запечатлению состояния пространственной и световоздушной среды такой, какой она представляется глазам именно сейчас, в ускользающий момент настоящего. Идеалом импрессионизма становится идея о возможности изображения самих пространства и времени, поэтому выверенный рисунок, композиция и форма отходят на второй план. Для осуществления этих целей импрессионисты одними из первых выходят на пленэры.

Не смотря на кажущуюся воздушность и легкость содержания полотен

импрессионистов, им не чужда и тема человека в работе, его ремесла. Эту тематику превосходно раскрывает представитель французского импрессионизма Гюстав Кайботт в своей картине «Паркетчики» (Рисунок 20). Данное полотно, посвященное Парижу, имеет абсолютно обычный и понятный сюжет, оно буквально иллюстрирует городских рабочих, в привычных для них позах и обстановке, с их обычным инструментарием. Но красота для Кайботта кроется как раз в будничности действий.

Композиция картины состоит из трех фигур рабочих, обнаженных по пояс. Все они на коленях заняты снятием старого слоя лака с деревянного паркета. Головы пары мужчин, расположенной ближе к зрителю, повернуты друг к другу, быть может, между ними завязался диалог. В правом нижнем углу – бутылка с вином и прислоненным к ней наполненным стаканом, выше в углу комнаты – вещи рабочих. Задний план ограничен светящимся небом и витой балконной решеткой. Здесь интересна преувеличенная углубленность перспективы, проявляющаяся наряду с нарастанием и урезанием по многим произведениях Кайботта, что является данью всеобщему увлечению японской графикой и фотоискусством, развивающимся в этот период [21].



Рисунок 20 – Гюстав Кайботт. Паркетчики (холст, масло), 1875 г.
Не обошел стороной тематику человека за работой и известнейший

последователь импрессионистского направления – Эдгар Дега. Можно сказать, о том, что Дега во многом опередил время своим искусством. Его интерес не слишком привлекала пейзажная живопись, являвшаяся наиболее характерной для представителей импрессионизма. Но он был падох на сюжеты, раскрывающие насущную жизнь, текущую повседневность, что как раз объединяло его с импрессионистами наравне с непревзойденной, звонкой, пульсирующей, мерцающей игрой оттенков и красок в его произведениях. Примечательно, что Дега являлся обладателем незаурядной зрительной памяти, которая делала возможным непревзойденное мастерство в передаче мимолетных позиций, телодвижений, характерности знаков и жестов. Будучи причастным к импрессионизму, Дега оставался внимательным к композиционному решению своих работ, попутно работая над большим количеством поискового натурального материала, что было не всегда свойственно художникам данного направления [23].

Как уже было сказано выше, Эдгар Дега тяготел к сюжетам повседневности, одной из типичных для его творчества сцен представляется сцена работы гладильщиц. Его работа «Гладильщицы» (Рисунок 21) становится одним из символов работающей женщины конца XIX века. Все пространство холста занимают фигуры двух женщин, работающих гладильщицами. Женщина слева протяжно зевает, отвлекшись от монотонной рутинной работы. Правая ее рука согнута в локте, придерживая запрокинутую голову, этими жестами художник усиливает впечатление усталости от зевка. Левая же рука опирается на бутылку вина, помогающую скоротать время за работой. Фигура гладильщицы справа напротив напряжена, женщина навалилась на утюг всем своим весом. Голова опущена, выражение лица скрыто, весь ее силуэт обращен в работу и усилие.



Рисунок 21 – Эдгар Дега. Гладильщицы (холст, масло), 1884-86 гг.

Работа выполнена маслом на грубом холсте, но техника Дега очень напоминает пастель. Этим сюжетом художник стремится приблизить зрителя к пониманию изнанки Парижа, скрытой за шумом парадных улиц.

1.4 Тема человека в работе в Новейшей истории и искусстве современных художников.

XX век – переломное время в истории человечества, постоянно тянущегося к новым высотам. Научная сфера развивается стремительно, строятся города, прокладываются новые дороги в прямом и переносном смысле, идет освоение космоса, происходит формирование новых взглядов, идеологии, нового человека. Все эти стремительные инновации не могут не отразиться в изобразительном искусстве, которое тоже постоянно движется и изменяется. Появляется множество новых течений и ответвлений в искусстве, а так же масса других приемов, способов и тем.

Человек стремится к свободе, революции, равенству и демократии.

Искусство поистине принадлежит народу, оно становится инструментом в руках простого человека. Искусство сопровождает новую реальность в плакатах и лозунгах, в карикатурах, в журналах и газетах, но оно никогда не уйдет и из большой живописи. Станковая живопись, шагая в ногу со временем, освещает жизнь простых людей: матерей, рабочих, жителей деревень, строителей, врачей и прочих героев современного общества, строящегося этими людьми, развивающегося на глазах художника. Поэтому художниками Нового времени невозможно игнорирование темы человека в работе.

Тему ремесла в позднем периоде своего творчества затрагивает русский и советский художник-живописец Михаил Васильевич Нестеров. Как резидент группы передвижников он остается продолжателем реалистической традиции в живописи. После всех революций Нестеров все чаще обращается к жанру портрета. В работах 1930-ых годов художник создает форму портрета-символа, где его интерес представляют мысли и мечты современников, их дела и занятия [3]. Примерами портретов кисти мастера, отвечающих теме нашего исследования, являются портреты знакомых художнику скульпторов Ивана Шадра (Рисунок 22) и Веры Мухиной (Рисунок 23).

На портрете скульптора Шадра Нестеров изображает как бы две фигуры – самого портретируемого и слепок с античного торса. Это не просто случайная обстановка, пойманная художником, а символ неотъемлемости будущего от прошлого. Античность, на образцах которой взращивается любой профессиональный художник, всегда будет оставаться эталоном, отправной точкой, в том числе, и для современного искусства. На это указывает и атлетическая фигура скульптора, подавшаяся вперед. С одной стороны, художник приближает Шадра к античному торсу, показывая тем самым тяготение скульптора к его работе. С другой стороны, гипс остается неподвижен, в то время как главный герой устремлен в будущее.

Фигура темна в сравнении с белизной гипсового слепка и смотрится к нему силуэтом. Это дает необходимое контрастное напряжение для обострения контуров относительно друг друга. В левой затемненной руке

Шадр угащая сигарета, в правой руке, выхваченной светом, рабочий инструмент – стека. Скульптор напряжен и задумчив, в моменте портрета он совершает внутреннюю мыслительную работу.



Рисунок 22 – Михаил Нестеров. Портрет скульптора Шадра (холст, масло), 1934 г.

Перейдем ко второму портрету – портрету Веры Игнатьевны Мухиной. Задумка Нестерова состояла в том, чтобы изобразить скульптора Мухину в процессе творчества. На холсте мы видим, как она вносит завершающие штрихи в скульптуру перед собой. В левой руке Веры Игнатьевны художник оставляет небольшое количество глиняной массы, правой же рукой она ведет работу, прикрепляя к скульптуре кусочек глины. Это делается художником для придания живости повествованию, для отражения непосредственного момента создания. Напряженной концентрации скульптора на своей работе и мыслях противопоставляется стремительно летящее движение ваемой фигуры, которая так же символизирует творческий порыв и характер самой Мухиной.

Как мы видим, портрет для Нестерова не просто способ изобразить интересующего его человека, но еще и инструмент поиска истины в сложной и изменчивой эпохе Нового времени. Художник познает и передает саму личность портретируемого в процессе совершения сакральной нравственной работы.



Рисунок 22 – Михаил Нестеров. Портрет В. И. Мухиной (холст, масло), 1940 г.

Еще одним незаурядным художником более позднего периода Нового времени был Виктор Ефимович Попков. Попков так же является ярким представителем сурового стиля живописи. Это новое направление советского реалистического искусства, где интерес художника привлекают сюжеты, связанные с жизненными перипетиями их современников. Образы сурового стиля сдержаны и выразительны, изобразительным языком преимущественно служат крупные цветовые пятна и линейные очертания. Суровый стиль, равно как и многие другие ответвления в искусстве, возникает в ответ быстро

протекающим изменениям эпохи [12].

Один из говорящих символов искусства сурового стиля представляет собой картина Виктора Попкова «Строители Братска» (Рисунок 23). На полотне внушительных размеров изображены пятеро рабочих, участвующих в строительстве Братской ГЭС. Здесь не изображено действия строительства как такового, художник считает нужным заострить внимание зрителя на людях, согласившихся на тяжелый труд ради светлого будущего. Четыре фигуры из пяти смотрят прямо на зрителя, внимание привлекают их лица и руки, через которые Попков ведет рассказ об их характерах и судьбах. Почти все персонажи выписаны в полный рост со всей внимательностью к образности и деталям. Художник видит в них персонификацию эпохи. Он выводит их лики из темного почти черного фона, словно следуя канонам иконописи, и все же герои произведения – простые советские рабочие: регулировщица, строитель, монтажник.



Рисунок 23 – Виктор Попков. Строители Братска (холст, масло), 1960-1961 гг.

Еще одна картина авторства Виктора Попкова, отвечающая тематике нашего исследования, носит название «Новый дом готов» (Рисунок 24).

Сюжет картины прост, но вместе с тем он красивый и настоящий. Три работницы ведут завершающие приготовления нового дома к сдаче. Полотно пронизано светом, энергией молодости, воздухом. Обилие голубых оттенков вызывает в зрителе ассоциации с необъятным небесным простором. Все обращено к лучшему будущему, к движению жизни, к новым достижениям человека. Часто обычные бытовые вещи в творчестве Виктора Попкова выступают символом человеческого бытия.



Рисунок 24 – Виктор Попков. Новый дом готов (холст, масло), 1961 г.

Другим художником-живописцем, использовавшим в своих работах языковую систему направления сурового стиля, является Гелий Михайлович Коржев. Герои полотен Коржева выражают внутреннюю силу и самодостаточность, оставаясь при этом совершенно обычными людьми его времени. Коржеву важно соответствие внешнего содержания внутреннему, понимание и отражение когнитивной сути любых проявлений человека. Художник проявляется как гуманист, веря в людей и их ценность. Ему характерны цельность образа и доскональная его проработка, что делает его живопись действительно многоуровневой в восприятиях и трактовках.



Рисунок 25 – Гелий Коржев. Художник (холст, масло), 1961 г.

В 1961 году под впечатлением от посещения Лондона Коржев пишет картину «Художник» (Рисунок 25), которая так же отражает тему человека в работе с токи зрения нашей специфики.

В советском союзе это полотно расценивалось как обличающее общество, где художник как нищий вынужден рисовать на земле, ожидая милостыни. Тем не менее, зрителю представляется художник, имеющий талант и увлеченный своей работой, но его поза выказывает как будто бы некую мольбу и смирение со своей судьбой уличного творца. Слева от художника сидит девушка в черном, она задумчиво смотрит куда-то перед собой. Ноги стоящих поодаль людей и газеты, на которых расположились персонажи, подчеркивают их положение.

Вывод по первой главе

Таким образом, автор исследования проследил развитие темы человека в работе через века, произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства и творчество великих художников.

Мы видим, что тема работающего человека была и остается актуальной для поколений творцов, ведь она прошла проверку временем, беря свое начало в искусстве Древнего мира, развиваясь и раскрываясь в искусстве Средневековья и Нового времени, оставаясь насущной в Новейшей истории искусства.

Профессии и ремесла, орудия труда, инструменты и способы совершения работы, в конце концов, люди, которые выполняют ту или иную работу изменялись веками, но всегда оставалась неизменной потребность человека в труде, работе, ремесле.

Ремесло необходимо, чтобы прокормить себя, занять свои руки и ум, чтобы развиваться и не стоять на месте. Образ простого человека, занятого работой, будет вдохновлять творцов во все времена своей красотой и искренностью.

Работа бывает тяжелой и утомительной, но также бывает радостной и вдохновляющей и даже просто спокойной и умиротворенной, но она непременно возвышает человека и развивает его физически и морально.

Художники ищут способы выражения своих идей как в сюжетах, раскрывающих суровые условия труда, непосильную и трагическую работу, так и в сюжетах, иллюстрирующих удовлетворенность своим делом, умиротворение, которое несет человеку проделанная работа.

Великие мастера находят интерес в отображении рабочей повседневности, внутренних движений человека, занятого своим делом, а также ищут семиотику и символизм профессий и ремесел, не оставляя своих последователей без загадок.

Отношение человека к работе так же меняется с течением времени. Так,

искусство Древнего мира сочетает в себе рабовладельческий строй с повседневностью труда, направленного на добычу крова и пропитания.

Средние века, характеризующиеся противостоянием феодалов и крестьян и противоречивостью отношения к работе православной церкви, так или иначе, приходят в мирное русло удовлетворенности простого человека плодами сезонного сельскохозяйственного труда.

Живопись Нового времени иллюстрирует как гордость и величие рабочего, так и его трагическое и бедственное положение, вызванное непосильным трудом. А сюжеты художников Нового времени тяготеют к философским сюжетам внутренней работы человека и его силы его духа.

Иными словами, делая вывод на основе всего сказанного выше, можно смело утверждать, что тема человека в работе была и остается действительно насущной и злободневной темой для изображения. Ведь интерес к ней, обосновавшись в древности, остается у массы творцов и на сегодняшний день.

Глава 2 Предварительная подготовка к созданию живописной картины

2.1 Поиск идей, сюжета и образов для дипломной картины

Поиск образов в данной работе начался с анализа предыдущих работ автора за годы обучения в институте и условных набросков предполагаемой композиции. В набросках автор осуществлял отбор возможного сюжета и идеи для дипломной работы, представлены на рисунках А.1-А.3. Так появились зарисовки группы людей, занятых общим делом вокруг стола. Опыт и впечатления предыдущих лет обучения в университете подсказали наиболее удачный и актуальный вариант сюжета для написания дипломной работы. Затем, изучив имеющийся материал вместе с преподавателями и дипломным руководителем, было принято совместное решение об утверждении сюжета работы «в мозаичной мастерской», так как эта тема является актуальной как для опыта самого автора, так и для настоящего периода в жизни университета и города.

Первоначальные эскизы человеческих фигур вокруг стола модернизировались согласно выбранной теме. Внимание автора в дальнейших поисках сосредоточилось на конкретных действиях персонажей работы, на том, чем именно они заняты в заданных обстоятельствах мозаичной мастерской. Было решено, что образы изображаемых героев должны отражать деятельность монументально, буквально и четко, так как смысл работы заключен так же в том, чтобы показать зрителю ремесло и его этапы, наглядные занятия, способы и конкретные инструменты.

Сюжет предполагаемой картины далее концентрируется именно вокруг образов трех работающих людей: фигуры, набирающей мозаику с помощью пинцета, фигуры, работающей круглогубцами, и фигуры, сидящей за смальтоколом. Они все являются студентами, все знакомы между собой, но каждый занят своим делом, исполняя разные более мелкие этапы одной крупной работы, представлены на рисунках Б.1-Б.3. Решение о создании

трехфигурной композиции подкреплено многолетним опытом художников, оставивших свой след в мировой истории искусства. Ограниченное количество фигур позволяет человеку, смотрящему на картину, сосредоточить свое внимание на центральных элементах композиции и узкоспециализированных деталях, раскрывающих сюжет и тематику, и таким же образом концентрируется на занятиях самих героев повествования.

Композиция дипломной работы строится как бы по треугольнику, включающему в себя три интересующих автора фигуры. Главной фигурой можно назвать девушку, сидящую в профиль за смальтоколом. Во многом значимость фигуры передана за счет ее изображение в полный рост.

Девушка одета в рабочий фартук, она сконцентрирована на своем занятии, ее голова немного опущена, а взгляд устремлен к инструменту. Работа за смальтоколом требует внимания, осторожности, концентрации и, в немалой степени, ощущения и понимания специфики материала. Сосредоточенность необходима, ведь такой инструмент может быть травмоопасен, если использовать его неосторожно и невнимательно.

Почти в центре картины находится фигура парня в рабочем фартуке, его руки заняты круглогубцами и кирпичиком смальты. Он стоит в фас, а его голова наклонена вниз, взглядом он следит за своей деятельностью.

Более расслабленной кажется сидящая в левой стороне работы девушка, набирающая часть мозаики с помощью пинцета. Ее инструмент менее тяжелый по весу и требует меньших физических усилий, но она концентрируется на внутренних процессах и умственной работе. На ней так же надет рабочий фартук.

Обобщенно, позы героев статичны и монументальны. Они выявляют собой знаковость каждого действия, повествуя зрителю о приемах работы людей в мозаичной мастерской, об особенностях ремесла. Персонажи задумчивы и сфокусированы каждый на своем участке работы. В кажущейся отстраненности друг от друга в своих делах и мыслях они тем не менее заняты совместной сплачивающей их работой, совокупным действием, ведущим к

результату.

На переднем плане небольшой творческий беспорядок на полу и полке стола. Ящики, материалы, коробки со смальтой и камнем, нарезанные «пальцы» смальты – все это необходимо в мозаичной мастерской для создания конечного продукта – мозаики. Как раз на заднем плане проглядываются части мозаичного панно, созданного ранее.

Сюжет задуманной картины так же подразумевает собой отражение рабочей атмосферы мозаичной мастерской, творческого беспорядка в ней и в той же мере отражает извечную тему человека в работе. Кроме этого, искомые автором образы и сюжет актуализируют вопрос изучения людьми новых, возможно когда-то забытых, ремесел, наряду с актуализацией обустройства городской среды с помощью элементов декоративного и монументального искусства.

Вместе с дипломным руководителем автором был выбран путь решения колорита дипломной работы. Было принято решение о противопоставлении в колорите.

Для фигур используется умеренная и сероватая гамма цветов, в то время как тут и там появляются яркие кусочки инструментария, смальты, камней и мозаики. Одновременно с конфронтацией фигур и элементов окружения, они дополняют и уравнивают друг друга, закрепляясь в композиции холста. Освещение в мозаичной мастерской дневное и спокойное. Все указывает на задумчивую и размеренную рабочую атмосферу.

Подобное колористическое решение позволяет не перегружать изображение информацией, пятнами, дробностью и цветом. Оно сосредотачивает внимание зрителя на сюжете, образах и изначальных задуманных идеях.

2.2 Выполнение поисковых и натуральных эскизов, этюдов, зарисовок

За окончательно вынесенным и согласованным решением о теме и сюжетной составляющей дипломной работы следует этап создания вспомогательного поискового материала. Обычно в этот перечень входят наброски, эскизы, зарисовки, этюды, цветовые, тоновые и композиционные поиски. Автор не ограничен в выборе материала для исполнения вышеперечисленного и воплощения своей задумки. Это могут быть как различные графические материалы (графитный карандаш, маркер, уголь, соус, сепия), так и разного рода краски (гуашь, темпера, масло).

Нельзя переоценить значимость поискового материала в работе, так как объем проделанных действий и качество их исполнения напрямую влияют на конечный результат. В процессе исследования натуральных данных, различных источников и ресурсов автор приобретает важный опыт творческих поисков и все больше приближается к наиболее полному раскрытию задуманной темы.

В начале работы над эскизами первичной задачей был обозначен поиск пятна в композиции. Пятно – это первое, что воспринимает зритель при взгляде на любое произведение изобразительного искусства, поэтому очень важно найти красивое сочетание и чередование темных, светлых и серых пятен в работе, грамотно обозначить красоту формы пятна, выявить язык ритмов, на котором художник говорит со зрителем, проводя его через свою идею, представлены на рисунках Б.4-Б.6. Отбор пятнового решения проводился по средствам серии небольших эскизов, выполненных составленными автором колерами гуашевой краски на тонированной проклеенной бумаге. Гуашь — это клеевая водорастворимая краска, которая светлеет при нанесении и помогает создать в работе приглушенную гамму, отвечающую идее автора о выражении спокойствия и сосредоточенности в работе людей в мозаичной мастерской. Поиски пятна осуществлялись от общего к частному, в умеренной тональности. Было важно распределить положение самых темных мест задуманной картины, а также самых светлых участков и пауз усредненного тона, представлены на рисунках Б.7-Б.9.

Из пятновых и тоновых исследований вытекает потребность в четком обозначении формата картины. В этом автору помогают поисковые композиционные эскизы, в которых он перебирает разные вариации расположения фигур, предметов и плоскостей, представлены на рисунках Б.10-Б.13.

Композиция уточняется, определяется начальное положение и движение всех задействованных фигур, подробнее определяются тональности, пятна и ритмы, что наконец помогает прийти к искомому формату полотна. Формат данной работы стремится к квадрату, так как сюжет, в целом, довольно спокойный, повседневный. Квадратный формат хорошо подходит для статических композиций, он интуитивно концентрирует и стабилизирует взгляд, и вместе с этим позволяет увести внимание от лишних элементов как зрителя, так и художника. Он выявляет основную мысль, стабильность и устойчивость, некую монументальность, представлены на рисунках Б.14-Б.15.

В то же время, наравне со всем вышеописанным, ведутся натурные поиски наиболее удачного положения фигур студентов и того, что их окружает. Для осуществления этой деятельности хорошо подходит формат наброска, который очень удобно было реализовать непосредственно с натуры в мозаичных мастерских, расположенных в стенах Тольяттинского Государственного университета.

Наброски выполнены в технике мягких графитных карандашей и менее подвижных в своей сути маркеров. Стержни графитных карандашей изготавливаются из смеси графита и глины. В набросках, представлены на рисунках В.1-В.9, для пластичности формы и скорости удобнее всего использовать мягкие карандаши, например, В5 и В7. Если карандаш стирается ластиком и дает рисующему больше свободы и мобильности, то маркер – напротив фиксируется мгновенно, требуя более внимательного глазомера и четкого рисунка, что несомненно идет только на руку, если необходимо определить четкую форму тех или иных явлений, найти баланс между линией и пятном. Маркер уже давно перестал быть приспособлением лишь для

детского рисования. Большинство маркеров по сути своей состоят из трех основных компонентов: пигмент, растворитель и смола. Сейчас существует множество художественных профессиональных маркеров, с разнообразными вариациями наконечников и оттенков, имитирующих письмо кистью, представлены на рисунках Г.1-Г.2.

Наряду с графическими набросками карандашами и маркерами, было сделано также несколько гуашевых зарисовок для выявления пятновой составляющей фигур, представлены на рисунках Д.1-Д.3.

В процессе поисков фигур с помощью набросков было принято решение включить в натурные наработки зарисовки основных фигур, представлены на рисунках Е.1-Е.2. Зарисовка отличается от наброска более длительным и тщательным исполнением. Зарисовка помогает яснее разобраться в поведении складок одежды, в анатомии, в движении и характере. Зарисовки выполнены сепией, сухим и мягким графическим материалом, имеющим коричневый оттенок. По составу сепия представляет собой жженную сиену или окись железа и глины. Для набросков и зарисовок автору позировали друзья, одноклассники и сотрудники университета.

Чтобы разнообразить композиционное решение и придать некоторое движение и состояние диалога между участниками довольно статичной композиции было принято решение об изображении голов фигур в трех разных ракурсах: три четверти, фас и профиль.

Был выполнен портрет этюдного плана для фигуры, сидящий в профиль, так как она является самой детальной, потому что автор изображает ее полноразмерно. Портрет был выполнен несколько поспешно, со временем натура для этой фигуры поменялась в связи с концепцией изображения студентов в готовой работе, но, несмотря на это, он позволил автору лучше разобраться в колорите картины, в положении головы, в устройстве лица в искомом развороте, представлен на рисунке Ж.1. Портрет реализован в технике масляной живописи, поскольку в этой же технике должна состояться и конечная работа.

Когда композиционная, тоновая и пятновая проблематика решена, а также разобраны вопросы о положении и форме фигур, предметов и другого наполнения – время переходить к цветовым поискам. Автор выполняет несколько масляных эскизов, раскрывающих замысел по решению колористической и живописной составляющей конечной дипломной картины.

Эскизы соответствуют замыслу об умеренном колорите самих фигур и помещения и антонимично цветном блеске мозаики и инструментария в разных частях задуманного полотна. Такое цветовое решение делает работу более простой для восприятия, более цельной и спокойной, но в то же время интересной, представлены на рисунках И.1-И.2.

Вывод по второй главе

Подводя итог главы, можно сказать, что в ней излагается ведение начальных этапов работы над дипломной картиной «В Мозаичной Мастерской», необходимых для поэтапного и успешного достижения поставленной цели, а именно создания станкового живописного полотна.

Мы видим, что все начинается с идеи или замысла, с выбора актуальной темы. Это очень важно, ведь если тематика задуманного полотна не осознана или не подкреплена жизненным опытом, картина может получиться пустой и неинтересной. Далее все задуманное постепенно реализуется, беря начало в этапах поиска образов, эскизов, набросков и зарисовок. Поиск материала, его отбор, подготовка, в свою очередь, помогают перейти к следующим этапам работы и, в конце концов, к самой цели – написанию картины.

Вспомогательный материал помогает решить вопросы формы, конкретного содержания, освещения, настроения, тоновых и цветовых вариаций. Немаловажна роль вспомогательного материала в развитии навыков автора в области рисунка и живописи, а также в дополнении его насмотренности и опыта.

Конечной целью является создание станковой живописной картины. Для

успешного достижения этой цели автором прodelывается пласт работы, объединяющий в себе все знания и умения автора, полученные за годы обучения, а также личные интересы и воззрения автора, его собственный опыт. Первичные идеи и эскизы претерпевали изменения и правки для того, чтобы каждый этап был оправдан и мог представлять собой качественную и цельную работу.

Сбор и отработка вспомогательных материалов позволяет перейти к следующему этапу создания картины – реализации полноразмерного тонового картона, необходимого для отработки тоновых отношений, пятен, формы и деталей фигур и предметов.

Обращаясь к вышесказанному, можно зафиксировать, что тематика дипломной работы установлена, эскиз разработан и утвержден дипломным руководителем, поиск и реализация вспомогательного материала произведены. Подготовительные этапы выполнены, а это значит, что можно переходить на большой формат дипломной работы и приступать к исполнению основной задумки автора.

Глава 3 Процесс создания картины «В мозаичной мастерской»

3.1 Процесс создания картона

Вслед за работами по сбору подготовительных и натуральных материалов, когда окончательные тоновые и цветовые эскизы, а также размеры дипломной работы утверждены дипломным руководителем, можно приступать к выходу на формат. Но перед реализацией масляной живописи на холсте, к которому мы стремимся, как к конечному варианту, необходимо выполнить полноразмерный тоновой рисунок дипломной картины, то есть картон. Картон – это рисунок, делающийся в размер будущей живописи, на натянутой на планшет бумаге. Бумага под картон грунтуется смесью воды, пигмента и небольшого количества клея для лучшей адгезии, а сам рисунок выполняется мягкими графическими материалами.

Выполнение картона очень важный этап, так как он делает возможным решение множества задач, являющихся необходимой частью процесса создания станковой живописной картины. Картон помогает художнику определиться с масштабом как фигур и предметов, так и с четким масштабом полотна, а также позволяет проработать тональность будущего произведения, скорректировать расположение и пятна общих образов и частных деталей, уточнить их рисунок.

Именно выполненный картон делает возможным для художника профессиональный и четкий перенос идеи с маленького эскиза на большой холст, следовательно, картон создается согласно формату холста. Сейчас перемещение эскиза, одобренного дипломным руководителем, на больший размер осуществляется с применением компьютерных технологий и распечаток, а в прошлом это делали, расчерчивая эскиз на квадратики и перенося по узловым точкам. Естественно, автором был выбран первый этап переноса.

Планшет для реализации картона выбирается больше самого

изображения. Запас свободного места на планшете оставляется для учета возможных подвижек, правок и корректировок рисунка и формата в процессе работы над картоном, которые обязательно будут случаться. Это происходит в связи с особенностями перехода от маленького изображения к большому. В маленьком эскизе глаз человека, даже профессионала, обычно замечает гораздо меньше ошибок и погрешностей, чем в той же композиции, перенесенной на больший размер. Незамедлительно выявляются все композиционные, пятновые и анатомические неточности, а также неясности в форме и расположении изображаемого. Для устранения всего вышеперечисленного требуется работа над картоном.

В итоге, автором был выбран планшет размером 121 сантиметр в высоту и 167 сантиметров в ширину, размер самого тонового рисунка на планшете после всех правок и изменений составил 105 сантиметров в высоту и 105 сантиметров в ширину, что представляет собой квадрат. Такой формат влечет за собой приобретение рулонной бумаги, что и было осуществлено автором. Рулонная бумага позволяет избежать склеек и швов, которые в свою очередь придают работе неаккуратный вид. Так как автор использовал бумагу большого размера – эстетичный вид работы не был нарушен. Существенную роль играет и состояние используемого планшета. Его поверхность должна быть ровной и гладкой, чтобы выступы и шероховатости не препятствовали ведению работы. Если на поверхности планшета заметны оставшиеся следы бумаги или клея – их нужно удалить и далее зашкурить до гладкости, что и было совершено автором при подготовке к следующему этапу – натяжке бумаги на планшет.

Для успешной натяжки листа бумаги на планшет осуществляются следующие действия: устанавливается поверхность из тумбы или нескольких табуреток для расположения на них планшета. Важно, что подход натягивающего к планшету должен быть свободен со всех четырех сторон. Планшет размещается на подготовленной поверхности. Бумага обрезается под размер планшета с учетом зазоров, необходимых для натяжения с каждым

стороны. Далее лист бумаги смачивается чистой водой. Это делается для небольшого набухания бумаги, придания ей эластичности. При высыхании бумага вернется к своим изначальным размерам, что и позволит добиться искомого эффекта натяжения. Необходимо регулировать степень намокания бумаги так же, как и степень ее натяжки, ведь это может привести к разрывам, в то время как недостаточное намокание листа бумаги и, соответственно, его быстрое высыхание способствуют образованию нежелательных заломов. Мокрый лист бумаги аккуратно сворачивается в рулон и так же бережно разворачивается уже на планшете. Следующий этап – закрепление листа. Закрепление осуществляется разными способами, такими как клей, канцелярские кнопки, строительный степлер. Клей является трудоемким и ненадежным способом, который, к тому же, значительно усложняет дальнейшее использование планшета и оставляет на нем следы, которые очень сложно удалить. Канцелярские кнопки легко вынимаются и не всегда способны удерживать бумагу. Автор отдает предпочтение последнему варианту, ведь использование степлера позволяет сделать все быстро и без особых усилий и вместе с тем надежно закрепить лист на планшете. Скобы степлера желательно вбить не слишком близко друг к другу, но и не очень далеко, главное, чтобы бумага сохраняла натяжение, а лист прилегал к планшету.

После того, как бумага зафиксирована на планшете скобами строительного степлера, ее необходимо оставить до полного высыхания. Планшет для сушки располагается вертикально. Это способствует беспрепятственному стеканию воды из образовавшихся на бумаге «канавок» и равномерному высыханию бумаги.

По прошествии времени, необходимого для полного высыхания планшета, следует тонировка бумаги. Это необязательный этап, но автор вместе с дипломным руководителем решил, что это будет уместным и упростит работу над картоном. Для тонировки была выбрана легкая серо-коричневая тональность, которой автор добился при составлении коллеров, используя разные оттенки художественного соуса. В тонировке используют и

темперные краски, и другие мягкие материалы, но соус является подвижным, лучше размывается водой и имеет подходящую цветовую палитру. Поскольку размер картона довольно внушительный, автор пользовался малярным валиком в процессе «закатывания» бумаги. Валик позволил нанести раствор нужного тона быстро и равномерно. В завершении процесса тонировки лист снова необходимо просушить. Вслед за полным высыханием можно перейти к переносу рисунка.

Для перевода заранее распечатанного в размер рисунка обычно используется либо калька, либо копировальные листы. Выбор делается в пользу последнего варианта, потому что это значительно упрощает процесс и ускоряет время. Копировальные листы раскладываются на формате лицевой стороной к бумаге и скрепляются между собой небольшими кусочками скотча для минимизации подвижек и неточностей при переводе. Далее сверху на копировальную бумагу помещается распечатка с рисунком. Для большего удобства распечатка фиксируется на планшете со всех сторон, это лучше делать при помощи малярного скотча, так как его впоследствии с легкостью и без остатков можно удалить с бумаги. После всех этапов фиксации рисунок переводится с использованием твердого карандаша, тонкой палочки или же черенка кисти. От степени нажима зависит степень видимости линий и их четкости и тона, а значит важно не пережать и не недожать в процессе переноса.

Когда перевод сделан и рисунок зафиксирован – начинается работа мягкими материалами. Предпочтение было отдано соусу темно-коричневого оттенка, так как он пластичен в моделировке, растушевывается, стирается и разводится водой, что допускает применение техники заливок и очень упрощает процесс. Так же в течение разработки картона были использованы сепия в мелках и карандаше для более детальной проработки и белый соус для выявления светлых участков.

Приступаем к заливкам. Техника заливок позволяет максимально быстро осуществить тональное решение больших плоскостей. Заливки

выполняются флейцами и широкими кистями с использованием соуса нужного тона и оттенка, разведенного в воде. Начинают с самых темных мест рисунка, постепенно переходя к светлым участкам, работа ведется от общего к частному. Для затемнения можно подождать, пока один слой соуса высохнет, и пройти по нему вторым слоем сверху, как в лессировках. Для осветления можно размыть наложенный пигмент водой или выбрать ластиком, представлены на рисунках К.1-К.2.

После тоновой отработки общих масс начинается работа по детализации рисунка. Детали придают работе утвердительность и служат источником информации для зрителя. Необходимо учитывать, что в картоне количество деталей значительно увеличивается в сравнении с эскизом, но при этом оно не должно разваливать целостность работы, не привносить в нее дробность. Вместе с этим, большую роль играет расстановка акцентов в решающих элементах композиции. Акценты не должны перегружать работу, они предназначены для выявления и определения последовательности главного в картине, представлены на рисунке К.3.

В ходе работы над картоном в изначально утвержденный тоновой эскиз был привнесен ряд изменений и правок. К примеру, были затемнены одежда фигуры девушки слева и смальтокол, изменена обувь девушки, сидящей в профиль справа. Некоторые детали были убраны за ненадобностью, некоторые, напротив, добавлены для лучшего раскрытия тематики, что в очередной раз доказывает, что работы над композицией и ее формирование – живой и непрерывный процесс, представлен на рисунке К.4. Итоговый формат для выхода на холст был так же несколько изменен. Если картон составляет 105 сантиметров в высоту и 105 сантиметров в ширину, то в решении размера холста фигурируют 105 сантиметров в высоту и 113 сантиметров в ширину. Как мы видим, холст стал на 8 сантиметров шире, что является наиболее выигрышным вариантом для решения пространства дипломной работы. Таким образом, после всех манипуляций, подвижек и правок картон дипломной работы может считаться завершенным, представлен на рисунке Л.1.

3.2 Процесс создания живописного полотна

Картон, выполненный к дипломной работе, позволил автору определиться с размером холста для живописной картины. Итоговый размер нестандартный и влечет за собой приобретение холста и подрамника для предстоящей работы. Существует множество видов холстов, к примеру, рулонный грунтованный холст, тканевый холст без грунта, уже готовый натянутый и грунтованный холст, который можно сделать на заказ в специализирующейся мастерской. Имеются стандарты качества и для подрамников. Так, подрамник для холста, превышающего величиной метр по двум сторонам, обязательно должен иметь крестовину – две перекрестные балки, не позволяющие конструкции разойтись. Еще одно обязательное условие – дерево для подрамника должно быть прочным и сухим. В конструкции подрамника следует учитывать специфические особенности технологии, такие как скосы и бортики, делающиеся во избежание склеивания холста и деревянной основы, а также возможность вбивания колышков в модульных подрамниках для предотвращения провисания холста.

Поскольку все эти технологические процессы довольно трудоемки и требуют времени и определенной степени профессионализма, автором было принято решение об изготовлении готового грунтованного холста, натянутого на подрамник, под заказ. Это значительно экономит силы и время, а также гарантирует качество материалов и соблюдение технологических правил изготовления. Вместе с этим, изготовление холста на подрамнике на заказ делает возможным реализацию нестандартного формата картины, задуманной автором. В итоге для дипломной картины приобретен холст среднего зерна и фактуры, закрепленный скобами строительного степлера на модульном подрамнике с крестовиной.

На готовый холст рисунок с картона переносится при помощи копировальной бумаги по тому же принципу, что и при переносе эскиза на

планшет. Полученный от копировальной бумаги рисунок закрепляется краской и небольшой по размеру щетинной кистью. Для этого автором были выбраны прозрачные «рисующие» масляные краски компании «Ладога»: ван-дик коричневый и глауконит (краска холодного зеленоватого оттенка). Они разводятся с разбавителем и позволяют тонко и легко обозначить главные линии для того, чтобы рисунок не сместился и был заметен в последующих этапах работы над картиной. Автор не использует масло в разведении красок для нанесения теней и рисунка, так как работа на одном разбавителе позволяет красочному слою высохнуть быстрее, к тому же доля масла содержится в самих масляных красках. Этими же красками автор прозрачно обозначил основные тени в работе и, в целом, темные места фигур и предметов. Это позволяет осуществить первичную светотеневую расстановку и сразу ощутить пространство композиции. Учитывая большой формат картины, закладка теней производится большими флейцевыми щетинными кистями, она делается прозрачно с просветами грунта самого холста, чтобы не затемнить работу на начальных стадиях.

Подбор кистей – серьезная составляющая написания станковой картины. Автор отдает предпочтение щетинным и синтетическим кистям разной формы, величины и степени жесткости. Каждый тип кисти имеет свою область применения и отвечает за разные задачи. Так, щетинными кистями больших размеров закладываются общие величины и крупные пятна, они и используются на начальных этапах работы для обозначения плоскостей. Плоская форма кистей позволяет накладывать мазки пастозно, свободно и широко, но они также могут дать тонкую и изящную линию, если писать торцом или уголком кисти. Закругленная форма кисти делает возможным более мягкое списывание касаний, более детальную проработку.

По мере перехода от общего к частному меняется и размер кисти. Детали, предметы и важные части фигур (голова, ноги, руки) пишутся средними и маленькими кистями, потому что ими удобнее детализировать изображаемое, но при переходе к обобщению работы мы снова возвращаемся

к крупным размерам кистей. Это важно, ведь если писать большие плоскости маленькими неподходящими для этого кистями, мы получим раздробленное изображение и потратим гораздо больше времени и сил.

Степенью жесткости кисти регулируется фактура изображения. Щетинные жесткие кисти отвечают за создание грубых и явных фактур, они делают работу динамичной и живописной. Мягкие щетинные кисти используются для более деликатных участков, но тоже оставляют фактурный и живой мазок. Синтетические кисти позволяют сгладить живопись, смягчить переходы и выписать детали. Списывать касания и обобщать работу можно при помощи как синтетических, так и щетинных кистей, они отвечают разным задачам, их использование напрямую зависит от знаний и навыков пишущего.

Все вышеописанные кисти и их свойства автор применял в работе над своей картиной. Кисти – это инструмент, незаменимый в создании любого живописного произведения. Помимо кистей автором в течение работы использовались мастихин, тряпки и, конечно, пальцы рук и торец ладони. Мастихин – это специализированный художественный шпатель, он применяется как для очищения палитры и смешивания колеров, так и для «проскробания» слоев живописи, наложения живописного пастозного слоя краски в необходимых местах. Тряпкой обычно протираются кисти, но ей также можно протереть холст или полностью убрать некоторые участки записей. Пальцами и ладонями удобно стирать или сглаживать красочный слой.

После того, как этап закрепления рисунка пройден и определено расположение основных теней и темных участков – можно приступить к раскрытию холста, представлено на рисунках М.1 - М.2. Раскрытие холста – это этап, в котором закладываются большие ведущие цветовые и тоновые отношения, а именно в данной работе это фон, освещение, одежда и тон фигур. Для успешного раскрытия холста необходимо составить колеры, отвечающие задуманной цветовой гамме картины. В процессе составления колеров использовались краски фирм «Мастер-класс» и «Ладога», мастихин,

разбавитель и широкие кисти. Основными цветами на палитре являлись ван-дик, сиена натуральная, охра светлая, индиго, ультрамарин, окись хрома, королевская голубая, кадмий красный светлый, английская красная, краплак, глауконит и титановые белила. В разведении красок использовался художественный разбавитель №4 и «Тройник», состоящий из смеси разбавителя, льняного масла и лака. Автору было необходимо быстрое высыхание красочных слоев картины, поэтому он почти не использует льняное масло, к тому же оно содержится в самом составе красок и в «Тройнике». «Тройник» используется в меньшей степени, но делает нанесение красок более пластичным и мягким. В межслойной обработке холста так же используется ретушный лак, он способствует лучшей адгезии слоев и убирает эффект «прожухания» в картине. Этот этап называется вскрытием работы, иногда вскрытие можно осуществлять и с помощью «Тройника».

Обязательным условием для процесса написания станковой живописной картины, особенно если картина большого размера, считается возможность отхода. Отход – это действие, направленное на «освежение» взгляда работающего. Холст пишется на расстоянии вытянутой руки, но художнику необходимо периодически отходить от него на расстояние, равное приблизительно трем величинам самого холста, и смотреть на течение работы со стороны, с разных ракурсов, а еще лучше посмотреть на свою работу при другом освещении или вообще перевернуть ее. Это делается для того, чтобы «замылившийся» взгляд мог охватить всю работу как в самом начале, увидеть ошибки и избежать всевозможных деформаций композиции, пропорций, тоновых и цветовых отношений. Во многом тот факт, что художники работают стоя, обуславливается необходимостью постоянного отхода.

Все вышеописанное необходимо дополнить словами о важности поэтапного ведения живописной картины. Основным принципом поэтапности является принцип ведения работы от общего к частному, от больших отношений к малым, а затем снова к большим для обобщения. Поэтапность играет главную роль в сохранении целостности композиции картины на

каждом этапе проработки.

Раскрытие холста осуществлено, основной колорит картины установлен, но было принято решение о внесении некоторых правок в цвета больших форм и плоскостей. Так возникла необходимость в том, чтобы успокоить слишком фиолетовые тени на футболке сидящей фигуры с использованием небольшого количества таких прозрачных красок, как индийская желтая и ван-дик, представлено на рисунке М.3. Эти краски выбраны в соответствии с правилами цветового круга, где желтый цвет противоположен фиолетовому. Был изменен и цвет халата стоящей фигуры. На этапе раскрытия холста он получился слишком зеленым, было приятно решение увести его в синий оттенок при помощи индиго, ультрамарина и королевской голубой, представлено на рисунке М.4. Колорит лиц трех фигур раскрывается поразному, что делает работу более интересной и разноплановой. Лицо девушки, сидящей в профиль справа, пишется в розовых оттенках, а девушка слева представляется в желтоватых, в лице стоящей мужской фигуры преобладают красноватые оттенки, представлено на рисунке М.5.

В картине отсутствует искусственное освещение, свет предположительно падает из окна справа, выходящего за картинную плоскость. Действие разворачивается в помещении, следовательно, необходимо учитывать теплоту тени и холодность света. Умеренная освещенность и мягкие рассеянные тени отвечают спокойному настроению сюжета и сосредоточенности персонажей на своих действиях.

После учета всех внесенных правок и исправления отклонений в цвете, тоне и рисунке, можно переходить к этапу проработки деталей. Самыми важными деталями автор определяет руки и головы трех фигур в порядке от самой важной фигуры к второстепенной, представлены на рисунках М.6-М.7.

Сначала идет проработка главной фигуры девушки справа, далее студентки в левой части картины, а затем стоящей мужской фигуры. Действие, происходящее в центре картины на столе, объединенное знаковым треугольником рук, занятых работой, так же имеет большое значение, поэтому

следующим объектом детализации выступают предметы на столе и инструментарий.

Когда детали написаны и учтены основные светотеневые, тональные и цветовые соотношения можно приступать к завершающему процессу обобщения, представлено на рисунке М.8. Обобщение – это этап, в котором необходимо подчинить все частные детали общей картине, чтобы она смотрелась цельно, а не раздроблено. Лишнее убирается и списывается, расставляются необходимые акценты, еще раз проверяется композиция работы. После успешного выполнения завершающего этапа и учета всех нюансов и правок работу над живописным полотном можно считать оконченной, представлена на рисунке Н.1.

Для защиты работы от внешних раздражителей и неблагоприятных атмосферных воздействий, а также для наилучшей сохранности ее цветности, красочного и грунтового слоев необходимо осуществить покрытие картины лаком. Сейчас индустрия предлагает широкий выбор разнообразных художественных лаков, применяющихся в разных целях. К примеру, ретушный лак лучше всего использовать при межслойной обработке, а с помощью даммарного лака можно усилить яркость и глубину красок, но в роли покрывного лака он может со временем пожелтеть, что ухудшит визуальное восприятие картины, поэтому лучшим выбором для покрытия живописи является акрил-стирольный лак. Этот лак справляется с защитой работы, при этом оставаясь прозрачным.

Лак наносится тогда, когда красочный слой картины просох. Для покрытия полотно размещают горизонтально. Вначале лаком покрываются прожухшие пятна, это делается для общей равномерности покрытия. Затем лак распределяется по всей картинной плоскости. Защищенность полотна усиливается, если лак наложить в несколько слоев.

После того, как живопись покрыта подходящим защитным лаком, следует этап ее оформления в раму. Подбор рамы – это очень важный процесс, так как рама усиливает впечатление зрителя от полотна, влияя при этом и на

саму работу. Рама является продолжением картины, она обязана гармонично дополнять ее, подходить к ней согласно выбранной гамме, соответствовать идее и замыслу. Багет должен отвечать общему уровню «теплохолодности» живописи, но не сливаться с ее тоном. Нельзя допускать превалирования багета и оформления над самой живописной работой, так как багет все же является второстепенным. Роль играет и ширина рамы. Так, к примеру, тонкий багет больше подходит к малодинамичным или графическим произведениям, а широкий, напротив, к композициям, содержащим в себе динамику. Картина «В мозаичной мастерской» оформлена согласно всем описанным выше принципам и закономерностям. Работа над картиной завершена, картина оформлена в багет. Рама и живописное произведение находятся в эстетической гармонии и удачно дополняют друг друга.

Вывод по третьей главе

Итогом всех наработок и усилий автора стала станковая живописная картина «В мозаичной мастерской». На пути к достижению этой цели был осуществлен поиск и тщательный отбор вспомогательного материала (набросков, зарисовок, эскизов), позволяющего успешно передать тематику, раскрыть идею и замысел картины. Также был выполнен полноразмерный тоновой картон, раскрывающий композицию, уточняющий детальную проработку, пятна и тоновые отношения. Опыт и знания, полученные в процессе реализации материала, помогли автору в написании работы.

Кроме того, автор оценил значимость подготовки материалов и самого холста к работе, ведь грамотный подбор и качество материалов напрямую влияют на сохранность живописи. Если в работе используются качественные материалы, картина не пожухнет и не пожелтеет со временем, а красочный слой сохранится в первоизданном варианте на долгие годы, минуя всевозможные трещины и кракелюры.

В процессе создания работы «В мозаичной мастерской» автор стремился

не нарушать этапов процессов, а также соблюдать технологические аспекты ведения станковой живописной картины. Дипломная работа освежила и закрепила все знания, умения и навыки, полученные автором на протяжении годов учебного процесса. Дипломный руководитель направлял автора и контролировал ход его работы, что, несомненно, помогло автору справиться с поставленной задачей наилучшим образом.

Самые удачные наброски, зарисовки и эскизы скомпонованы и закреплены на планшете для дальнейшей демонстрации в случае необходимости. Поисковые и вспомогательные материалы сфотографированы и закреплены в приложении к дипломной записке. Также представлены к ознакомлению тоновой картон и итоговая станковая живописная картина «В мозаичной мастерской».

Заключение

Итак, в ходе работы над дипломом автором было изучено отражение темы человека в работе в мировой художественной культуре, а именно в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве Древнего мира, Средневековья, Нового и Новейшего времени.

Рассмотрение разновременных произведений искусства, затрагивающих рамки интересующей автора темы, сопутствовало осмыслению и усвоению средств художественной выразительности, используемых художниками для наиболее выгодного раскрытия темы человека в работе. Изучение опыта мастеров, укрепившихся в истории изобразительного искусства, позволило автору расширить насмотренность и общую эрудированность.

В очередной раз подтвердилась актуальность выбранной темы, как в минувшем времени, так и для новых поколений художников. Тема человека в работе, человека ремесленника закреплена в веках и поколениях, плотно связана с нашим прошлым, повседневностью и будущим.

Кроме того, автор убедился, что невозможно переоценить значимость и необходимость вспомогательного материала в виде набросков, зарисовок, эскизов и этюдов, сопутствующих успеху в реализации задумки и живописной станковой картины. Поисковой материал отражает путь автора, его стремление к соблюдению технологии и всех необходимых этапов, ведущих к достижению поставленной цели – написанию живописной станковой картины «В мозаичной мастерской».

Вместе с этим автор пришел к пониманию того, что использование разнообразных изобразительных материалов (графитный карандаш, маркеры, сепия, соус, гуашь, масляные краски) расширяет спектр возможностей и умений, а также кругозор. Знания о технике работы разнообразными материалами и областях их применения непременно помогут автору в будущих работах, исследованиях и творческих поисках.

В живописной части работы так же использовались лаки, разбавители,

масло, тряпки, щетинные и синтетические кисти и мастихины. Через исправление ошибок, творческие пробы и смену подхода были определены способы, наиболее подходящие к реализации задуманного.

Таким образом, автор оценил значимость грамотного подбора материалов и важность степени их качественности.

Использованные в создании дипломной картины материалы, холст и подрамник отвечают всем технологическим и техническим стандартам качества, что делает возможным сохранность красочного слоя, грунта и полотна живописной работы на долгие годы.

Необходимо отметить значимость этапа выбора багета для картины, ведь рама дополняет работу, выявляя ее достоинства и недостатки. Рама была подобрана с учетом колорита и композиции дипломной работы и удачно ее дополнила.

Подводя итоги, можно сказать, что с применением автором знаний, полученных за годы обучения, приоритетная цель – создание станкового живописного полотна на тему «В мозаичной мастерской» – достигнута. При этом решены установленные промежуточные задачи:

- изучена и проанализирована тема человека в работе;
- исследована тематика человека и его ремесла;
- реализованы композиционные эскизы и поисковые наброски, а также полноразмерный картон в технике мягких материалов.

Дипломная работа «В мозаичной мастерской» осуществлена.

Список используемой литературы

1. Акимова Л. И. Искусство Древней Греции. Геометрия. Архаика. Классика. — СПб: Азбука-классика, 2007. — 460 с.
2. Алпатов М.В. Питер Брейгель мужицкий [Текст] / М. Алпатов ; Обл. и тит. л. Н. Лобанов. — Москва : Изогиз, 1933. — 40 с.
3. Атрощенко О. От биографии к житию. Русская интеллигенция в творчестве Михаила Нестерова. — Третьяковская галерея: журнал. — 2014. — № 2 (43)
4. Блаватский В. Д. История античной расписной керамики. — М., 1953. — 53 с.
5. Власов В. Г.. Русский классицизм // Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. — СПб.: Азбука-Классика. — Т.8., 2008. — С.346-353.
6. Гращенков В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. — М. : Искусство, 1996. — 423 с.
7. Гуревич А. Я. Средневековье как тип культуры // Антропология культуры. — М.: ОГИ, 2002. — Вып. 1. — С. 39—55.
8. Жан Делюмо. Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII—XVIII вв.) / Пер. с франц. И.Б. Иткина, Е.Э. Ляминой, Е.И. Лебедевой, А.Г. Пазельской под ред. Д.Э. Харитоновича. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2003. — 752 с.
9. Зонова З. Т. История создания картины К. А. Савицкого «Ремонтные работы на железной дороге» // Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования, т. 2. — М.: Советский художник, 1958. — С. 115—124.
10. Иовлева Л. И. Шедевры Государственной Третьяковской галереи. Русское искусство XII — начала XX века: живопись, рисунок. — М.: Трилистник, 2001. — 159 с.

11. Калитина Н. Н. Гюстав Курбе : очерк жизни и творчества / Н. Н. Калитина. — М. : Искусство, 1981. — 183 с.
12. Козорозенко П. Виктор Попков. — М.: АРТ, 2012. — 464 с.
13. Конфуций. Суждения и беседы. Пер. с кит. П. С. Попова. — СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. — 224 с.
14. Матье М. Э. Древнеегипетские мифы. — Государственный Эрмитаж, 1940. — 212 с.
15. Матье М.Э. Искусство Древнего Египта. — М.: Искусство, 1970. — 197 с.
16. Овидий Публий Назон. Метаморфозы [Текст] / примечания Ф. Петровского, вступительная статья С. Ошерова, художник Пабло Пикассо и И. Сальникова, перевод с латинского С. Шервинского. — Москва : Художественная литература, 1977. — 430 с.
17. Пунин А.Л. Искусство Древнего Египта. Раннее царство. Древнее царство.. — СПб., 2008. — 464 с.
18. Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок. — М.: Искусство, 1989. — 430 с.
19. Синельникова Н. А. Импрессионизм. Очарованное мгновение. — М.: ОЛМА Медиа Групп, 2014. — 143 с.
20. Федотова Е. Д. Венеция : Живопись века Просвещения / Елена Федотова. — М. : Белый город, 2002. — 383 с.
21. Broude N. Gustave Caillebotte and the Fashioning of Identity in Impressionist Paris / ed. by Norma Broude. — New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 2002. — XIV, 233 p.
22. Di Lernia, Savino e Zampetti, Daniela (eds.). La Memoria dell'Arte. Le pitture rupestri dell'Acacus tra passato e future. — Florence, All'Insegna del Giglio., 2008. — 237 p.
23. Kendall, Richard. Degas, Edgar. Beyond Impressionism. — London; National Gallery Publications and Chicago: The Art Institute of. Chicago, 1996. — 324 p.

24. Umberto Pappalardo, Rosaria Ciardiello // Griechische und römische Mosaiken. — Hirmer Verlag., 2012. — 320 c.

25. W. Stirling Maxwell. Velazquez and His Works. — London: John W. Parker And Son, West Strand., 1855. — 256 p.

Приложение А

Условные наброски возможного сюжета



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



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



Рисунок А.3 – Графический сюжетный набросок (бумага, карандаш)

Приложение Б
Эскизы к дипломной композиции



Рисунок Б.1 – Графический эскиз к дипломной композиции (бумага, графитный карандаш)



Рисунок Б.2 – Графический эскиз к дипломной композиции (бумага, графитный карандаш)



Рисунок Б.3 – Графический эскиз к дипломной композиции (бумага, графитный карандаш)

Продолжение Приложения Б



Рисунок Б.4 – Поисковый эскиз распределения пятен (тонирующая бумага, гуашь)



Рисунок Б.5 – Поисковый эскиз распределения пятен (тонирующая бумага, гуашь)



Рисунок Б.6 – Серия поисковых эскизов распределения пятен (тонирующая бумага, гуашь)

Продолжение Приложения Б



Рисунок Б.7 – Тоновой эскиз к композиции (бумага, гуашь)



Рисунок Б.8 – Тоновой эскиз к композиции (бумага, гуашь)



Рисунок Б.9 – Тоновой эскиз к композиции (бумага, гуашь)

Продолжение Приложения Б



Рисунок Б.10 – Эскиз фигурного расположения (бумага, гуашь)



Рисунок Б.11 – Эскиз фигурного расположения (бумага, гуашь)



Рисунок Б.12 – Эскиз фигурного расположения (бумага, гуашь)



Рисунок Б.13 – Эскиз фигурного расположения (бумага, гуашь)

Продолжение Приложения Б



Рисунок Б.14 – Конечный эскиз (бумага, гуашь)



Рисунок Б.15 – Уточняющий конечный эскиз (бумага, гуашь)

Приложение В
Карандашные наброски



Рисунок В.1 – Набросок фигуры, набирающей мозаику (бумага, карандаш)



Рисунок В.2 – Набросок фигуры, набирающей мозаику (бумага, карандаш)



Рисунок В.3 – Набросок фигуры, набирающей мозаику, с захватом окружающей (бумага, карандаш)



Рисунок В.4 – Набросок фигуры, набирающей мозаику (бумага, карандаш)

Продолжение Приложения В



Рисунок В.5 – набросок фигуры, сидящей в профиль (бумага, карандаш)



Рисунок В.6 – набросок фигуры, сидящей в профиль (бумага, карандаш)



Рисунок В.7 – набросок окружения (бумага, карандаш)



Рисунок В.8 – набросок окружения (бумага, карандаш)

Продолжение Приложения В



Рисунок В.9 – набросок рук фигуры, работающей круглогубцами, с захватом окружения (бумага, карандаш)

Приложение Г
Наброски маркерами



Рисунок Г.1 – Набросок фигуры,
работающей за смальтоколом (бумага,
маркер)



Рисунок Г.2 – Набросок фигуры,
набирающей мозаику (бумага,
маркер)

Приложение Д
Гуашевые зарисовки



Рисунок Д.1 – Зарисовка фигуры, работающей круглогубцами, с захватом окружения (бумага, гуашь)



Рисунок Д.2 – Зарисовка фигуры, набирающей мозаику, с захватом окружения (бумага, гуашь)



Рисунок Д.3 – Зарисовка фигуры, работающей за смальтоколом, с захватом окружения (бумага, гуашь)

Приложение Е
Зарисовки сепией



Рисунок Е.1 – Зарисовка стоящей фигуры, работающей круглогубцами (тонирующая бумага, сепия)



Рисунок Е.2 – Зарисовка фигуры, работающей за смальтоколом (тонирующая бумага, сепия)

Приложение Ж
Этюдный портрет



Рисунок Ж.1 – Этюдный портрет фигуры, сидящей в профиль (холст, масло)

Приложение И

Цветовые поиски



Рисунок И.1 – Поисковой цветовой эскиз (грунтованная бумага, масло)



Рисунок И.2 – Поисковой цветовой эскиз (грунтованная бумага, масло)

Приложение К
Картон в процессе разработки



Рисунок К.1 – Процесс работы над картоном (грунтованная бумага, соус, сепия)



Рисунок К.2 – Процесс работы над картоном (грунтованная бумага, соус, сепия)

Продолжение Приложения К



Рисунок К.3 – Процесс работы над картоном (грунтованная бумага, соус, сепия)



Рисунок К.4 – Процесс работы над картоном (грунтованная бумага, соус, сепия)

Приложение Л
Итоговый картон



Рисунок Л.1 – Картон к картине «В мозаичной мастерской» (грунтованная бумага, соус, сепия)

Приложение М
Процесс работы над картиной



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



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

Продолжение Приложения М



Рисунок М.3 – Процесс работы над картиной (холст,масло)



Рисунок М.4 – Процесс работы над картиной (холст,масло)

Продолжение Приложения М



Рисунок М.5 – Процесс работы над картиной (холст,масло)



Рисунок М.6 – Процесс работы над картиной (холст,масло)

Продолжение Приложения М



Рисунок М.7 – Процесс работы над картиной (холст,масло)



Рисунок М.8 – Процесс работы над картиной (холст,масло)

Приложение Н
Картина «В мозаичной мастерской»



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