

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского

Институт истории и международных отношений

**Лучников А.В.**

**Учебно-методическое пособие по дисциплине  
«Описание и анализ памятников искусства»**

Специальность  
031501 –Искусствоведение

Саратов 2011

## Организационно-методическое сопровождение

Учебная дисциплина «Описание и анализ памятников искусства» является одной из основных дисциплин по специальности 031501 - «Искусствоведение». Курс призван дать системные знания относительно специфики художественного языка отдельных видов искусства: архитектуры, скульптуры, живописи, графики, декоративно-прикладного искусства; сформировать умение анализировать и понимать содержание произведений искусства.

Дисциплина включает в себя курс лекций и семинарские занятия по изучению методов и принципов искусствоведческого описания и анализа памятников. Одной из основных задач курса является демонстрация различных подходов к анализу произведения искусства. Выбор метода искусствоведческого описания и анализа зависит от ряда факторов, знание и учет которых позволит компетентно выполнить аналитическую задачу.

Любое произведение искусства, вне зависимости от вида, сочетает в себе целую гамму эстетических, идеологических, функциональных и пр. составляющих, отражая как черты эпохи создания, так и индивидуальную неповторимость, внесенную автором. Кроме того, важно понимать что хотел донести до аудитории автор, насколько ему это удалось и с помощью каких средств. Разобраться в подобном сплетении, не обладая достаточной теоретической и практической подготовкой, представляется весьма сложным.

Поэтому в рамках данного курса рассматривается прежде всего специфика подхода к отдельным видам искусства, для чего студенты знакомятся с различными понятиями и категориями, знание и анализ которых помогут минимизировать риск субъективности в восприятии и оценке произведения.

Методологические основы курса определялись, исходя из содержания избранной проблематики. Приоритетным следует считать проблемный

подход при изложении материала, что позволяет увидеть поставленные задачи в комплексе.

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

Иметь представление:

- об основных тенденциях развития мировой и отечественной культуры;
- о магистральных процессах накопления и сохранения памятников человеческой истории;
- о ведущих центрах и школах описания, анализа и интерпретации памятников истории и произведений искусства.

Усвоить и знать:

- художественные средства выражения видов искусства: архитектуры, скульптуры, живописи, графики, декоративно-прикладного искусства;
- основные проблемы и навыки искусствоведческого описания и анализа произведений искусства;
- методы анализа и интерпретации, различные подходы к произведению и памятнику.

При этом обучающийся должен уметь:

- выделять общее и неповторимо-индивидуальное в каждом произведении и памятнике;
- оперировать понятиями и терминами, характеризующими художественный язык различных видов искусства;
- грамотно и обоснованно проводить описание и анализ памятника.

## Тематический план учебной дисциплины

Наименование темы	Бюджет учебного времени				Форма текущего и итогового контроля
	сего	В том числе			
		Лекции	Практич еские занятия	Сем-рск. занятия	
<b>Очная форма обучения</b>					
<b>7 семестр</b>					
Проблема восприятия произведения искусства		2			
Методология изучения искусства		2			
Форма и содержание произведения искусства		2			
Вопросы анализа и интерпретации декоративно- прикладного искусства	10	2		2	Опрос на семинаре
Особенности художественного языка и анализа архитектуры	12	2		4	Опрос на семинаре
Живопись: специфика языка и подходы к анализу	14	4		4	Опрос на семинаре
Особенности восприятия и анализа графического произведения	12	2		4	Опрос на семинаре
Проблемы анализа и интерпретации	2	2		4	Опрос на семинаре

скульптуры как памятника искусства							
Итого по дисциплине	70	18			18	34	Зачет
<b>Заочная форма обучения</b> <b>8-9 семестры</b>							
Проблема восприятия произведения искусства.	9	2				7	
Методология изучения искусства	10	2				8	
Форма и содержание в произведении искусства	8					8	
Вопросы анализа и интерпретации декоративно- прикладного искусства	8					8	
Живопись: специфика языка и подходы к анализу	9	2				7	
Проблемы анализа и интерпретации скульптуры как памятника искусства	9	2				7	
Особенности художественного языка и анализа архитектуры	8					8	
Особенности восприятия и анализа графического произведения	9				2	7	
Итого по дисциплине	70	8			2	60	Зачет

## Содержание курса

### *Тема 1. Проблема восприятия произведения искусства*

Восприятие произведения искусства, как процесс сотворчества. Памятник искусства - исторический источник. Искусство – способ передачи внутреннего мира создателя. Произведение в авторской интерпретации, в восприятии современников и потомков. Цвет и психика. Аналитическое исследование процесса и обстоятельств создания произведения искусства, позволяющее обогатить его понимание. Раскодирование информации, заключенной в произведении.

Способность к постижению смыслов и значений произведений искусства мы относим к эстетической деятельности в освоении мира. Это, конечно, субъективно. Смыслы, которые при этом как бы извлекает человек из произведения при восприятии, он, тем не менее, воспроизводит в своем чувственном мышлении сам и извлекает именно их. Человек сравнивает, сопоставляет собственные оценки образов художественных форм с имеющимся у него опытом. Оценку получает не произведение искусства как таковое, хотя человек воспринимает именно его. Человек, не ведая того, оценивает плоды своего воображения. Он как бы *укладывает образ произведения в ложе своего чувственного опыта и системы жизненных ценностей, созданных воспитанием, средой, знаниями.* Для воспринимающего человека оценки, созданных им смыслов в им же созданном художественном образе, и есть то, что несет в себе произведение. *Эта оценка, нередко, воспринимается окружающими, как оценка его мировоззрения. Ведь люди подсознательно рассматривают свои оценки в качестве эстетического эталона.* Многие ошибаются, полагая, что оценивают искусство в произведении.

Понимание произведения искусства основывается на сознательном и подсознательном раскрытии содержания значений предметного "языка" искусства, их взаимодействия, взаимозависимости и смыслового единства. Собственно говоря, все снова и снова приводит нас к системе ценностей,

мировоззрению человека и его чувственному опыту. Знаки «языка» искусства- это не формальные обозначения изображениями предметов соответствующих им предметов в реальности. Значения предметов в искусстве, конечно же, адекватны ценностному смыслу явлений и предметов действительности, выраженных в, так называемой, социально-нормированной форме.

*Контексты еще более субъективно определяемы, чем, изображение предмета.* Иначе говоря, знаков, как таковых, в изобразительных произведениях нет. Нет в кладовых памяти определенных и одновременно универсальных форм для каждого или любого из изображенных объектов. Мы пользуемся терминологией в изобразительном искусстве только для удобства объяснения и понимания. При восприятии искусства, мы неосознанно назначаем и определяем границы того, что будет для нашего восприятия тем или иным (уникальным для личности) знаком и в сочетании их компонуем свой образ восприятия произведения. Мало того, в иной день, в ином расположении духа мы можем представлять себе в том же произведении знаки иными и художественный образ будет развиваться в нас по другому сценарию. *Создание и восприятие художественных произведений имеют единую основу. Она в человеке.* Человек нуждается в оценках всего, что ощущает. И делает человек это совершенно произвольно. Продолжение оценок человека в его поступках. Человек всегда находится между знаком и обстоятельствами, на которые тот указывает. Истинность знака тождественна истинности вырабатываемых человеком понятий о ценностях. Все, что мы ощущаем, имеет для нас определенное значение. *Художник не может изобразить в произведении нечто такое, что невозможно ощутить. Он, конечно, мог бы придумать свои значения для всего им изображенного, но им все равно не суждено было бы стать достоянием общественности. Они так и останутся тайным языком знаков художника.* Зритель сам определяет границы знаков и их взаимодействия в соответствии со своим мировоззрением и опытом, как мы

уже писали. Границы и ценностный смысл знаков у художника и зрителя в определенной мере совпадают и не совпадают. Эта мера кроется в сродстве мировоззрений того и другого. Их могут сблизить или отдалить общественные идеалы, соответствующие их стремлениям в жизни и творчестве, знания общественно-эстетической практики, которые исподволь руководят их поступками и восприятием. Все это показывает, как преодолеваются условности понимания знакового "языка" искусства. Эти условности, могут сделать произведение искусством только для самого художника, воспринимаемым как нечто эстетически значимое только для автора. Они же могут ограничивать зрителей, если они попытаются поставить во главу угла восприятия, например, житейскую пользу. С некоторым упрощением, но, тем не менее, поближе к истине, можно сказать, что художник и зритель ведут диалог о мире на языке красоты. Переводить язык искусства на язык слов невозможно. Духовная свобода освобождает наш разум и наши чувства от множества эстетических пережитков.

### *Тема 2. Методология изучения искусства.*

Разнообразие подходов к изучению искусства. Метод культурно-исторического исследования (М. Дворжак). Психологические ракурсы в изучении искусства (Р. Арнхейм, Л. С. Выготский): психологический анализ «эстетических знаков». Психология искусства через исследование формы и материала искусства. Семиотический подход (Ю. Лотман, С. Даниэль). Методы исследования в современной отечественной науке.

### *Тема 3. Форма и содержание произведения искусства*

Понятие художественной формы и содержания. Художественная форма как носитель эстетической информации. Форма произведения в процессе создания ее художником и форма, которую в конечном итоге воспринимает зритель. Изучение исторической динамики художественного образа



произведений в индивидуальном и коллективном восприятии. Типы художественного мышления. Ключевой образ произведения.

Нужно четко различать форму произведения в процессе создания ее художником и ту форму, которую в конечном итоге воспринимает зритель (слушатель). Композитор, например, может постепенно «выращивать» произведение из небольших музыкальных фраз, обычно называемых темами. В них для композитора заключено то самое характерное, что связано с данным звуковым образом. Так, например, предпочитал работать П.И. Чайковский. Он сам писал, что практически все основные темы своих произведений были им найдены в ходе ежедневных прогулок с неременной записной книжкой. Так же предпочитал работать Л. Бетховен. Из писателей «набирали образы в копилку» А.П. Чехов и В.В. Маяковский. И художники, работающие этим методом, склонны создавать все время многочисленные эскизы, из которых далеко не все потом станут полноценными произведениями. Такой стиль работы над произведением предполагает довольно значительную рационализацию творчества.

Но вот Р. Вагнер признавался, что однажды, выйдя на балкон, вдруг “увидел” увертюру к своему произведению целиком в виде великолепного здания. Осталось только лишь записать звуками архитектурное сооружение. Это принципиально иной тип художественного мышления. В.А. Моцарт практически ни одного произведения не записывал на бумагу до тех пор, пока оно все не звучит в его голове, то есть пока он не охватит форму целиком. Здесь большая часть творческой работы проходит в подсознании художника и рациональное вмешивается в этот процесс лишь на самом последнем этапе работы. Художник должен лишь «не мешать себе творить».

Однако все вышесказанное относится лишь к этапу создания произведения искусства. Мастер, хорошо понимая законы художественной формы, всегда соединит отдельные фрагменты так, что восприниматься они будут как неразрывное целое, а то, что родилось как единый поток, всегда сумеет разделить на ясно воспринимаемые части. Другими словами, процесс

восприятия художественной формы вовсе не является обратным процессу ее создания. Это важно, так как существует мнение, что достаточно понять как сочинилось то или иное произведение, и мы поймем само это произведение. И потому за пониманием, например, “Пиковой дамы” углубляются в изучение биографии П.И. Чайковского. Но ведь при любом по-настоящему творческом методе довольно значительная часть творчества разворачивается на подсознательном уровне, и потому часто для самого творца его собственное произведение представляет такую же загадку, как и для слушателя (зрителя).

Чтобы понять форму того или иного произведения искусства, нужно:

1. найти основной зародыш произведения, первичную тему, первичный образ, который, хочет этого сам художник или нет, но проявляется во всех деталях;
2. увидеть те закономерности развития первичного образа, которые использовал в данном произведении художник;
3. выделить мельчайшие элементы формы данного произведения, составляющие его образную ткань.

Легче всего здесь выполнить третье действие, то есть выделить “атом произведения”. Как и всякий иной атом, он для данного произведения неделим. Более того, замечено, что для разных видов искусства характерны разные минимальные построения (**минимум формы**).

В поэзии, например, это поэтическая строка, которая одна может составить целое произведение. Однако атом приобретает свою фундаментальность в природе мироздания лишь в сочетании с другими атомами. Подобно этому мотив или тема становятся в музыке минимальной формой. Любое архитектурное сооружение делит пространство на две части — внешнюю и внутреннюю, и устроено так, чтобы возможно было перейти из одной части пространства в другую. Поэтому минимальной в архитектуре является ограда любой формы (стена, ряд столбов или колонн, забор), в которой устроен проход (дверь, ворота, проезд и т.д.). Именно эта

элементарная архитектурная форма позволяет архитектору конструировать пространство. Минимумом формы в скульптуре будет углубление (или выпуклость). В графике минимальной формой является линия. Даже единичная линия, проведенная на чистом листе бумаги, уже графически организует его поверхность. Из этих атомов-линий и состоит графический образ.

В живописных полотнах такую же роль играют цветовые пятна. Они могут быть представлены в виде еле заметных крошечных мазков, в виде цветных линий, либо в виде целого цветного слоя, покрывающего все полотно. Но в любом случае живописный образ составляется из цветовых пятен. Потому достаточно нанести единственное цветовое пятно на холст, чтобы можно было говорить о зарождении живописного образа.

В кинематографе минимум формы составляет кинокадр. В танце - поза.

Человек столь тонко ощущает элементарные ячейки в каждом из видов искусства, что художнику часто достаточно лишь их и представить, чтобы создалось художественное произведение.

Если минимум формы — это формальная ячейка произведения искусства, то содержательной основой произведения является его первичный или ключевой образ. Конечно, любая графическая линия содержит черты художественного почерка автора, но *не все линии одинаково значимы* в произведении. Точно также не все музыкальные темы несут основную идею. Ясно, например, что подчеркнуто сюжетная картина В. Сурикова «Боярыня Морозова» без самой боярыни существовать не может. Для художника именно этот образ стал первичным в создании картины, и именно как центральный, основной, воспринимается зрителем.

Важно также заметить, что с точки зрения художественной формы ключевой образ может быть:

1. позитивным, то есть утверждать какую-либо идею;
2. негативным, то есть отрицать что-то, вплоть до отрицания художественности вообще;

3. контрастным, то есть содержать в себе более или менее сильное противопоставление, противоречие.

*Тема 4. Вопросы анализа и интерпретации декоративно-прикладного искусства*

Форма и функции декоративно-прикладного искусства. Конструкция и тектоника. Цвет. Декор. Орнамент. Духовно-выразительные возможности.

*Анализируя произведение, желательно знать, как, когда, в какой среде формировался, жил, творил, как взаимодействовал с различными людьми и властями его автор, какие идеи исповедовал и чему и во имя чего противостоял.* Это поможет глубже понять, адекватно замыслу истолковать художественный образ, не искажая его, но в то же время выявить особенности его развития в последующие периоды: когда, объективированный в законченном творении, он начинает новую, уже не зависящую от автора жизнь в общественном сознании, складывающемся из множества сознаний индивидуальных, придающих ему личностную окраску.

Анализ произведения – сложная работа. Существует много приемов, подходов, но все они укладываются в ряд действий.

1. Раскодирование информации, заключенной в самой ткани произведения,
2. Аналитическое исследование процесса и обстоятельств создания произведения искусства, позволяющее обогатить его понимание.
3. Изучение исторической динамики художественного образа произведений в индивидуальном и коллективном восприятии.

Все три тесно переплетены.

*Тема 5. Особенности художественного языка и анализа архитектуры*

Единство архитектурной композиции и средства ее достижения. Масштаб, ритм, симметрия, пространство, контраст, нюанс, др. средства выразительности в архитектуре. Художественный образ архитектуры. Стиль

в архитектуре. Соотношение функциональной и эстетической задач в архитектурной композиции. Применение краски в архитектуре. Проблема анализа.

Архитектурная композиция – это закономерность и оптимальное сочетание объемов и пространства в единую гармоническую архитектурную форму, отвечающую назначению произведения природным и социальным условиям (возможностям строительной техники, требованиям экономики и идейно-художественным задачам своего времени).

Создание единства архитектурной композиции из множества составляющих, рождение целостного образа на основе комплекса требований – главная задача архитектуры.

Создание начинается с разработки концепции, под которую нужно подвести ряд факторов. Здесь учитываются, в том числе и географические показатели. Прежде всего почва, на которой будет строиться фундамент.

Еще более радикальное влияние, чем рельеф почвы, могут оказывать на архитектурное творчество условия климата. Влияние климата сказывается прежде всего в ориентации зданий и в планировке городов. В северных странах ориентация, разумеется, подсказана слабостью солнечных лучей и короткостью дня. Поэтому на севере господствуют ориентация на юг и тенденция к возможно более широким улицам. Огромная ширина улиц в Петербурге, которая вместе с тем определяет чрезвычайно крупный масштаб его монументов, вызвана именно желанием дать солнечным лучам возможно более свободный доступ. Напротив, жители юга стремятся избежать слишком горячего солнца. Поэтому, например, римский теоретик архитектуры Ветрувий не советовал располагать комнаты на юг или запад. Поэтому же улицы южного города (Неаполь) часто поражают северян своей узостью и редко бывают ориентированы с севера на юг. Для южных городов характерно также обилие портиков и крытых галерей, окаймляющих улицы. Не только солнце, но и ветер может определять ориентацию здания. Что же касается осадков, то радикальное воздействие они оказывают на характер

покрытия здания. В странах с очень обильными осадками преобладают двускатные крыши, причем в странах с особенно бурными, проливными дождями скаты крыш делаются очень высокими или отвесными. Количество и форма окон точно так же в значительной степени зависят от климата. Влияет климат и на развитие полихромии в архитектуре - нет сомнения, что применение цветных материалов в архитектуре и раскраска зданий процветают в странах с ярким солнцем, с обилием света, то есть на юге: об этом свидетельствует, например, яркая раскраска древнегреческих храмов, пестрая полихромия арабской и мавританской архитектуры.

Архитектурную концепцию определяет в значительной мере не только строительная площадь, место будущего расположения здания, но и характер примененных материалов. Каждый строительный материал - дерево, камень, железо, стекло обладает своим собственным языком, не только выглядит поразному, но предъявляет архитектуре свои специфические требования, содействует или противодействует поставленной архитектором задаче. Архитектор должен считаться с этими естественными качествами материала и стремиться к их целостному использованию

Архитектура прошлого, классическая архитектура — это архитектура больших масс и громоздких конструкций. Она имела дело с камнем — инертным и тяжеловесным материалом. Для того чтобы перекрыть пространство нужных человеку размеров, приходилось вовлекать в работу огромный массив этого материала (церковь св. Софии в Константинополе, римский Пантеон и др.). Причем основная часть этого массива приходилась на активные, несущие элементы конструкции.

Можно вспомнить размеры опорных колонн и толщину наружных стен русской церкви. Или план романской базилики, где площадь, занятая внутренними опорами свода, едва не больше того пространства, которое он перекрывает. Готика не является исключением: хотя опорные части конструкции — контрфорсы и аркбутаны — вынесены наружу, их масса

остаётся огромной. Это похоже на ракету, которая тратит почти всю свою массу, чтобы вывести на орбиту маленький спутник.

Классическая архитектура облегчается кверху, следуя распределению масс в каменной конструкции. Можно выразить ту же мысль по-другому: классическая архитектура крепко приросла к земле. Основание постройки всегда мощнее вершины, венчающей заключенное в ней пространство. Этот принцип пирамидального построения масс просматривается во всем — утончение колонн и облегчение пропорций ордера кверху, треугольник фронтона, форма купольного покрытия, понижение боковых нефов собора по отношению к главному, наклон аркбутанов — примеры можно множить.

Парадоксально, но египетская пирамида, по сути дела, вовсе не имевшая внутреннего пространства и потому не ставшая по-настоящему архитектурой, может служить символом всей классической архитектуры.

Новой архитектуре нет нужды придерживаться этой формулы. Она имеет дело с материалами, многократно превосходящими камень по своим конструктивным характеристикам. Металлический или железобетонный каркас способен нести нагрузку нескольких десятков этажей при одинаковом сечении вертикальных стоек по всей высоте здания. Монолитная железобетонная плита, тонкостенная оболочка или металлическая конструкция перекрывает сто- и двухсотметровые пролеты всего на четырех, трех, двух, даже одной точке опоры. На плане любого здания современной конструкции сечение опор занимает ничтожно малую часть перекрытой площади. Большая часть веса конструкции сосредоточивается уже не в несущих, а в несомых или самонесущих ее элементах.

Например, бразильский архитектор Оскар Нимейер, спроектировал здание музея в Каракасе в виде перевернутой пирамиды. С точки зрения человека, воспитанного на традиционной архитектуре (а мы все на ней воспитаны), пирамида, преспокойно стоящая на собственной вершине, то есть определенно вниз головой, — бессмыслица, невозможная вещь. С точки

зрения архитектуры металла, бетона и стекла — это совершенно естественно и нормально. Это символ ее изменившихся возможностей.

Неудивительно, что в странном, перевернутом мире новой архитектуры случаются многие вещи, которые на первый взгляд могут показаться ненормальными.

Американский архитектор Франк Ллойд Райт в 1937 году построил знаменитую виллу «Падающие воды». Железобетонные консоли ее террас, повисшие над водопадом, производили впечатление экзотического чуда. Сегодня мы спокойно проходим под консольными козырьками не меньших размеров, которыми оборудуются входы ничем не выдающихся гостиниц и административных зданий. Привычка стирает остроту первого впечатления, но все же глазу трудно примириться с тем, что железобетон, имеющий фактуру и вес камня, ведет себя подчас как металл. Этот парадоксальный эффект «бетонной антигравитации» выигрышно подчеркивается ограждающими конструкциями из стекла.

Широкое применение стекла начинает необратимое перерождение последнего оплота традиционной архитектурной конструкции — несущей стены. И в самом деле, если целые этажи спокойно повисают в воздухе, то почему бы этого не сделать стене. И вот на протяжении всего нескольких десятилетий стена, которая веками была символом непоколебимой прочности, становится ареной непрекращающихся трансформаций. Она оказывается поднятой на опоры, полностью отделяется от несущей конструкции, превращается в призрачный стеклянный витраж, произвольно декорируется.

Большепролетные пространственные конструкции становятся все более легкими и экономичными. Элементы инженерного оборудования — воздуховоды, электроника, ремонтные устройства, лифты и эскалаторы — играют все более заметную роль в облике здания. Отдельные сооружения в инженерном плане все больше кажутся искусственно разрозненными участками единой технической инфраструктуры.



Важное средство приведения элементов архитектурных форм к единству – это ритм (соразмерность, стройность), с помощью которого достигается необходимая соразмерность и выразительность произведения архитектуры. *Ритм* – закономерное чередование одинаковых и однохарактерных архитектурных форм и членений. На основе этого приводится к единству большое число элементов различных форм. Ритмические построения могут развиваться как по горизонтали, так и по вертикали. Ритм создается равномерным повторением архитектурных форм и интервалов (элементы орнамента, колонны в храмах, окна в современных жилых домах и т.п.). Частным случаем проявления ритмической закономерности в архитектуре является *модуль* – величина, принимаемая для выражения кратных соотношений размеров частей здания или сооружения с целью их координации, придания зданию, сооружению или их частям соизмеримости. В качестве модуля принимают меру длины или размер одного из элементов здания, сооружения

Простейшей формой ритмических построений является *метрическая (метр)*, основанная на точном повторении одинаковых форм и членений. Примером метрического построения является размещение окон и простенков в жилом доме, одинаково повторяющихся по горизонтали и по вертикали, Последовательное закономерное изменение (возрастание или убывание) элементов форм или интервалов характеризует ритмический порядок построения форм.

#### *Тема 6. Живопись: специфика языка и подходы к анализу*

Художественные средства: композиция, перспектива, пропорции, светотень, цвет, штрих, фактура и другие. Построение картинного пространства. Эмоциональный, предметный, сюжетный, символический уровни живописного произведения. Уровень внутреннего устройства (микрокосма). Тематический, оптический, теоретико-композиционный и

«технический» подходы к анализу произведения живописи. Роль рамы в восприятии произведения.

Каков размер картины (монументальный, станковый, миниатюрный)

- Каков формат картины: вытянутый по горизонтали или вертикали прямоугольник (возможно, со скруглённым завершением), квадрат, круг (тондо), овал

- В какой технике (темпера, масло, акварель и т.д.) и на какой основе (дерево, холст и т.д.) выполнена картина

- С какого расстояния она лучше всего воспринимается.

#### I. Анализ изображения.

- Есть ли в картине сюжет. Что изображено. В какой среде располагаются изображённые персонажи, предметы.

- На основании анализа изображения Вы можете сделать вывод о жанре. К какому жанру: портрет, пейзаж, натюрморт, обнажённая натура, бытовой, мифологический, религиозный, исторический, анималистический, — принадлежит картина.

- Какую задачу решает художник – изобразительную и выразительную. Какова степень условности или натурализма изображения. Тяготеет ли условность к идеализации или к экспрессивному искажению.

#### Как правило, с жанром связана композиция картины.

- Из каких составляющих складывается композиция. Каково соотношение объекта изображения и фона/ пространства на полотне картины.

- Насколько близко к картинной плоскости размещены объекты изображения?

- Какой угол зрения выбрал художник – сверху, снизу, вровень с изображенными объектами.

- Как определена позиция зрителя – вовлекается ли он во взаимодействие с изображенным на картине, или ему отводится роль отстраненного созерцателя?

- Можно ли назвать композицию уравновешенной, статичной, или динамичной? Если присутствует движение, как оно направлено.

*Как построено картинное пространство (плоскостно, неопределенно, выгорожен пространственный слой, создано глубокое пространство). За счёт чего достигается иллюзия пространственной глубины (различие в размере изображенных фигур, показ объема предметов с помощью градаций цвета).*

С одной стороны, живопись является украшением плоскости, с другой же - стремится к изображению, к иллюзии пластической формы и глубокого пространства. В непосредственном художественном воздействии все элементы живописной формы участвуют одновременно, неотделимы один от другого и помогают друг другу, одновременно принадлежа и плоскости и изображению. Условное расчленение живописной формы на отдельные ее элементы отчасти оправдывается тем обстоятельством, что в истории живописи можно наблюдать, как отдельные художники, а иногда и целые периоды отдавали предпочтение то одному, то другому элементу: то линии, то светотени, то цвету и т. д.

*До какой степени выражен объем объектов. Какими приёмами создаётся иллюзия объёма.*

Изображая реальную действительность на двухмерной плоскости, живопись создает иллюзию трехмерности и объемности: люди и предметы кажутся находящимися на разных расстояниях от зрителя – одни ближе, другие дальше, а природа изображается так, что небо кажется простирающимся до самого горизонта. Впечатление глубины достигается использованием закона перспективы.

*Какую роль играет в картине колорит (подчинён рисунку и объёму или наоборот подчиняет себе рисунок и сам выстраивает композицию).*

Сочетание цветов, цветовая гармония и образуют в живописи *колорит*. Колорит имеет столь большое значение, что некоторые художники утверждают, что вся живопись основана преимущественно на одном

колорите. Они полагают, что впечатления, которые художник получает от жизни, в картине превращаются «в чисто колористические ценности». Конечно, без колорита нет живописи. Средствами колорита художник выражает содержание картины, вызывает определенное настроение при ее восприятии. И часто бывает так, что зритель еще не успевает вникнуть в сюжет, а колорит сразу же создает определенное психологическое отношение к картине, вызывает соответствующие чувства – радостные, тревожные, настороженные и т. д. Благодаря колориту живопись вызывает в зрителе определенное настроение, сопереживание, понимание мыслей и чувства людей, которые изображены на картине. Но колорит, конечно, – не самоцель в искусстве, а средство. Цветовая гамма, живописные качества картины приобретают большую или меньшую ценность в прямой зависимости от того, в какой мере они помогают раскрытию идейно-эстетического замысла.

Живописное произведение создается не одним цветом. Каркасом картины является рисунок. Рисунок передает форму предмета, его очертания. Нельзя умалять значения рисунка за счет преувеличения значения цвета. Теоретики антиреалистических течений в живописи, в частности сторонники абстрактного искусства, не только умаляют, а попросту игнорируют значение рисунка. И что дело заключается не в реалистическом изображении предметов окружающего нас мира, а в том, чтобы одним только цветом вызвать соответствующие ассоциации у зрителя.

Самым главным элементом колорита является краска. *В каждой краске различают три качественных признака.* Прежде всего, ее *цвет* – синий, зеленый и т. п. Далее – *светлость* краски. Каждую краску можно сделать более светлой и более темной, не меняя ее специфического характера: светло-зеленый и темно-зеленый являются оттенками той же зеленой краски, но отличаются степенью светлости. В-третьих, *интенсивность* краски. Можно отнимать у краски ее красочное содержание, силу ее цвета, пока она, оставаясь такой же светлой, не делается совершенно серой; или, наоборот, не меняя ее светлости, все более

примешивать к ней красочный пигмент. Далее очень важное различие между красками определяется понятием *теплого и холодного тонов*. Теплыми называют такие тона, которые приближаются к желтому, красному, пламенному; они согревают, радуют, возбуждают. Холодные - те тона, которые родственны синему и зеленому, которые связаны в нашем представлении с водой и небом, охлаждают, успокаивают и печалят. Теплые тона физиологически сильнее возбуждают глаз, чем холодные, поэтому они как бы выступают вперед, кажутся ближе холодных. Поэтому теплые тона называют еще позитивными, холодные - нейтральными, или негативными. Поклонниками теплых тонов были Рубенс, Рембрандт; холодных - Греко, Мурильо и др.

#### *Тема 7. Особенности восприятия и анализа графического произведения*

Специфика средств создания художественного образа в искусстве графики. Особенности художественного образа в графике. Выразительные возможности линии, штриха, пятна (иногда цветового), фона основы в графическом изображении. Экспрессия произведения графики и средства ее передачи. Экспрессия и условность художественного языка графики. Материал графики и влияние его особенностей на восприятие произведения. Жанры графики. Плакат. Гравюра. Литография. Особенности анализа графического произведения.

Графика относится к пространственным (пластическим) искусствам, то есть графическое художественное произведение имеет конкретный материальный носитель и не нуждается во временной компоненте как временные искусства, которые развиваются во времени (музыка, художественное слово). Во-вторых, графика относится к изобразительным искусствам, то есть она отражает действительность в наглядных, зрительно воспринимаемых образах, в которых узнаются формы самой действительности и благодаря методом обобщения, типизации, воображению

художника получает возможность эстетически раскрывать временное развитие событий, духовный облик, переживания, мысли, взаимоотношения людей, воплощать общественные идеи (в отличие от архитектуры, которая не изображает окружающий мир, а создает мир собственный, не похожий на действительность, данную нам природой). Одним из отличительных признаков графики является особое отношение изображаемого предмета к пространству. Чистый белый фон листа, не занятый изображениями, и даже проступающий под красочным слоем фон бумаги условно воспринимаются как пространство. Особенно наглядно это можно увидеть в книжной графике, когда изображение, помещенное на чистую страницу, воспринимается расположенным в пространстве интерьера, улицы, пейзажа в соответствии с текстом, а не на снежном поле.

Художественно выразительные достоинства графики заключаются в ее лаконизме, емкости образов, концентрации и строгом отборе графических средств. Некоторая недосказанность, условное обозначение предмета, как бы намек на него, составляют особую ценность графического изображения, они рассчитаны на активную работу воображения зрителя.

В этой связи не только тщательно прорисованные графические листы, но и беглые наброски, зарисовки с натуры, эскизы композиции имеют самостоятельную художественную ценность.

Графике доступны разнообразные жанры (портрет, пейзаж, натюрморт, исторический жанр и др.) и практически неограниченные возможности для изображения и образного истолкования мира.

К изобразительным искусствам кроме графики относятся также живопись и скульптура. Но эти три вида изобразительных искусств имеют кроме общих черт огромное количество различий. Как и все изобразительные искусства, графика может быть подразделена на три вида:

**-монументальную** - тесно связанную с архитектурным ансамблем, например, плакат (монументальная печатная графика), настенная графика, картоны;

**-станковую** - выполняемую «на станке», не имеющую связи с определенным интерьером, назначение и смысл произведения полностью исчерпывается художественным содержанием (рисунок, эстамп, лубок);

**-декоративную** - книжные иллюстрации, открытки, любые графические изображения на любом предмете, не имеющие особенной художественной ценности, а служащие для организации поверхности предмета. Также к декоративной графике относится флористика - композиции, созданные при помощи пуха деревьев, соломок и других «живых» материалов.

Если графика легко может быть классифицирована так же, как и другие изобразительные искусства, то чем же она радикально отличается от скульптуры и живописи? Специфику искусства графики составляет рисунок. Рисунок (как художественно-выразительное средство) хоть и используется во всех видах изобразительного искусства, но в графике он является ведущим, определяющим началом и применяется в более чистом виде. Поэтому можно считать рисунок главным средством графики (как пластику - в скульптуре, цвет - в живописи).

Язык графики основан, главным образом, на выразительных возможностях линии, штриха, пятна (иногда цветового), фона основы (обычно листа бумаги – белой или тонированной) с которым изображение образует контрастное или нюансное соотношение. Не смотря на то, что цвет в графике имеет большое значение, но используется все же более ограниченно, чем в живописи. Графика тяготеет к монохромности, чаще всего извлекая художественную выразительность из сочетания двух цветов: белого (либо другого оттенка основы) и черного (или какого-либо другого цвета красящего пигмента). Материалы и техники графики разнообразны, но, как правило, основой является бумажный лист. Цвет и фактура бумаги играют большую роль.

*Тема 8. Проблемы анализа и интерпретации скульптуры как памятника искусства*

Скульптура и пространство. Объем скульптуры - главное средство выражения. Роль цвета в скульптуре. Взаимодействие объема и цвета. Соотношение пропорций. Свет и тень как средства изобразительности и выразительности скульптуры. Материал скульптуры и его влияние на специфику пластической выразительности. Пластическая содержательность, язык телодвижения, порождение смысла в произведении скульптуры. Особенности анализа скульптурного произведения.

При анализе произведений скульптуры необходимо учитывать собственные параметры скульптуры как вида искусства. Скульптура – это вид искусства, в котором реальный трёхмерный объём взаимодействует с окружающим его трёхмерным пространством. Поэтому нужно анализировать объём, пространство и то, как они взаимодействуют.

*Каков размер этой скульптуры, поскольку он влияет на то, как скульптура взаимодействует с пространством.*

*Виды скульптуры:*

По содержанию и функциям скульптура делится на монументально-декоративную, станковую и скульптуру малых форм. Хотя эти разновидности скульптуры развиваются в тесном взаимодействии, у каждой из них есть свои особенности. *Монументальная скульптура:* является одним из древнейших родов скульптуры, имевших культовое, мемориальное назначение. К монументальной скульптуре относятся однофигурные и многофигурные композиции, конные памятники, мемориальные ансамбли, монументы в память выдающихся людей и событий, памятные статуи, бюсты, рельефы. Располагаясь в городской или природной среде, она организовывает архитектурный ансамбль, органично входит в естественный ландшафт, украшает площади, архитектурные комплексы, создавая пространственные композиции, которые могут включать в себя архитектурные сооружения, мемориальные формы (триумфальная арка,



триумфальная колонна, обелиск, плита с рельефом и надписями). Монументальная скульптура, рассчитанная на восприятие с больших расстояний, выполняется из долговечных материалов (гранит, бронза, медь, сталь) и устанавливается на больших открытых пространствах (на естественных возвышениях, на искусственно созданных насыпях). Большое значение в монументальной скульптуре имеют активный силуэт и обобщенная трактовка объемов. Монументальная скульптура связана с архитектурой или естественной средой: она должна хорошо просматриваться с любой точки и поэтому устанавливается на открытом месте. Ее очертания должны быть ясными и четкими, без чрезмерной детализации и вызывать у зрителя яркое впечатление.

*Монументально-декоративная:* скульптура рассчитана на конкретное архитектурно-пространственное или природное окружение. Она носит ярко выраженный общественный характер, адресуется к массам зрителей, размещается прежде всего в общественных местах - на улицах и площадях города, в парках, на фасадах и в интерьерах общественных сооружений. Монументально-декоративная скульптура призвана конкретизировать архитектурный образ, дополнять выразительность архитектурных форм новыми оттенками. Сюда относятся рельефы, фризы на стенах, статуи на фронтонах, произведения, предназначенные для парков и скверов, декорации фонтанов и т.д.

*Станковая скульптура,* прямо не связанная с архитектурой, носит более интимный характер. Залы выставок, музеев, жилые интерьеры, где её можно рассматривать вблизи и во всех деталях, являются обычной её средой. Тем самым определяются особенности пластического языка скульптуры, её размеры, излюбленные жанры (портрет, бытовой жанр, анималистический жанр). Станковая скульптура рассчитана на восприятие с близкого расстояния. Станковой скульптурой в большей мере, чем монументально-декоративной, присущи интерес к внутреннему миру человека, тонкий психологизм, повествовательность. Это чаще всего статуя, предназначенная

для кругового обозрения, близкая к натуре реальных размеров человеческого тела, автономна и не требующая связи с конкретным интерьером. *Мелкая пластика, малая пластика, скульптура малых форм* – самый распространенный вид скульптуры. Включает широкий круг произведений, предназначенных преимущественно для жилого интерьера, и во многом смыкается с декоративно прикладным искусством. Мелкая пластика зародилась еще на заре человеческого общества, ее находят при раскопках самых древних поселений: изделия из обожженной глины, резьба по дереву, кости, камню. Пластика малых форм – это небольшие произведения жанрово-бытовой тематики, портретные статуэтки и др., изготавливающиеся во многих экземплярах и рассчитанные на широкое распространение. Мелкая пластика включает в себя как произведения круглой скульптуры, так и рельефы: декоративные медальоны, памятные медали, глиптику. Глиптикой (греч. *glyptike*, от *glypho* – вырезаю) называют искусство резьбы на драгоценных и полудрагоценных камнях, на стекле и слоновой кости. К мелкой пластике относят античные терракотовые статуэтки, бронзовые фигурки, японские нэцкэ (с 17 в.), фарфоровые статуэтки, народную игрушку.

С первым положением тесно связано второе: В каком пространстве располагалось анализируемое произведение (в храме, на площади, в доме и т.д.)? На какую точку зрения оно было рассчитано (издали, снизу, вблизи)? Является ли оно частью архитектурного или скульптурного ансамбля или это самостоятельное произведение.

Насколько рассматриваемое произведение охватывает трехмерное пространство (круглая скульптура и скульптура, связанная с архитектурой; горельеф; рельеф; барельеф; живописный рельеф; контррельеф).

В каком материале выполнена скульптура. Каковы особенности этого материала. Даже если анализируются слепки, важно помнить, из какого материала был сделан оригинал. Для этого необходимо сходить в залы подлинников, посмотреть, как выглядит скульптура, выполненная в

оригинальном материале. Какие особенности скульптуры продиктованы её материалом (почему для этого произведения был выбран именно этот материал).

К какому жанру принадлежит эта скульптура? Для чего она предназначалась?

Основными жанрами скульптуры (фр. genre – род, вид) являются портрет, бытовая скульптура, тематическая композиция (двухфигурная, многофигурная композиция), анималистический жанр.

Рассчитана ли скульптура на фиксированные точки зрения, или полностью раскрывается при круговом обходе.

Какова роль цвета в скульптуре? Как взаимодействует объем и цвет, как они влияют друг на друга?

Соотношение пропорций.

Какова трактовка мотива (натуралистическая, условная, продиктованная каноном, продиктованная местом, занимаемым скульптурой в ее архитектурном окружении или ещё какая-то).

Ощущаете ли Вы в произведении влияние каких-то других видов искусства: архитектуры, живописи.

## Тематика семинарских занятий

*Тема 1. Описание и анализ памятников декоративно-прикладного искусства.*

Вопросы для обсуждения:

1. Функции декоративно-прикладного искусства.
2. Степень важности эстетических качеств предметов декоративно-прикладного искусства.
3. Критерии оценки предметов декоративно-прикладного искусства.
4. Описание и анализ одного из предметов декоративно-прикладного искусства.

*Тема 2. Особенности художественного языка и анализа архитектуры*

Вопросы для обсуждения:

1. Функции архитектурных сооружений.
2. Масштаб и масштабность в архитектуре.
3. Стиль в архитектуре. Архитектурный образ.
4. Строительные материалы и конструкции.
5. Проблема изобразительного характера архитектуры (принцип оптических линий).
6. Проблема эмоционального языка направлений в комбинации архитектурных плоскостей и масс.
7. Основы художественного воздействия архитектуры.
8. Описание и анализ архитектурной композиции

*Тема 3. Живопись: специфика языка и подходы к анализу*

Вопросы для обсуждения:

1. Анализ изображения (сюжет, жанр, задумка автора).
2. Приемы создания иллюзии пространственной глубины, объема.
3. Перспектива как средство воздействия на зрителя.
4. Роль колорита в картине.

5. Выделение главного и второстепенного в изображении.
6. Особенности анализа портретной живописи.
7. Описание и анализ произведения живописи.

*Тема 4. Особенности восприятия и анализа графического произведения*

Вопросы для обсуждения:

1. Специфика выразительных средств графики.
2. Роль фона основы в графическом изображении
3. Особенности художественного образа в графике
4. Идеино-эстетическое значение графики (сравнить с живописью)
5. Жанры графики и их характеристика
6. Тенденции развития современной графики.
7. Описание и анализ графического произведения.

*Тема 5. Проблемы анализа и интерпретации скульптуры как памятника искусства*

Вопросы для обсуждения:

1. Взаимодействие скульптуры с пространством
2. Функции скульптуры
3. Взаимодействие и взаимовлияние объема и цвета в скульптурном произведении
4. Задачи постамента
5. Жанры скульптуры
6. Материал скульптуры и его значение для восприятия произведения
7. Описание и анализ произведения скульптуры

## Литература

### Основная литература:

- Алпатов М.В. Описание и анализ памятников искусства. М., 1943.
- Анализ и интерпретация произведения искусства: Учеб. / Под ред. Н. А. Яковлевой. М., 2005.
- Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985.
- Иогансон Б.В. Как понимать изобразительное искусство / Под ред. Б. В. Иогансона. М., 1960.
- Махлина С.Т. Язык искусства в контексте культуры. СПб., 1995.
- Панофски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Пер. с нем. Ю.Н.Попова. СПб., 2002.

### Дополнительная литература:

- Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
- Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994.
- Бел М., Брайсен Н. Семиотика и искусствознание // Вопросы искусствознания. Вып. 2. М., 1996.
- Вельфлин Г. Истолкование искусства. М., 1922.
- Волков Н.Н. Композиция в живописи. – М., 1977.
- Выготский Л.С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции. 5 изд., испр. и доп. М., 1997.
- Гончаров А.Д., Котляров А.С. Теория композиции. Уч. пос. М., 1978.
- Даниэль С.М. Искусство видеть. Л., 1990.
- Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М., 1962.
- Зедльмайр Х. Проблемы интерпретации // Вопросы искусствознания. Вып. 1. М., 1998.
- Елина Е.А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства (номинативно-коммуникативный аспект): Автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук. 2003.

Искусство: Живопись. Скульптура. Архитектура. Графика. Книга для учителя. В 3-х ч. Ч.1. Древний мир. Средние века. Эпоха Возрождения / (авторы: Лазарев, Виппер, Алпатов, И.Тэн, Винкельман) / Сост. М.В.Алпатов и др. – 4-е изд., испр. и доп. – М., 1987.

Каменева Е.И. Твоя палитра. М., 1977.

Кантор А.М. О стиле и стилистическом анализе // Советское искусствознание'77. Вып. 1. М., 1978.

Либман М.Я. Социальные факторы в искусстве и их роль в методологии исследования. // Советское искусствознание'78. Вып. 2. М., 1979. - С. 226-238.

Малевич К.С. Собр. соч. в 5-ти томах. Т. 2: Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924-1930. Т. 3: Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. Письма к М.О.Гершензону (1918-1924). М., 2002.

Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1986.

Никодеми Г.Б. Техника живописи / Пер. Г. Семеновой. – М., 2002.

Пахомов А. О композиции. // Художник, № 12, 1984. С. 61 – 63.

Пространство картины: Сб. ст. / Сост. Н.О. Тамручи. – М., 1989.

Ростовцев Н.Н. Академический рисунок. Уч-к для ст-тов художественно-графических факультетов. М., 1984.

Сапего И. К вопросам анализа произведения изобразительного искусства. // Искусство. 1972. № 10. С. 12-29.

Сарабьянов Д. Некоторые методологические вопросы искусствознания в ситуации исторического рубежа // Вопросы искусствознания. Вып. 1-2. М., 1995. С. 5-14.

Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.

Фриче В. Проблемы искусствоведения. М.-Л., 1931.

Шорохов Е.В., Козлов Н.Е. Композиция. М., 1978.

Этюды об изобразительном искусстве: Кн. для учащихся, 1994.

Яковлева Н. А. Практикум по истории изобразительного искусства. М., 2004.

***Программное обеспечение и Интернет-ресурсы***

Электронные варианты рекомендованной литературы.

Электронные презентации по каждой теме учебного курса.

<http://www.ais-aica.ru/>

Ассоциация искусствоведов. Общероссийская общественная организация историков искусства и художественных критиков.

<http://www.art-education.ru/AE-magazine/index.htm>

Педагогика искусства - электронный журнал (Институт художественного образования РАО.

<http://monsalvat.globalfolio.net/>

Историко-искусствоведческий портал .

<http://www.vangogh.ru/>

Интернет-портал художников и меценатов.

<http://www.liart.ru>

Российская Государственная Библиотека по искусству.

<http://www.iskunstvo.info/>

<http://library.sgu.ru/>

Зональная научная библиотека Саратовского государственного университета.

<http://www.nlr.ru/>

Российская национальная библиотека.

<http://www.shpl.ru/>

Государственная публичная историческая библиотека России.

<http://www.inion.ru/>

Институт научной информации по общественным наукам РАН.

<http://www.vitroart.ru>

Искусствоведческий портал «Витражи в России».



## Примерный перечень вопросов для подготовки к зачету по курсу

1. Восприятие произведения искусства, как процесс сотворчества
2. Разнообразие подходов к изучению искусства
3. Понятие художественной формы
4. Проблема единства формы и содержания произведения
5. Декоративно-прикладное искусство: проблемы анализа и интерпретации
6. Единство архитектурной композиции и средства ее достижения.
7. Художественные средства архитектуры
8. Проблема эмоционального языка направлений в комбинации архитектурных плоскостей и масс.
9. Основные критерии анализа архитектуры
10. Художественные средства живописи
11. Приемы создания иллюзии пространственной глубины, объема
12. Роль колорита в картине
13. Основные критерии в интерпретации и анализе живописи.
14. Подходы к анализу произведения живописи
15. Специфика средств создания художественного образа в искусстве графики.
16. Экспрессия произведения графики и средства ее передачи.
17. Жанры графики
18. Тенденции развития современной графики.
19. Особенности анализа графического произведения
20. Взаимодействие скульптуры и пространства
21. Свет и тень как средства изобразительности и выразительности скульптуры.
22. Задачи постамента
23. Взаимовлияние объема и цвета в скульптурном произведении
24. Особенности анализа скульптурного произведения

**Методические указания к программе  
по учебной дисциплине «Описание и анализ памятников  
искусства»**

«Описание и анализ памятников искусства» представляет собой, несомненно, весьма сложный курс. Хотя в настоящее время имеется достаточное количество научной литературы по данной тематике, тем не менее, разобраться во всех проблемах дисциплины без детального их разбора представляется затруднительным. Поэтому семинарские занятия, предусмотренные учебным планом, являются хорошей возможностью для решения теоретических и практических вопросов курса.

В рамках лекций и семинарских занятий предусмотрено рассмотрение основных вопросов курса, а также совместный (преподавателя и студентов) показательный анализ одного из произведений каждого вида искусства (архитектуры, скульптуры, живописи, графики, декоративно-прикладного искусства). Однако при последующем самостоятельном анализе произведений студент может столкнуться с проблемой уже существующих клише относительно выбранного объекта. Поэтому важно сориентировать студента на поиск и изучение различных (лучше диаметрально противоположных) оценок исследователей, что поможет сформировать собственное мнение о произведении искусства.

Ввиду важности лекционных и семинарских занятий для усвоения студентами нового материала, преподаватель должен использовать различные методические подходы при освещении данного курса.

Несомненную важность представляет в рамках данного курса использование наглядного, визуального метода, благодаря которому быстрее и качественнее идет усвоение материала. Могут быть использованы репродукции картин, фото- видеоматериалы, др. медианосители. Если есть возможность – использовать оригиналы.

Перечисленные сложности, с которыми могут столкнуться студенты при освоении данной учебной дисциплины, возлагают на них особые задачи. В первую очередь, это интенсификация аудиторной работы, обязательная запись лекций, на основании которых построены и вопросы для подготовки к семестровому зачету. Можно рекомендовать и тестирование по прохождении темы, позволяющее установить уровень усвоения материала и скорректировать дальнейшую работу преподавателя.

Имеющаяся в наличии учебная и научная литература по теме дисциплины может существенно помочь в расширении знаний и понимании проблем курса. В связи с этим необходимо стимулировать поиск студентами источников и литературы, для чего может быть использовано задание подготовки доклада на тему, одобренную преподавателем.

Важно помнить, что студент должен сформировать собственное видение основных проблем изученной дисциплины, иметь четкое представление о методах и специфике этапов каждого вида искусства.

### **Методические указания по выполнению заданий самостоятельной работы. Виды самостоятельной работы.**

Ввиду доступности достаточного количества учебной и научной литературы по теме дисциплины, одним из видов самостоятельной работы студентов должен стать ее поиск и изучение (работа в библиотеке, Интернете).

Весьма важным представляются посещения студентами музеев, мест расположения архитектурных памятников с целью знакомства с оригиналами произведений искусства. «Живой» экспонат производит гораздо более сильное впечатление на человека – это несомненно поможет по-новому взглянуть на казалось бы знакомые произведения и поможет при анализе памятника искусства.

Итогом самостоятельной деятельности каждого студента станет подготовка доклада с описанием и анализом одного из произведений искусства. Выбор объекта исследования осуществляется по согласованию с преподавателем. После утверждения темы студенту необходимо ознакомиться с литературой, по возможности самого разнообразного характера (учебной, энциклопедической, монографической, электронными ресурсами и т.д.). В зависимости от темы желательно применять наглядность. Аудитория, прослушав доклад, высказывает свои рекомендации и пожелания на будущее докладчику.

Посещение музеев также может послужить одной из форм самостоятельной работы студента. Всячески стимулируется активность студентов, создание коротких аналитических записок о посещенных выставках и представленных на них экспонатах.

Представленный курс является полидисциплинарным, студент должен ориентироваться не только в общих вопросах дисциплины, но и в вопросах социальной психологии, культурологии там, где речь идет о национальной ментальности, стереотипах и образах.

## *Глоссарий*

*Альграфия* - плоская печать, техника исполнения аналогична литографии, но вместо камня используется алюминиевая пластина

*Архитектурный масштаб* – одно из средств выразительности в архитектуре; соотношение между размерами сооружения и человеком, а также между всем сооружением и его частями и деталями.

*Барельеф* – низкий рельеф, в котором изображения выступают над плоскостью фона не более чем на половину своего полного объема.

*Горельеф* - высокий рельеф, в котором изображение возвышаются над плоскостью фона более чем на половину своего объема и могут восприниматься почти круглой скульптурой, немного соприкасающейся с плоскостью.

*Декор* - совокупность элементов, составляющих внешнее оформление архитектурного сооружения или его интерьеров; может быть живописным, скульптурным, архитектурным. Различают «активный» декор, соответствующий конструкции постройки, связанный с его функцией и формой, и «пассивный» декор, не соответствующий членениям формы и привлечённый лишь для украшения здания. В архитектуре под декором нередко понимают всю неконструктивную часть сооружения.

*Деисусный ряд* – смысловым центром этого ряда является икона Спасителя, представленного, как правило, в образе грозного Судии, явившегося судить мир. Справа и слева от Иисуса Христа изображаются Богоматерь и Иоанн Предтеча. За ними следуют архангелы, святители, апостолы, мученики, преподобные, т.е. сонм святых, представленный всеми

чинами святости. Основная тема деисусного чина – моление церкви за мир. Достигшие святости и вступившие в Царство Небесное представители земного мира, образуя во главе с Христом Церковь Небесную, молитвенно предстоят престолу Христа-Судии, испрашивая снисхождения к собранной в храме церкви земной.

*Иконостас* – (ср.-греч. εἰ κονοστάσιον) — алтарная перегородка, более или менее сплошная, от северной до южной стены храма, состоящая из нескольких рядов упорядоченно размещённых икон, отделяющая алтарную часть православного храма от остального помещения. Самый большой в России иконостас находится в Успенском соборе Рязанского кремля.

*Колорит* - изображения (итал. colorito, от лат. color — краска, цвет) — характер цветовых элементов изображения, их взаимосвязи, согласованности цветов и оттенков. Внешнее выражение колорита — живописность и красочность цветовых сочетаний в произведении.

*Ксилография* - гравюра на дереве

*Литография* – вид гравюры, где печатной формой является поверхность камня (известняка).

*Линогравюра* - гравюра на линолеуме.

*Локальные краски* - чистые, несмешанные, непреломленные тона, которые в представлении связаны с определенными предметами как их объективные, неизменные свойства (голубое небо, зеленая трава, пр. одинаковые в тени и на свету).

*Метрическая форма ритмических построений* - простейшая форма ритмических построений, основанная на точном повторении одинаковых форм и членений.

*Нюанс* - оттенок, едва заметный переход от одного цвета к другому. Оттенок, незаметный переход от одного звука к другому (в музыкальном исполнении, в декламации и т.п.).

*Орнамент* – (лат. ornamentum — украшение) — узор, основанный на повторе и чередовании составляющих его элементов; предназначается для украшения различных предметов (утварь, орудия и оружие, текстильные изделия, мебель, книги и т. д.), архитектурных сооружений (как извне, так и в интерьере), произведений пластических искусств (главным образом прикладных), у первобытных народов также самого человеческого тела (раскраска, татуировка). Связанный с поверхностью, которую он украшает и зрительно организует, орнамент, как правило, выявляет или акцентирует архитектуру предмета, на который он нанесён. Орнамент либо оперирует отвлечёнными формами, либо стилизует реальные мотивы, зачастую схематизируя их до неузнаваемости.

*Пропорция* (в архитектуре) - одно из средств выразительности в архитектуре; согласование отдельных частей здания между собой и в отношении к целому.

*Пастель* - сухие, мягкие, цветные мелки без оправы, изготовленные из спрессованных, стертых в порошок пигментов с добавлением клея, молока, мела и гипса.

*Перспектива* (фр. perspective от лат. perspicio — ясно вижу) — явление кажущегося искажения пропорций и формы тел при их визуальном

наблюдении. Способ изображения объемных тел на плоскости, передающий их собственную пространственную структуру и расположение в пространстве. В изобразительном искусстве возможно различное применение перспективы, которая используется как одно из художественных средств, усиливающих выразительность образов.

*Рельеф* – вид скульптуры, в котором изображаемые фигуры и предметы размещены на плоскости и выступают из нее.

*Реставрация* – восстановление, ремонт. Слово «реставрация» применяется по отношению к реликвиям, предметам старины, архитектурным сооружениям и т. д.

*Ритм* - одно из средств выразительности в архитектуре; закономерное чередование одинаковых и однохарактерных архитектурных форм и членений.

*Светотень* - наблюдаемое на поверхности объекта распределение освещённости, создающей шкалу яркостей.

*Симметрия* - одно из средств выразительности в архитектуре; равновесие масс, при котором относительно центра, оси или плоскости симметрии элементы располагаются равные не только по массе, но и по геометрической характеристике.

*Тектоника* – метод комбинации массы и пространства в архитектуре.

*Углубленный рельеф* - рельеф, углубленный в плоскость; имеет две разновидности: *контррельеф* – своего рода негатив выпуклого рельефа, и



*койланаглиф* (en creux – фр. «полый рельеф»), с углубленным контуром и выпуклой моделировкой.

*Фактура* - (от лат. *factūra* — обработка, строение) — характер поверхности художественного произведения, её обработки в изобразительных искусствах, своеобразие художественной техники в поэзии, музыке, живописи или скульптуре.

*Цвет* – качественная субъективная характеристика электромагнитного излучения оптического диапазона, определяемая на основании возникающего физиологического зрительного ощущения, и зависящая от ряда физических, физиологических и психологических факторов. Индивидуальное восприятие цвета определяется его спектральным составом, а также цветовым и яркостным контрастом с окружающими источниками света, а также несветящимися объектами. Очень важны такие явления, как метамерия; особенности человеческого глаза, и психики.

*Штрих* - (нем. *Strich* — линия, черта, зарубка): тонкая черта, линия; характерная особенность, деталь в передаче или изображении чего-либо.

## *Персоналии*

*Арнхейм Р.* - разработал метод с использованием психологических ракурсов в изучении искусства.

*Борисов-Мусатов В.* - (1870—1905) — русский художник, живописец, мастер символических изображений «дворянских гнёзд».

*Босх И.* – Ерун ван Акен, более известный как Иероним Босх (около 1450—1516) — нидерландский художник, один из крупнейших мастеров Северного Возрождения, считается одним из самых загадочных живописцев в истории западного искусства. В родном городе Босха Хертогенбосе открыт центр творчества Босха, в котором представлены копии его произведений.

*Брейгель-Старший П.* - известный также как «Мужицкий» (ок. 1525—1569) — фламандский живописец и график, самый известный и значительный из носивших эту фамилию художников. Мастер пейзажа и жанровых сцен. Отец художников Питера Брейгеля Младшего (Адского) и Яна Брейгеля Старшего (Райского).

*Брюллов К. П.* - (12 декабря 1799, Санкт-Петербург — 11 (23) июня 1852, Манциана, Италия) — русский художник, живописец, монументалист, акварелист, рисовальщик, представитель академизма. Брат Александра Брюллова, архитектора, представителя стиля романтизм.

*Вазари Дж.* - (30 июля 1511, Ареццо — 27 июня 1574, Флоренция) — итальянский живописец, архитектор и писатель. Автор знаменитых «Жизнеописаний», основоположник современного искусствознания.

*Васнецов В. М.* – (3 мая 1848, село Лопьял, Вятская губерния, Российская империя — 23 июля 1926, Москва) — выдающийся русский художник, мастер живописи на исторические и фольклорные сюжеты. Старший брат художника А. М. Васнецова.

*Веласкес Д.* - (6 июня 1599, Севилья — 6 августа 1660, Мадрид) — испанский художник, один из величайших представителей испанского Золотого Века.

*Вермеер Я.* – (1632—1675) — нидерландский художник, мастер бытовой живописи и жанрового портрета. Наряду с Рембрандтом и Франсом Халсом является одним из величайших живописцев «Золотого века» голландского искусства. В российской искусствоведческой традиции более распространённым вариантом написания имени художника является Вермеер Дельфтский. Другие варианты — Йоханнис ван дер Мер, Йоханнис вер Мер.

*Винпер Б.* – (Запреля 1888, Москва — 24 января 1967, там же) — советский искусствовед, заслуженный деятель искусств РСФСР (1959), член-корреспондент АХ СССР (1962), профессор (1918). Учился в Московском университете (1906-11), преподавал в Московском (с 1915) и в Латвийском (1924-41) университетах. Музейный деятель. Основные труды посвящены кардинальным проблемам истории искусств (вопросы реализма, борьбы направлений, истории стилей и жанров) и отличаются широтой обобщений и охвата материала, разносторонним анализом историко-художественных процессов, точным выделением определяющих качеств произведений искусства.

*Гейнсборо Т.* - (14 мая 1727 — 2 августа 1788) — английский живописец, график, портретист и пейзажист.

*Голубкина А. С.* - (16 января 1864, Зарайск - 7 сентября 1927, Зарайск) - российский скульптор.

*Дворжак М.* – разработал метод культурно-исторического исследования в изучении искусства.

*Дюрер А.* – (21 мая 1471, Нюрнберг — 6 апреля 1528, Нюрнберг) — немецкий живописец и график, один из величайших мастеров западноевропейского искусства Ренессанса.

*Землер Г.* – (29 ноября 1803, Гамбург — 15 мая 1879, Рим) — видный представитель немецкой архитектуры периода эклектики.

*Иванов А. А.* - (1806—1858) — русский художник, мастер исторической живописи, представитель академизма, автор грандиозного полотна «Явление Христа народу».

*Коровин К.* - (23 ноября 1861, Москва — 11 сентября 1939, Париж) — русский живописец и театральный художник, брат художника Сергея Коровина.

*Мане Э.* – (23 января 1832, Париж — 30 апреля 1883, Париж) — французский художник, один из родоначальников импрессионизма.

*Массейс К.* – (10 сентября 1465/1466, Лёвен, Южный Брабант — 13 июля/16 сентября 1530, Антверпен) — фламандский живописец. Стремился к синтезу принципов нидерландского и итальянского Возрождения. Работал в Антверпене, писал большие алтарные картины и жанровые сцены морализирующего содержания, в которых проявился его интерес к реальному жизненному началу — портретным характеристикам, бытовой обстановке,

пейзажной среде. Оказал сильное влияние на нидерландских и немецких мастеров XVI века.

*Милле Д.* - (8 июня 1829 — 13 августа 1896) — крупный английский живописец, один из основателей Братства прерафаэлитов.

*Моне К.* - (1840—1926) — французский живописец, один из основателей художественного течения импрессионизма.

*Мониетти И. А.* - (2 мая 1819, Москва — 10 мая 1878, Санкт-Петербург), российский архитектор, аквалерист, академик архитектуры.

*Пуссен Н.* - (1594, Лез-Андели, Нормандия — 19 ноября 1665, Рим) — основатель французского классицизма, знаменитый французский исторический живописец и пейзажист.

*Рафаэль* - (24 марта 1483—1520) — итальянский живописец, график и архитектор, представитель флорентийской школы. Яркий представитель Высокого Возрождения, с классической ясностью и возвышенной одухотворенностью воплотивший жизнеутверждающие идеалы эпохи.

Многочисленные изображения Богоматери («Сикстинская мадонна», ок. 1513), художественные ансамбли в росписях виллы Фарнезина (1514—1518) и лоджиях Ватикана (1519, с учениками). Проектировал собор св. Петра, строил капеллу Киджи церкви Санта-Мария дель Пополо (1512—1520) в Риме.

*Ренуар О.* - (25 февраля 1841, Лимож — 2 декабря 1919, Канье-сюр-Мер) — французский живописец, график и скульптор, один из основателей импрессионизма.

*Рерих Н.* - (27 сентября 1874, Санкт-Петербург — 13 декабря 1947, Кулу, Химачал-Прадеш, Индия) — русский художник, философ, учёный, писатель, путешественник, общественный деятель. Создатель около 7000 картин (многие из которых находятся в известных галереях мира) и около 30 литературных трудов, автор идеи и инициатор Международного Договора об охране художественных и научных учреждений и исторических памятников (Пакт Рериха), основатель международного движения в защиту культуры.

*Росси К. И.* – (1775—1849) — русский архитектор, итальянец по происхождению, основную часть жизни проживший и проработавший в России. Автор многих классицистических зданий и архитектурных ансамблей в Петербурге и его окрестностях.

*Сезанн П.*— французский художник, яркий представитель постимпрессионизма.

*Серов В.* – (1865—1911) — русский живописец и график, мастер портрета.

*Тон К. А.* – (26 октября 1794 — 25 января 1881) — русский архитектор, автор многочисленных архитектурных проектов во многих городах России, придворный архитектор Николая I, ректор Императорской Академии художеств. Особенно известен своими работами в Санкт-Петербурге и в Московском Кремле, и своим главным детищем — храмом Христа Спасителя в Москве.

*Тициан В.* – (1477—1576) — считается одним из величайших итальянских живописцев эпохи Возрождения.

*Третьяков П. М.* – (1832—1898) — российский предприниматель, меценат, собиратель произведений русского изобразительного искусства, основатель Третьяковской галереи.

*Франзен А.* - самостоятельный исследователь, начал изучать корабль *Vasa* в начале 1950-х гг., чем привлек к нему внимание общественности.

*Шлютер А.* - (20 мая 1662, Гамбург либо Данциг — 1714, Санкт-Петербург) — немецкий ваятель и зодчий, наиболее яркий и востребованный представитель раннего барокко в Германии. Директор Берлинской академии художеств в 1702-1704 годах.

*Эль Греко* – (1541—1614) — испанский художник. По происхождению — грек, уроженец острова Крит. Эль Греко не имел последователей-современников, и его гений был заново открыт почти через 300 лет после его смерти — мастер занял почётное место в ряду важнейших представителей европейского маньеризма.