

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського»

Художньо-графічний факультет
Кафедра образотворчого мистецтва

Л. В. Басанець, Т. М. Маслова

Наочно-методичний довідник
СКУЛЬПТУРНІ ОБРАЗИ АНТИЧНОСТІ І «НОВОГО ЧАСУ»:
МІФОЛОГІЯ ТА ІСТОРІЯ

Частина 2. Образи «Нового часу»

Теоретичний і наочно-ілюстративний матеріал для викладачів
та здобувачів вищої освіти ОС «бакалавр» 2 – 4 років навчання
з дисципліни «Теорія і практика малюнку»

Одеса – 2020

УДК

Б

ЗАТВЕРДЖЕНО

Вченою Радою ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»,

Протокол № 4 від 26 листопада 2020 р.

Методичні рекомендації розглянуто та рекомендовано до друку на засіданні кафедри образотворчого мистецтва, протокол № 3 від 26 жовтня 2020 р.

Укладачі: **Басанець Л. В.**, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва

Маслова Т. М., викладач кафедри образотворчого мистецтва

Рецензенти:

Кубриш Н. Р., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунка, живопису та архітектурної графіки Архітектурно-художнього інституту ОДАБА

Пономаренко М. В., кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Басанець Л. В., Маслова Т. М. Скульптурні образи античності і «Нового часу»: міфологія та історія. Частина 2. Образи «Нового часу»: наочно-методичний довідник для викладачів та здобувачів вищої освіти ОС «бакалавр» 2 – 4 років навчання з дисципліни «Теорія і практика малюнку». Одеса: ДЗ «Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського», 2020. 36 с.

Наочно-методичний довідник «Скульптурні образи античності і «Нового часу»: міфологія та історія» містить наочно-ілюстративний та теоретичний матеріал для викладачів та здобувачів вищої освіти ОС «бакалавр» 2 – 4 років навчання для самостійного вивчення з метою поповнення знань мистецтвознавчого та загальноісторичного напрямку під час освоєння тем змістовних модулів практичних і самостійних занять рисунку гіпсових моделей з дисципліни «Теорія і практика малюнку». Частина друга присвячена скульптурним образам епохи «Нового часу».

Відповідальний за випуск:

зав. кафедри образотворчого мистецтва ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»
кандидат мистецтвознавства, доцент **Носенко А. І.**

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
Розділ 1. Культурно-історичні аспекти доби Ренесансу та класицизму кінця XVII – початку XVIII ст.....	11
Розділ 2. Скульптурні образи майстрів Відродження та класицизму.....	13
ДОДАТОК А. Біографічні відомості про авторів скульптурних творів, представлених у тексті.....	29
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	34

ВСТУП

Наочно-методичний довідник «СКУЛЬПТУРНІ ОБРАЗИ АНТИЧНОСТІ І «НОВОГО ЧАСУ»: МІФОЛОГІЯ ТА ІСТОРІЯ» створений як додатковий теоретичний і наочно-ілюстративний матеріал з наміром вдосконалення процесу набуття знань здобувачами вищої освіти 2 – 4 років навчання за темами змістовних модулів практичних і самостійних занять «рисунку гіпсових моделей», де використовуються гіпсові зліпки взірців скульптурної пластики епохи античності і «Нового часу».

Гуманітарні завдання:

- знайомство і вивчення персоналій моделей: героїв міфології та історичних осіб, які стали наочно-методичними об'єктами в процесі набуття умінь і навичок зображення людини засобами рисунку;
- залучити свідому повагу до художньо-історичних традицій класичного мистецтва; до історичних персоналій, що були закарбовані у відомі пам'ятки світового значення і мали поширене тиражування у художньо-педагогічній практиці.
- активізувати цікавість студентів до теоретичного засвоєння історичних аспектів мистецької спадщини, яка безпосередньо торкається завдань їх учбово-практичної діяльності;
- взаємодією теоретичних і практичних знань сприяти цілісному усвідомленню значення людського фактору в цивілізаційному розвитку світової художньої культури і посиленню професійної компетентності, як важливої складової якісної реалізації художньо-педагогічної діяльності в майбутньому.

Учбово-методичні завдання:

- дати загальне уявлення про класичну скульптурну пластику, її особливості що були сформовані стильовими ознаками епох, в яких жили і діяли герої в образах гіпсових моделей;

- самостійним знайомством з основним змістом посібника, допомогти студенту позбутися звички механічного копіювання об'єктів зображення і підійти до роботи з доцільною цікавістю і професійною свідомістю;
- на прикладі нових отриманих знань дати можливість студентам оцінити користь міждисциплінарних зв'язків: з теоретичними складовими курсів «Мистецтвознавство», «Філософія», «Основи композиції».

Постановка проблеми

Копії об'єктів світової скульптурної пластики, що використовуються професійною дисципліною «Теорія та практика малюнку» в художніх навчальних закладах і, зокрема, на художньо-графічних факультетах Педагогічних університетів України в якості наочно-ілюстративних посібників, відомі ще з першої половини XVIII ст. Саме тоді європейські художні школи (академії) започаткували низку спеціалізованих класів, серед яких набули профільного статусу «скульптурні» студії, класи «рисунку» і «живопису», а з ними постала необхідність розробки методик виконання «класичних творів».

Пріоритетну роль в академіях відіграв жанр «історичного живопису», де практикувалося створення тематичних полотен на теми давньої історії, античної та християнської міфології. Перевага надавалась темам, де передбачалась складна сюжетика дій з обов'язковою присутністю «героїв» – відомих античних чи історичних персонажів. Необхідність таких специфічних «героїв» була зумовлена епохою «Просвітництва», морально-естетичні ідеали якої, спирались на приклади античної доби. Численні композиції, передбачали зображення людської натури – одягненої, або оголеної, з дотриманням всіх прикмет статичності або руху фігур, що забезпечувало твору певні враження правдоподібності.

В черзі здобуття необхідних знань щодо зображення людської натури, першим етапом слугував рисунок гіпсової моделі, яка зазначалася програмою

або вибором викладача. Саме рисунок моделі мав привчити учнів суворому дотримуванню низки обов'язкових правил, серед яких пріоритетними вважалися: математичні норми у вимірі частин гіпсової фігури, їх пропорційності, об'ємної рівновагі і пластики». Важливим фактором опанування майстерністю було здобуття практичних навичок створення зображення на папері у необхідному масштабі, правильність якого слугувала запорукою виконання академічної норми зображення, себто, – типових ознак «класичності».

Суміжним здобутком, як правило, вважалося вміння відтворювати складні форми драперій, які огортали фігуру, підкреслюючи її об'єм, а іноді і статуарну цілісність. Вміле копіювання важливих деталей скульптури – повороту або нахилу голови, дії рук, портретності обличчя і його найдрібніших частин – від зачіски до форми носа, рота, очей, ставало основою виявлення емоційних і психологічних якостей обраного до зображення персонажу.

Світ античного мистецтва, здобувши високу красу грецької класики, драматизм еллінізму, реалізм і натуралізм римських скульптурних шкіл, створив, так званий, «античний образ», який з часів учбової практики «Просвітництва», а далі – розквіту академічної школи кінця ХУІІІ – І пол. ХІХ ст. і до тепер є синонімами «академічної культури» зображення – основи професійної здатності художника, тим більше – художника-педагога, чий обов'язки сфокусовані на практиці надання учням всього спектру фахових знань, закладених в учбових програмах.

З подальшим розвитком художньої педагогіки, «рисунок», як окрема дисципліна зміцнювала свої позиції, незважаючи на те, що учбові заклади паралельно з роботою над античними зліпками стали використовувати живу модель.

У ХХ столітті світська тематика живописної картини перемогла античну і релігійну. Нова доба внесла свої корективи в тематичні плани художніх вузів майже всіх країн світу, проте професійне навчання не

виключало використання гіпсових моделей на початкових етапах навчання рисунку. Опанування знаннями і практикою начального етапу, звісно, сприяє і нарощування численності виконаних робіт, що виховує, а подекуди і розвиває у студентів природні ВІДЧУТТЯ пропорційності і симетрії, анатомічної естетики тіл і фігур, чуття гармонії їх композиційного співвідношення із загальним простором та додатковими картинними атрибутами в майбутньому живописному творі.

Зауважимо, етапи початкового професійного навчання засобами вивчення античної моделі (іноді, доданих часом, певних пам'яток Ренесансу і пластики ХУІІІ ст.), незважаючи на зміни стилів, напрямків в мистецтві і художньо-педагогічних доктрин залишаються і дотепер незмінними. На це існує кілька незаперечних пояснень. Практична робота з гіпсовою моделлю, незважаючи на появу сталих за часом наукових шаблонів і художніх ноу-хау, виявилася напрочуд плідною за якістю навчання, і навіть, незамінною в досягненні позитивних навичок професійного рисування людини в будь яких позах і ракурсах. Саме гіпсова антична модель впровадила в учбове життя копіювання «Екорше» – найзручнішого наочного посібника з вивчення особливостей будови людського тіла, сприяла популярності пластанатомії – науки, яка своєю практичною цінністю і досі вважається «найблищою родичкою» «Екорше» і гіпсовим моделям «героїв».

В системі художньо-педагогічної освіти вивчення навчальної дисципліни «Теорія і практика малюнку» реалізується низкою тем, пов'язаних з практичним використанням методик роботи над гіпсовими моделями героїв античності, персонажів доби Ренесансу, класицизму, а також деталями обличчя і фігур найбільш відомих взірців скульптурної пластики тих часів.

Започаткована у ХVІІІ ст., ця традиція і досі залишається в пріоритеті перших навчальних завдань, що передують роботі з живою натурою. За кілька століть існування послідовність роботи над гіпсовими моделями удосконалювалась, хоча основною формою залишається узагальнення класичних методик і логіка їх використання – у нашому випадку, згідно

запропонованих задач, про які нині сповіщають змістовні модулі «рисунку гіпсової моделі».

Проте час, як поняття змінне і навіть руйнівне, вніс свою корективу до процесу навчання. В якості важливого наочно-методичного матеріала для створення рисунків, він залишив зразки гіпсових моделей міфологічних і історичних осіб. Здавна відомі історії власними прізвищами, назвами, ознаками соціального визнання, вони тепер виступають у статусі анонімних об'єктів, означених умовно, як «копії античної скульптури», без натяків на конкретику іконографії чи історіографії. Тривала стійкість подібного стану, сформувала явище, де процес учбового рисування відбувається або простим копіюванням, іноді – механічним перемальовуванням. В таких випадках, поява необхідного «характерного образу», або характерних ознак моделей – важливого показника художньо-естетичної основи зображення, лише передбачається.

Акцентуючи на цьому увагу, визнаємо що означена проблема є своєрідною *terra incognita*, не лише для більшості студентів, а часто-густо і самих викладачів. Подібна ситуація може змінитися, коли в інформаційному просторі студентів з'являться відомості щодо історіографії об'єктів зображення – своєрідного свідoctва портретно-психологічних, емоційних, естетико-стильових ознак скульптурних персонажів класичних епох, а з тим зросте цікавість і увага до майстрів причетних їх появи в художній історії.

Здійсненню цього бажання може сприяти запропонований наочно-методичний довідник, поява якого зумовлена не тільки попередніми поясненнями, більше – ще кількома, на наш погляд, важливими чинниками :

1. Найпоказовіший – можливість реалізація однієї з умов художньо-педагогічної практики, пов'язаної з необхідністю знання студентами того **що, або кого, і з якою метою** вони зображують, виконуючи необхідні завдання. На жаль, досвід показує, що починаючи працювати над рисунком будь якої гіпсової моделі історичного значення, студент майже не знайом з самим «героєм», тобто його історіографією. Озвучені програмами назви об'єктів,

залишаються абстракцією, бо свідоцтва про них обмежені загальними визначеннями на кшталт «антична голова», «модель стопи» без акценту на пам'ятники з яких вони скопійовані. Урізана інформація, звісно, знижує цікавість і увагу студента, обмежуючи учбовий і творчий потенціал.

2. Звідси – поширена вада: просте (механічне) копіювання об'єкту зображення, без певних замислювань на важливих ознаках персоніфікації образу, його художньо-естетичної оцінки, або будь якої іншої інформації гуманітарного, художньо-стильового і учбово-технічного спрямування.

3. Останнє формує недостатню обізнаність художніх ознак провідних скульптурних шкіл класичних епох, з якими студенти стикається під час практичних або самостійних занять. Поза увагою залишається і необхідність комплексного усвідомлення головних пластичних (пізнавальних) рис шкіл, а з тим можливість аналізу фізичної естетики їх кращих взірців, психологічних основ портретних характеристик.

Попереджуючи питання щодо лекційних годин змістовних модулів «рисунок гіпсових моделей», визнаємо, що вони або складають мізерний відсоток від практичних і самостійних годин, або не передбачені програмами взагалі. Існуюча як окрема дисципліна, «Історія мистецтва» орієнтована лише на ознайомчу форму теорії і практики образотворення і, звісно, не здатна на інформацію з кола задіяних нами питань.

Саме тому запропонований наочно-методичний довідник «СКУЛЬПТУРНІ ОБРАЗИ АНТИЧНОСТІ І «НОВОГО ЧАСУ»: МІФОЛОГІЯ ТА ІСТОРІЯ» покликаний стати зручним додатковим теоретичним і наочно-ілюстративним матеріалом для **цільового ознайомлення** з історією, біографією і сферою діяльності представників культурно-історичної дійсності античної Греції і Риму, «нового часу» – які включені в учбовий процес у вигляді моделей для графічного зображення засобами рисунку.

Теоретичний матеріал посібника складається з науково-досліджених фактів міфології, історії, діяльності і біографії персонажів античності і «нового часу», узгоджений з кількістю персоніфікованих гіпсових моделей,

що зберігаються в наочно-методичному фонді художньо-графічного факультету ПНПУ і задіяних в учбовому процесі навчальної дисципліни «Теорія і практика рисунку».

Розділ 1

Культурно-історичні аспекти доби Ренесансу та класицизму кінця XVII – початку XVIII ст.

Від періоду виникнення християнства Італійське мистецтво наполегливо зміцнювало свою світову вагу і, перетнувши рубежі готики, активно увірвалось у багатобарвну добу Ренесансу. Перші ознаки нових ідей в скульптурі з'явилися в Італії XII – XIII ст. в творчості Бенедетто Аентелами, Ніколо Пізано, ді Кампо. Вони перші спромоглися вийти за цупкі канони середньовіччя в можливість «нового» зображення рельєфних композицій з людськими фігурами, надихаючись залишками античності, що збереглися попри руйнівні події часу. Далі були Вероккіо і Донателло, які «відірвали» скульптуру від об'єму архітектурних споруд і створили перші пам'ятки статуарної пластики раннього Ренесансу. Нібито змагаючись в майстерності творення постатей «Давида» – юнака-героя християнської історії, відчували в ньому ідеальний образ і пластично наблизили до грецького божества, закріпивши таким чином, увагу скульптурної естетики на значущості природної краси людського тіла. Обидва вперше після античності створили коні статуй: Донателло – кондотьєру Гаттамелаті, Вероккіо – кондотьєру Коллеоне.

З XIII ст. закріплюється статус місцевих скульптурних шкіл. Пізанської – з творчістю Бенедетто Аентелами, Арнольдо ді Камбіо, родини Пізано. Флорентійської – на чолі з Вероккіо і Донателло, зі значною роллю Лоренцо Гіберті, Філіппо Брунелескі, Мікелоццо. Найбільш яскраво тут виступив Мікеланджело Буаноротті, мистецтво якого припадає на два визначні періоди – Високий і Пізній Ренесанс, демонструючи довгий шлях митця до абсолютної авторської довершеності. Додали італійській скульптурній традиції певного шарму і провідні майстри Тосканської школи – Якопо делла Кверча, Амброджіо Лоренцетті, Лука делла Робіа.

В епоху Ренесансу з'являються перші мистецтвознавчі твори. Живописець, скульптор і письменник Джорджіо Вазарі створює «Життєписи

найбільш знаменитих живописців, скульпторів і зодчих» (XVI ст.). Скульптор і архітектор Леон Батіста Альберті уславлює мистецтво трактатами «Про статую», «О шифрах», багатотомником «10 книг про зодчество». Бальдосаре Перуцці видає свої «7 книг архітектури».

Проіснувавши більше 4-х століть Ренесанс змінює бароко. Італія вперше реалізувала його пластичні риси в скульптурах Стефано Мадерна і знайшла апогею в творах Джовані-Лоренцо Берніні. «Мистецтвом свята» називали бароко Франції. Тут воно набуло свого розквіту, звідси поширилося на католицьку Європу, досягло Україну і Росію – країн православ'я. Наприкінці XVII – початку XVIII ст. – бароко дісталось рубежів латинської Америки.

Але, на жаль, барокові принципи в скульптурі не знаходять свого широкого використання в художній педагогіці, яка завжди тяжіла до класичних стандартів, уникаючи будь якої пластичної деформації мас і об'ємів.

Просвітництво і класицизм XVIII ст. повертає увагу митців до пріоритетів «вічної гармонії», яка зростає на призабутих ідеях античності, її внутрішніх і зовнішніх атрибутах – від художньої героїзації персонажів, до майже ідеального стану технічного виконання в традиційних матеріалах – мармурі і бронзі. Засновниками і головними представниками мистецтва класицизму були великі французи – Антоній Канова, Франсуа Рюд і Жан-Антуан Гудон. Творчість останнього постала в авангарді художньо-учбової практики в галузі рисунка на прикладах мистецтва ХУІІІ ст.

Розділ 2

Скульптурні образи майстрів Відродження та класицизму

Донателло

Св. Георгій

(1417 р.)

Скульптура для церкви Орсанмікелле у Флоренції



Св. Георгій (кінець III ст., Каппадокія – 303 р., Рим) – син заможних батьків і один з найбільш відомих святих в християнському світі. Свою святість здобув завдяки спротиву римському імператору Діоклетіну що вчиняв жорстокі гоніння на ранніх християн. Палкістю своїх речей звинувачував імператора в жорстокості та несправедливості. За це Діоклетіан засудив його до катувань. Георгій мужньо переніс всі муки і не відрікся від Христа. Після восьмиденних страждань був обезголовлений. За заповітом, його тіло перевезено до Палестини.

Відомо кілька чудес св. Георгія. Це «Воскресіння полеглої воли» та «Чудо про змія» – мотиви які часто використовувалися в іконописному живописі. В пам'ять про муки Георгія християнська іконографія набула традицій їх зображень в клеймах ікон. Культ св. Георгія до нашого часу є



дуже популярним в православній, католицькій та східних релігійних традиціях. В народних віруваннях св. Георгій (частіше св. Юра) часто ототожнюється з «дажьбогом», вважається покровителем війнства, скотарства, землеробства (Георгій від грецької – землероб).

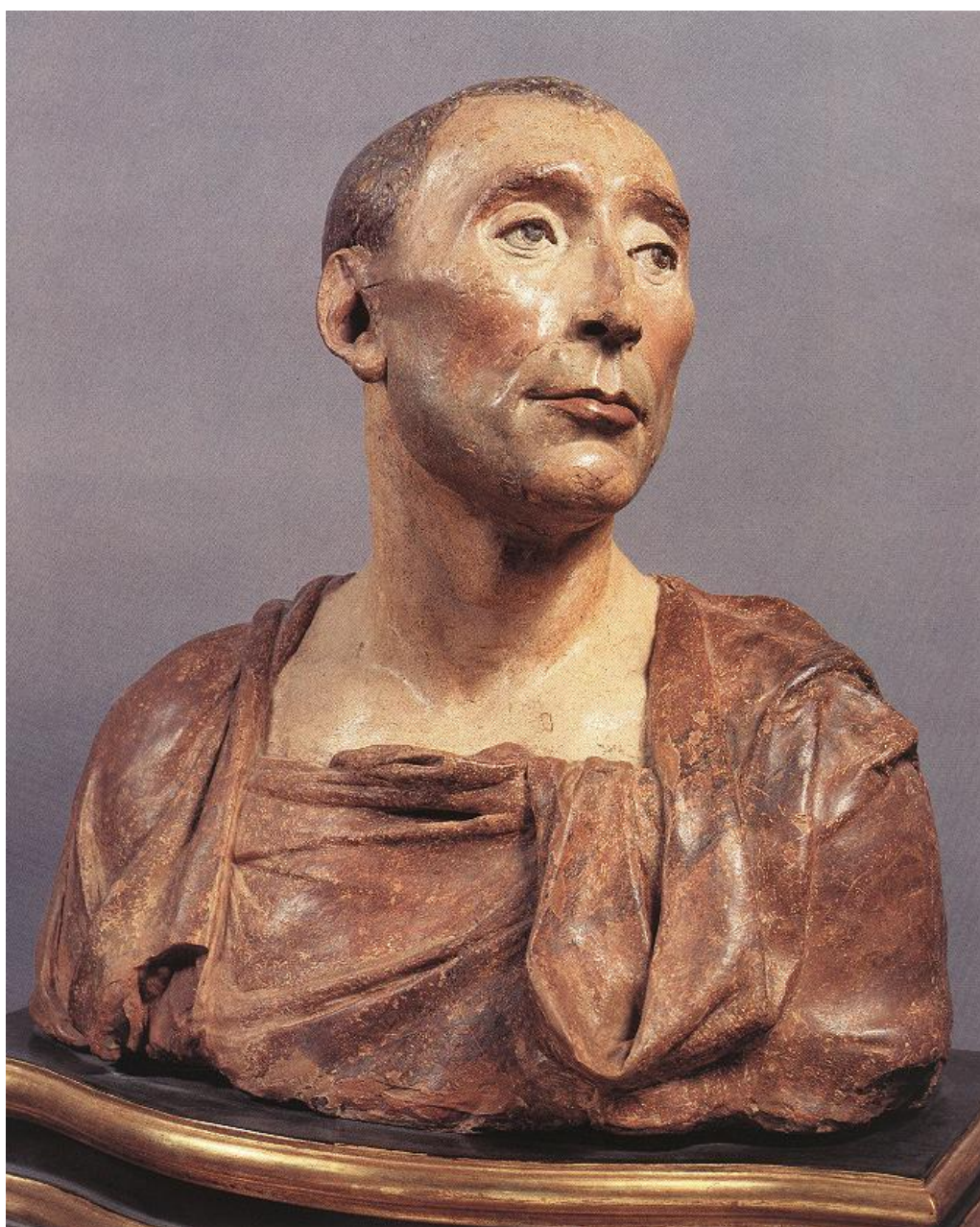
Мармурова постать св. Георгія була замовлена представниками гільдії зброярів Флоренції у 1417 р. Вона мала прикрашати нішу північно-західного кута церкви Орсанмікелле. В стилістиці скульптури ще є риси готичної епохи: витонченість фігури героя, максимальна статика пози. Проте відчуються і нові ренесансні ідеї, як то – створення скульптором молодого, красивого, майже юнацького обличчя; чітко прорахованих розмірів всіх частин тіла що гармонізує осанку молодого людини.

В студентській практиці часто використовують роботу над малюнком голови св. Георгія, де головною ознакою є витонченість портретних рис святого і його спокійний, зосереджений погляд.

Донателло

«Бюст Нікколо да Удзано»

(1430-ті)



Нікколо да Удзано (?-1433) – флорентійський банкір. Здобув відомість і повагу в олігархічних колах Флорентійської республіки, очоливши опозиційну партію родини Медічі, яка мала назву на його честь «Uzzanessi».

Політичну кар'єру зробив перебуваючи посланцем іноземних держав, виборними посадами гонфалон'єра (голови) правосуддя, що надавало значні політичні права на виборний час. Про поважне ставлення флорентійської громади до Никколо да Удзано засвідчено фактом його багаторазового зображення на фресках церков Санта Марія дель Карміні, Санта Еджидіо, в палаццо Медічі-Ріккарді, а згодом і в меморіальних нішах Галереї Уффіці. Подія безперечно показова, враховуючи, що флорентійці, побоючись можливості перевищення влади політичними діячами, корупції з їх боку, доволі негативно ставилися до зображення їхніх портретів, тим більше – будову пам'ятників. Бюст Никколо да Удзано виконаний в техніці теракотової скульптури поліхромного забарвлення, що свідчить про синтез традиції античності з новим ренесансним мисленням, тяжіючим до реалістичного сприйняття художнього образу, уваги до особистості сучасника.

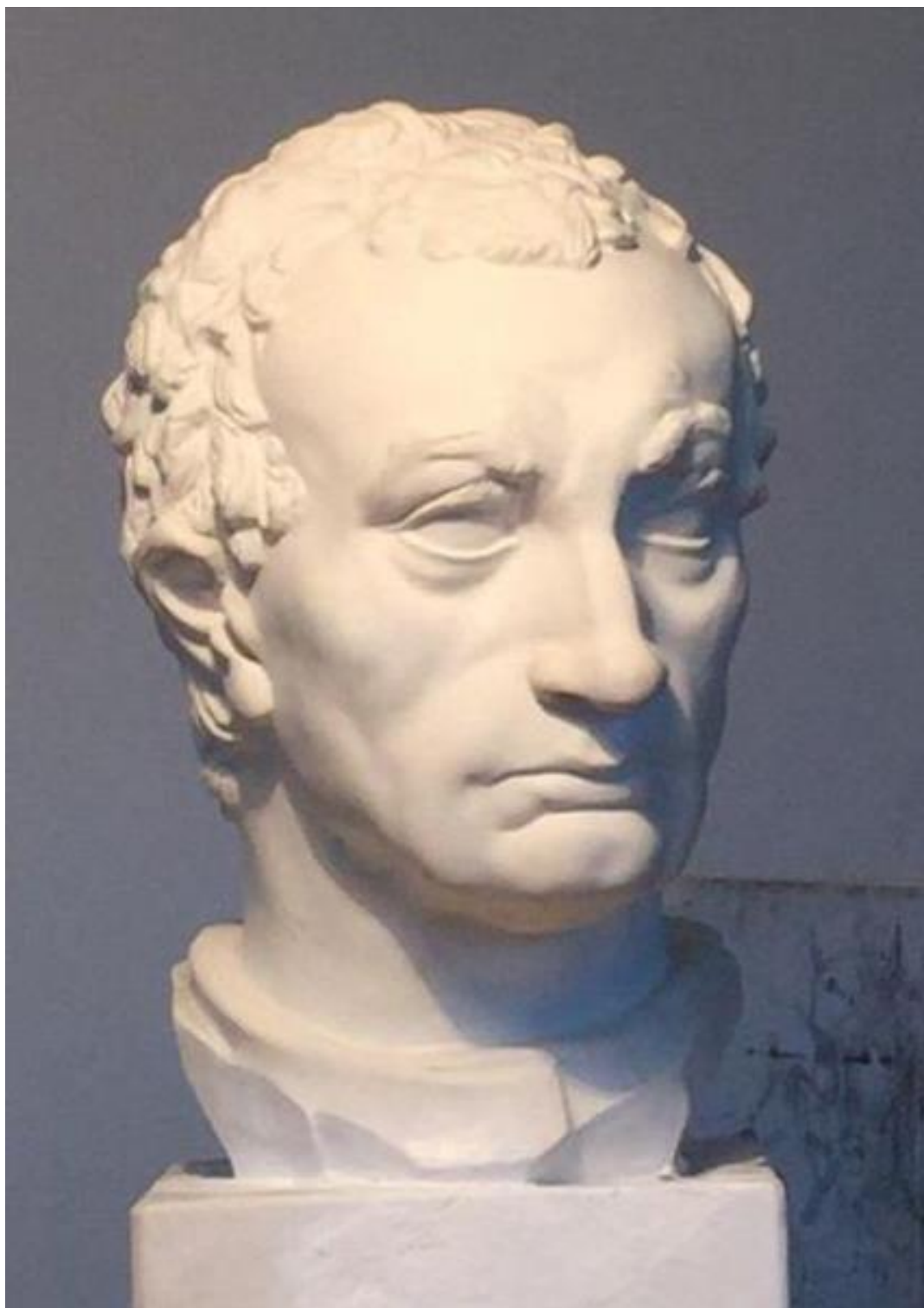
В художній практиці бюст Никколо да Удзано зручно використовувати



для зображення голови персонажу в поєднанні із плечовим поясом, його активними драперами. Особливістю є цікавий поворот голови з максимальним акцентом на її анатомічній будові і портретних рисах героя. Оригінал знаходиться в Національному музеї Борджелло, Флоренція. Існує багато копій, одна з них в колекції Одеського музею західного та східного мистецтва.

«Голова Гаттемелати».

Фрагмент кінної статуї Донателло
(1444-1453)



У 1444 році Донателло за покликом Падуанської місцевої адміністрації приступив до виконання бронзової кінної статуї кондотьєра Венеціанської



республіки Еразмо де Нарні. Це був перший з часів античності кінний пам'ятник, присвячений сучаснику на прізвище Гаттамелата (лестива кішка), який слугував місту-комуні Падуя в якості керівника військового загону що мав захищав місто від зовнішніх і внутрішніх ворогів. Персона Гаттамелати, як твердить історія, не вирізнялась будь якими особливими діяннями, проте стала відомою саме завдяки твору відомого скульптора.

В учнівській художній практиці для зображення, як правило, використовується голова Гаттамелати – яскравий приклад фізіогномічних особливостей людського обличчя, його виразних деталей і рис.

Фрагменти скульптурної постаті «Давида»
Мікеланджело Буонаротті (1501-1504)

Давид - (II ст. до н. д. - бл. 950 р. до н. д.) - цар іудейської держави. Збудував централізовану державу із столицею Єрусалим. Щоб піднести значення міста переніс туди священний ковчег заповіту і встановив при



ньому богослужіння. Релігійна традиція приписує Давиду авторство кількох псалмів. З розвитком в іудаїзмі віри, щодо приходу месії, Давида стали почитати, як предка месії. Християнство приписує Христу походження саме від Давида.

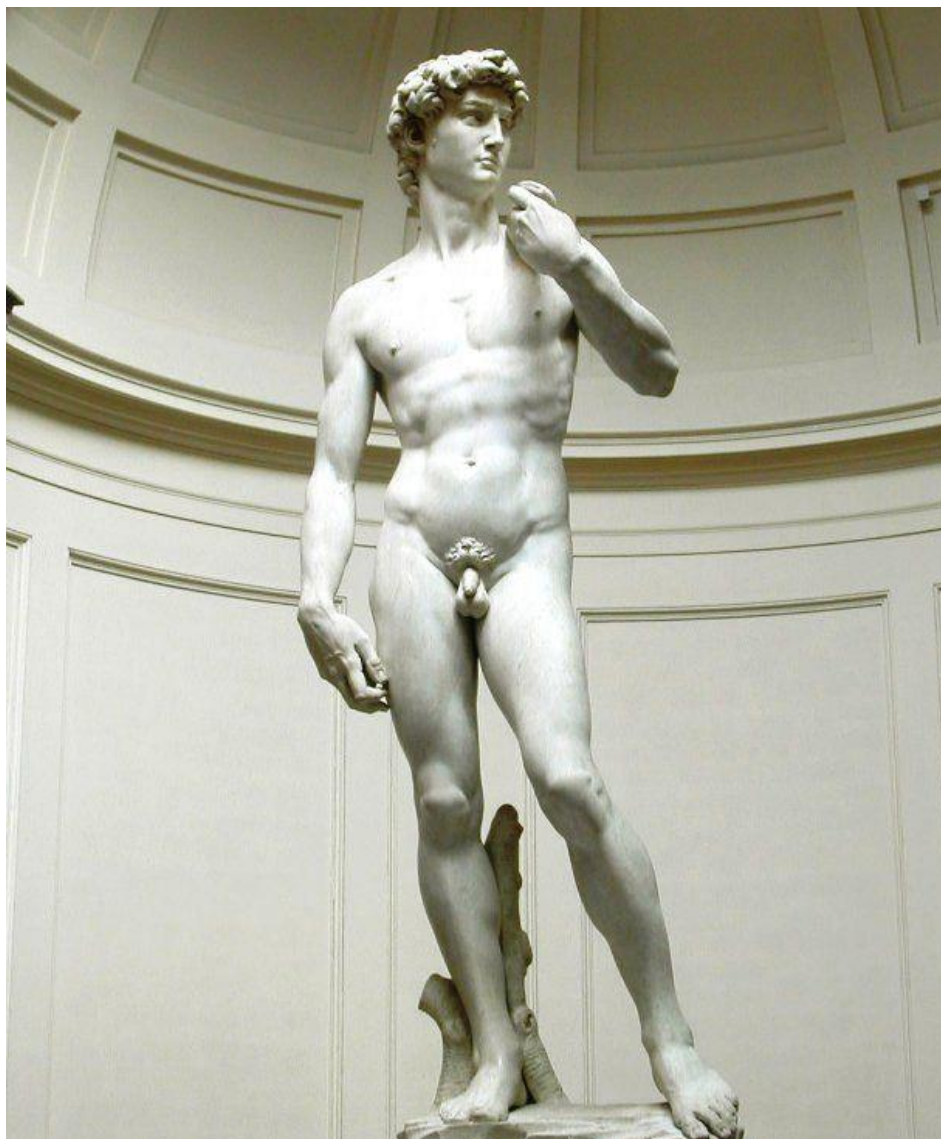
Перед тим, як стати царем, Давид виходить переможцем у сутички ізраїльтян з Філістимлянами, де здобуває голову гіганта Голіафа. Це була його героїчна юність. А далі він отримує декілька воєнних перемог, що стали запорукою його політичного успіху.



В історії мистецтва постать Давида була завжди популярною, особливо в часи Ренесансу, бо йому приписували покровительство над Флоренцією – головним осередком ренесансної культури XV-XVI ст.

Відомі скульптурні твори на тему Давида належать майстрам доби Ренесансу – Донателло і Вероккіо. Але неперевершеним шедевром вважається мармурова статуя «Давид» Мікеланджело.

В художньо-педагогічній практиці з курсу малюнку всю постать Давида майже не відпрацьовують. Проте, особливою цінністю користуються стопа і руки «Давида», голова, частини обличчя – очі, ніс, губи, вухо. Для учбового процесу художніх закладів фрагменти «Давида» завжди були і залишаються взірцем наочного-ілюстративного характеру.



«Голова раба, що вмирає»

Фрагмент скульптури Мікеланджело Буонаротті
(біля 1514 р.)



«Раб, що вмирає» – одна з найдраматичніших скульптурних композицій Мікеланджело. Вона являє собою частину задуманої серії, де художник прагнув показати силу незламного людського духу. Майже всі скульптури цієї серії автором не були завершені, від чого набули певної загадковості, для дослідників – особливої привабливості і наукової цікавості.

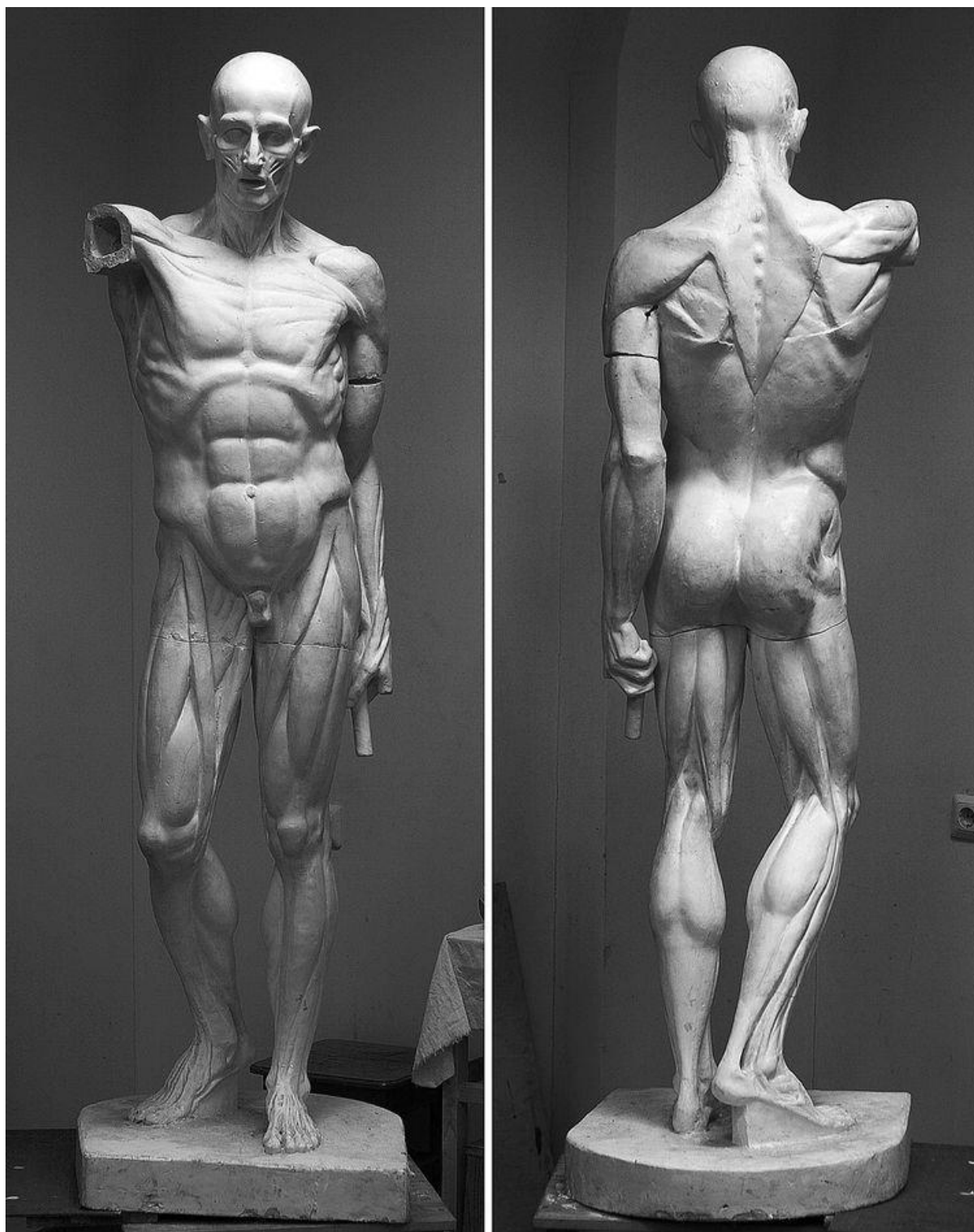
В скульптурному образі «Раба, що вмирає» увагу зосереджує максимальне відчуття драматизму, нескореності відчаю та болі, виражених засобами пластики і особливостями моделювання об'ємних форм і деталей, особливе прагнення акцентів фізіономічних якостей портретної характеристики.



«Екорше Гудона» (1767)

Автор - французький скульптор
Жан-Антуан Гудон (1741-1828)

Екорше (від франц. *ecorche* – обідрати шкіру) – анатомічний препарат чоловічої фігури, який не має шкіряного покриву, з відкритою м'язовою поверхнею. Використання Екорше в мистецтві набуло популярності в художній практиці Ренесансу. Майстри тих часів стверджували, що зображення оголеної натури анатомічно правильно неможливо без ретельного вивчення кісток і м'язів які слугують основою людського тіла і



лише потім «одягнені» в шкіру. Саме цей послідовний процес здатен гарантувати створення ідеально-пластичної форми зображення людської натури.

Подібної концепції дотримувався і Гудон, набувши знання з медицині в анатомічному кабінеті лікарні Св. Людовіка. Цю практику анатома він залучив під час виконання власних скульптур античних і християнських



персонажів, створивши посібник з використання власно створених «Екорше».

Копії «Екорше Гудона» використовуються світовою художньою педагогікою від кінця ХУІІІ ст. До тепер вважаються чи не головним посібником конструктивно-анатомічної будови людина в художній практиці з акцентом не лише на ідеальні пропорції, а й об'ємно-пластичні прикмети, які формуються завдяки характерно визначеної системи м'язових сполук.

Для створення учбових рисунків «Екорше Гудона» використовується як у реальний розмір гіпсової моделі – чоловічий зріст, так й фрагментами – окремо голова, торс, стопи ніг і кисті рук.

«Екорше «Мюнхенський торс»»

Екорше чоловічого торсу за назвою міста знаходження. Існує у двох варіантах – торс з головою і без голови. Використовується для вивчення будови чоловічого тіла (торсу) в розділі «пластична анатомія людини» та в практиці засвоєння академічного рисунку.



«Голова Вольтера» (1781).

Фрагмент скульптури Жан-Антуан Гудона
(1741-1828)



Вольтер (Франсуа-Марі Аруе, (1694-1778) – знаменитий французький філософ, історик, письменник доби Просвіти.

Займався письменницькою діяльністю не обмежуючи себе одним жанрово-тематичним спрямуванням. Його проза різноманітна – це і фантастичні романи, утопії, філософські повісті, сатиричні поеми,

публіцистика. Історична творчість Вольтера пов'язана з боротьбою проти релігійної нетерпимості, критикою абсолютистських систем. Вольтер зіграв значну роль у розвитку світової філософської думки. Мав величезний вплив на уми всієї Європи ідеями віротерпимості і свободи.

В 1781 році Гудон ізваяв із мармуру композиційний портрет філософа в кріслі, який від тоді вважається самим достовірним портретом Вольтера в похилому віці, і який нині зберігається в С. Петербурзькому Ермітажі. Друга, майже ідентична за композицією скульптура прикрашає Парижський театр «Комедія Француз».

В художніх закладах практикують відтворення лише голови (портрету) Вольтера, акцентуючи увагу на формотворенні об'єму і пластиці обличчя людини похилого віку із збереженням не лише портретних характеристик, а й внутрішньо-емоційного стану персонажу.



Бюст Олександра Брожинара (1777).

Жан-Антуан Гудон. Гипсовая

копия



Дитячий портрет О. Брожинара (теракота) належить до видатного творіння Ж.-Ж. Гудона. Зроблений на замовлення, він вважається взірцем реалістичного скульптурного портрету 18 ст. – доби пізнього бароко, коли комплементарна практика мистецтва змінювалася класичною основою. Дослідники творчості Гудона підкреслювали, що портрет О.Брожинара і парного бюсту його сестри Луізи (мармур, 1775) – найкраще

зображення дитячих персонажів де невинність і свіжість дитинства представлені без зайвих сентиментальних прикрас. Обидва портрети належать Луврському музею. В студентській практиці портрети дітей Брожинарів – вдала можливість вивчення конструктивно-пластичної характеристики дитячого обличчя і фізіогномічних особливостей.

ДОДАТОК А

Біографічні відомості про авторів скульптурних творів, представлених у тексті



Донателло (Донатто ді Нікколо ді Бетто Барді (бл. 1386-1466).

Народився у Флоренції. Батько – Ніколо ді Бетто Барді, перебуваючи у статусі ремісника, заповів сину ремісничу професію, налаштувавши його на трудову діяльність. Навчався і перші художні навички Донателло здобув в домі Мартеллі – сімействі банкірів і меценатів, пов'язаних

дружбою з родиною Медічі - правителів Флоренції. Здобув навички майстра-ювеліра, вчився також у відомого живописця і скульптора Бічі ді Лоренцо. У 1403 став учнем флорентійського металіста і скульптора Лоренцо Гіберті, якому допомагав в створенні величних бронзових дверей Бабтістерію Флорентійського собору. Тут познайомився з архітектором і скульптором Філіппо Брунеллескі. В 1407 році обидва здійснили подорож до Риму, де вивчали на розкопах античних руїн класичне мистецтво.

Незважаючи на захоплення античними зразками перші самостійні твори Донателло, а саме мармурова скульптура «Давид» в натуральний зріст несе явні риси готики. Пізніше Донателло винайшов свій стиль, з достатньо якими рисами нового Ренесансу. Між 1411-1413 роками з'являється велична постать «Св. Марка», для собору Сан Орсанмікеле. Через два роки Донателло завершив мармурову статую сидячого св. Іоанна Богослова для собору Флоренції. Обидві були наближені до класичних взірців, з більш чітким усвідомленням перспективи для скульптурного твору в просторі. В досягненні

певного психологічного настрою, майстер спирався на реальність, приділяючи увагу розмаїттю портретних характеристик.

Серед багатьох замовлень скульптора – найвидатнішим є друга, тепер бронзова статуя Давида – символ громадянської доброчесності і перемоги над ворогами.

В 1443 році Донателло виїздить до Падуї для виконання бронзового па'ятника конкістадору Ерасмо да Нарні, прозваного Гаттамелатою. В 1450 році кінна статуя була встановлена на площі міста – перший з часів античності монумент подібного роду.

Донателло повернувся в рідну Флоренцію у 1455 р. Тут намагався завершити давно розпочату роботу для монастиря в Санта-Марія ді Сістелло – «Магдалина що здійснює каяття». Працюючи творчо і перебуваючи на пенсії родини Медічі, скульптор здобув неабияку повагу місцевої еліти, яка виплачувала йому комісійні задля безбідного життя. У 1466 році за невияснених обставин художник помер і був похованим в базиліці Сан-Лоренцо поряд з Козимо Медічі.

Микеланджело Буонарроті (06.03.1475-18.02.1564)



Видатний скульптор, живописець, архітектор, поет і мислитель Микеланджело ді Лодовіко ді Леонардо ді Буонарроті Симоні, відомий за скороченим **Микеланджело Буонарроті**, народився в часи розквіту Флорентійської республіки в м. Капрезе (Тоскана), в родині Лодовіко Буонарроті, збіднілого місцевого дворянина. Позбавлений змоги повноцінно утримувати родину, батько Мікеланджело відав 6-літнього сина подружній парі Тополіно, де хлопчик

пройшов перші уроки скульптурної праці, а саме – технічні навички підготовки глини до роботи і професійного використання скульптурного реманенту. Через 4 роки після смерті першої дружини, Лодовіко Буонарроті оженився вдруге і за згодою мачухи Лукреції Убальдіні, Мікеланджело поступив у флорентійську школу, де навчання його майже не цікавило. Увагу підлітка привертало спілкування з художниками, самостійне виконання малюнків з церковних фресок. Вже в ті часи запальний і упертий характер Мікеланджело відмічали його друзі і ранні біографи, стверджуючи, що саме він зіграв не останню роль в творчому натхненні скульптора.

Позитивно сприйнявши нахили сина до малювання, Людовізі у 1488 році домовляється з видатним на той час художником Дрменіко Гірландайло, і Мікеланджело працює в його майстерні більше року. Тут були зроблені вдали копії з фресок майстрів раннього Відродження Джотто і Мазачч, де талант молодого мистця вже не викликав будь-яких сумнівів. Скульптурою, безпосередньо, Мікеланджело зайнявся в майстерні Бертольдо ді Джованні, який перебував під патронатом «господаря» Флоренції Лоренцо Медічі. Приблизно у 1492 році, молодий скульптор дістав повагу двору Медічі, де відбулося його головна освіта, а саме – знайомство з творами античних авторів, завдяки відомим наслідувачам платонівської філософії, молодим діячам релігійних і політичних кіл, які у дорослому віці очолювали верхівку флорентійського суспільства. До цього часу належать перші серйозні роботи Мікеланджело – «Мадонна біля сходів» і «Битка кентаврів».

З 1492 року Мікеланджело періодично перебуває у рідній Тоскані, повертається до Флоренції. За цей час він виконує низку складних заказів, як скульптури для раки св. Домініка в Болоньї. 1495 році з'являються скульптурні композиції «Св. Йоханес» і «Купідон що спить», які привернули увагу кардинала Рафаеля Ріаріо і запрошення до Риму. За 5 римських років Мікеланджело створив відомого «Вакха» і «Римську Пьету».

Творча відомість скульптора поширюється на всю Італію і він стає чи не найпопулярнішим художником, що успішно сказалося на великій кількості замовлень. У 1501 році була розпочата робота на статуєю «Давід»,

яка закінчилася у 1504 р. Паралельно за цей час були виконані відоміші зараз скульптурні твори для «Вівтаря Пікколоміні», «Дванадцять апостолів» і «Святим Матфеем» для флорентійського собору, серія скульптур: «Мадонна Доні», «Мадонна Таддеї», Мадонна Пітті», «Брюггерська Маданна».

В цей період Мікеланджело перебуває під значним впливом ідей Саванарролли, що періодично знаходить непорозуміння з правлячою клерикальною верхівкою Італійської держави. Попри певні протистояння скульптора і римського папи Юлія II, були розпочати і виконані найважливіші замовлення – гробниця Юлія II над якою скульптор працював більше півроку в м. Каррара, де були зосереджені головні поклади мармуру. Від 1505 до 1545 року йде робота над гробницею з певними постановами. В перші два десятиліття створені скульптури «Мойсей», «Зв'язаний раб», «Раб що помирає», «Лія». Поміж цією роботою Мікеланджело розписує фресками плафон Сікстинської капели (1505-1512). У 1520-1535 рр. художник працює над скульптурним комплексом капели Медічі у Флоренції, проектує бібліотеку Лоуренціана, яка була припинена через бунтівні події і вигнання Медічі з Флоренції у 1525 році. Перебування скульптора на боці народу. Проте, через певний час, мав наміри дістатися Венеції і навіть Франції, проте повернувся у рідне місто. Падіння Флоренції загрожувало художнику, проте його творчий авторитет не лише спасли від переслідувань, а й викликали у Климента VIII, бажання використати скульптора в створенні капели Медічі.

У 1546 році солідному за віком скульптору було доручено фінальні роботи по зведенню для папи Павла III Палаццо Фарнезі і спроектував нове оформлення Капітолію. Найбільш почесним стало призначення скульптора головним архітектором Собору Св. Петра у Флоренції, і як відданість вірі і Богу, відмовився від будь-якої нагороди за свій творчий вклад.

Відійшов в вічне життя Мікеланджело напередодні свого 89-ліття.

Нехтуючи честю бути похованим у спеціально збудованій гробниці, доки його тіло буде перебувати в базиліці Санто-Анстолі, прах художника був тайно перевезений у Флоренцію і з честю заборонений у францисканській церкві Санто-Кроче 14 липня 1564 року.

Жан-Антуан Гудон
(1741-1828)



Відомий французький скульптор доби раннього класицизму. Народився в м. Версаль, в малозаможній родині. Перші фахові уроки отримав в місцевій скульптурній майстерні. У 20-річному віці став переможцем академічного конкурсу і отримав право на трирічне навчання в «Школі обраних учнів», а згодом – право удосконалення майстерності в Італії. Працюючи в Римі, вперше спробував свої сили в статуарній пластиці для собору Санта Марія дель Анджелі.

У 1767 презентував власний скульптурний посібник «Екорше» чоловічої фігури для вивчення анатомії людського тіла учнями художніх шкіл. Після повернення до Парижу, майже не мав заказів на монументальну скульптуру, тому зорентував увагу до скульптурного портрету. Саме ним став виставлятися в Паризькому салоні. Проте йому не довелося стати модним художником. Його реалістичній, мало комплементарній скульптурі чинили потужний спротив коло заможних вельмож і королівські посадовці. Художнику змушений був шукати замовлення в інших містах Франції та за її межами.

В творчому доробку скульптора близько ста п'ятдесяти скульптурних портретів, і не лише королівських осіб і чиновників, а й діячів революції 1789-1793 рр. Завдяки майстерності Гудона історія знає в обличчя багатьох видатних людей його часу: Ж.-Ж. Руссо, Вольтера, Д. Дідро композитора Глюка, Дж. Вашингтона, Бенж. Франкліна, Катерини П, оперної співачки Софі Арну, і, навіть, відомого авантюриста графа Каліостро. До цього списку можна додати портрети власних дітей і знайомих, друзів і дружини. Помер в Ж.-А. Гудон в Парижі за кілька років до свого 90-ліття. І лише після смерті його стали називати видатним майстром мистецтва скульптури.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

ОСНОВНА

1. Арнасон Г. Скульптура Гудона / пер. с англ. П. Меликовой. Москва: Искусство, 1982. 128 с.
2. Бритова Н. Н. Римский скульптурный портрет: Очерки / Н.М.Лосева, Н.А.Сидорова. – М.: Искусство, 1975. http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/obraz/britova_n_n_loseva_n_m_sidorova_n_a_rimskii_skulpturnyi_port.pdf.
3. Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. Москва: Наука, 1972. 420 с. http://www.sno.pro1.ru/lib/vipper_iskusstvo_drevney_grezii/download.htm
4. Виппер Б. Р. Итальянский Ренессанс – XIII - XVI века: в 2 тт. Т.2. Москва: Искусство, 1977. Т.1. 224 с. Т.2 244 с.
5. Ермильченко И. В. Античные мифы в искусстве. Москва: Слово, 2001. 46 с.
6. Ирмшер Й. Словарь античности / пер. с нем. И Горбушина. Москва: Прогресс, 1989. 704 с. <https://may.alleng.org/d/cult/cult013.htm>
7. Лазарев В. Н. Микеланджело. Москва: Искусство, 1983. 446 с.
8. Либман М. Я. Донателло. Москва: Искусство, 1962. 252 с.
9. Попова Н. Античные и христианские символы. Санкт-Петербург: Аврора, 2003. 63 с.
10. Назарова О.А. Мастерская Гиберти // Итальянский сборник. Москва: 2003. Вып. 3. С. 92-99.
11. Тахо-Годи А. А. Боги и герои Древней Греции. Санкт-Петербург: Слово, 2020.
12. Чубова А.П. Античные мастера. Скульптура и живопись / А. П. Чубова, Г. И. Конькова, Л. И. Давыдова. Ленинград: Искусство, 1986. 251с.

ДОДАТКОВА

13. Власов В. Г. Стили в искусстве / В.Г. Власов: Словарь. В 3 т. Санкт-Петербург: Кольна, 1995-97. 1872 с.

14. Всеобщая история искусств: В 6 тт. Т.1. / История древнего мира [Греция, Рим]. Под ред. Чегодаева А.Д. Москва: Искусство, 1956, С. 145-335.
15. Всеобщая история искусств: В 6 тт. Т. 3. / Возрождение. Под ред. Ю.Д. Колпинского, Е. И. Ротенберг. Москва: Искусство, 1963, С. 28-152.
16. Всеобщая история искусств: В 6 тт. Т.4. / Искусство 17-18 вв. Под общ. ред. Ю. Д. Колпинского, Е. И. Ротенберг. Москва: Искусство, 1964, С.145-335.
17. Грейвс Р. Мифы Древней Греции /Р.Грейвс; пер. с англ. К.П.Лукиянченко; под ред. и послесловие А.А.Тахо-Годи. Москва: Прогрес. 1992. электр. версия [hhh:/lidrebook /me/mify-drevnei-grecii/vol/1](http://hhh:/lidrebook/me/mify-drevnei-grecii/vol/1); [hhh:/ sno.pro1/ru/graves/](http://hhh:/sno.pro1/ru/graves/)
18. Дживелегов А.Р. Искусство Итальянского Возрождения: /А.Р. Дживелегов: Учебное пособие. Москва: РАТИ-ГИТИС, 2007. С.431-498.
19. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения: В 2 тт.: / М. Дворжак: Курс лекций. Москва: Искусство.
20. История искусства зарубежных стран: Средние века. Возрождение /Под ред. Ц.Г. Нессельштраус. Москва: Изобразительное искусство,1982. С. 161-259.
21. Кун Н.А. Мифы и легенды древней Греции /Николай Кун. Санкт-Петербург; Азбука-Атинес, 2018.
22. Павлинов П. О творческом методе Микеланджело-скульптора // Искусство, 1964, №2. С. 57-65.
23. Кун Н.А. Мифы и легенды древней Греции. Санкт-Петербург: Азбука-Атинес, 2018. https://mybook.ru/author/nikolaj-albertovich-kun/legendy-i-mify-drevnej-recii/?utm_source=livelib_buy&utm_medium=partners&utm_
24. Сидорова Н. Римский скульптурный портрет. Москва: Искусство, 1975. 170 с.

25. Соколов Г.И. Искусство Древней Эллады: Кн. для учащихся. Москва: Просвещение, 1994. 221 с.
26. Соколов Г.И. Искусство Древнего Рима: Кн. для учащихся. Москва: Просвещение, 1996. 224 с.
27. Соколов Г. И. Римский скульптурный портрет III века. Москва: Искусство, 1983.
28. Сто великих скульпторов /Текст, ил/.
<https://ru.scribd.com/doc/37948189/%D0%A1%D0%A2%D0%9E-%D0%92%D0%95%D0%9B%D0%98%D0%9A%D0%98%D0%A5-%D0%A1%D0%9A%D0%A3%D0%9B%D0%AC%D0%9F%D0%A2%D0%9E%D0%A0%D0%9E%D0%9>