**Опорный конспект по истории мировой культуры и искусства.**

**Учебники:**

1. **Петкова С. М. Справочник по мировой культуре и искусству,**
2. **История искусств. Эпохи и образы. Учебное пособие для СПО.** [**Ванюшкина Л., Тихомиров С., Куракина И.**](https://www.chitai-gorod.ru/books/authors/vanyushkina_l_tikhomirov_s_kurakina_i_i_dr/)
3. **Искусство. Энциклопедия для детей. Том 7, часть 1, глав. ред. Аксёнова М.Д. - М.: Аванта+,**
4. **Искусство. Энциклопедия для детей. Том 7, часть 1, 2 изд. испр., редакция Аксёнова М.Д. - М.: Аванта+,**

**Хронология культурно-исторических этапов и художественных стилей:**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **№№** | **темы** | **название** | **время** |
| **1** | 1 | **Искусство первобытной эпохи** | 2 млн - 100 тыс. до н. э. – 6 тыс. до н. э |
| **2** |  | **Искусство Древнего Востока** | 6 тыс. до н. э. – рубеж н. э. |
|  | 2 | Древний Египет | 6 тыс. до н. э. – рубеж н. э |
|  | 3 | Двуречье (Месопотамия): Шумер и Аккад, Старый Вавилон, Ассирия, Новый Вавилон.  | 6 тыс. до н. э. – рубеж н. э |
| **3** | 4-6 | **Культура Древнего и Средневекового Востока** Культура стран Буддизма: Индия, Китай, Япония | 6 тыс. до н. э. – III в. IV век - XIX в. |
| **4** |  | **Античное искусство** | (3 тыс. до н. э. – 395 год) |
|  | 7 | Древняя Греция: Эгейская культура: остров Крит – минойская культура, Микенская культура, Гомеровский период, Геометрика, Архаика, Классика. | 3 тыс. до н. э.- IV век до н.э. |
|  | 8 | Эллинизм  | III - I века до н.э  |
|  | 9 | Древний Рим | I век до н.э.- 395 год |
| **5** |  | **Средние века. Культура стран Православного Христианства:**  |  |
|  | 10 | Византия, | IV - XV в.  |
|  | 11 | **Культура Мусульманских (арабских) стран** | VII – XIX в. |
|  |  | **Средние века. Культура стран Католического Христианства:**  | IV - XIV в.  |
|  | 12 | Западная Европа: дороманская культура | IV – VIII в. |
|  | 13 | романская культура | IX –XI в. |
|  | 14 | Готика | XII-XIII в. |
| **6** | 15 | **Искусство эпохи Возрождения**  | XIV – XVI в. |
|  |  | Итальянское Возрождение: Предвозрождение, Раннее Возрождение, Высокое, Позднее | XIV – XVI в. |
|  | 16 | Северное Возрождение | XV-XVI в. |
| **7** |  | **Искусство Нового времени**   | XVII – XVIII в. |
|  | 17 | Барокко | XVII век |
|  | 18 | Классицизм | XVII век |
|  | 19 | Рококо. Просвещение | XVIII век |
|  | 20 | Неоклассицизм | Конец XVIII век |
| **8** |  | **Искусство Новейшего времени** | XIX - XX века |
|  | 21 | Ампир | начало XIX в. |
|  | 22 | Романтизм | рубеж XVIII –XIX |
|  | 23 | Реализм | 40-50 годы XIX в. |
|  | 24 | Прерафаэлиты | 50 годы XIX в. |
|  | 25 | Новая Архитектура  | XIX в. |
|  | 26 | Импрессионизм | 60-80 годы XIX века |
|  | 27 | Постимпрессионизм | 80-е годы XIX века |
|  | 28 | Пуантилизм | 90-е годы XIX века |
|  | 29 | **Кинематограф**  | 1895 год  |
|  | 30 | Модерн, Символизм | рубеж XIX-XX в. |
| **9** | 31 | **Направления в искусстве XX века**: | XX век |
|  |  | 1. Кубизм. Пикассо
 | 1900-е годы |
|  |  | 1. Фовизм. Матисс
2. Экспрессионизм. Модильяни. Мунк
 | 1905 год |
|  |  | 4. Абстракционизм. Кандинский. 5. Супрематизм. 6. Футуризм. Боччони7. Метафизическая живопись. Кирико. 8. Дадаизм. Дюшан | 1910 годы |
|  |  | 9. Неопластицизм. Мондриан | 1917 год |
|  |  | 10. Конструктивизм. Функционализм. 11. Сюрреализм. Магритт, Дали | 1920 год |
|  |  | 12. Кинетическое искусство. Тэнгли | 1930 годы |
|  |  | 13. Абстрактный экспрессионизм. Поллок | 1940 -годы |
|  |  | 14. Поп-арт. Уорхол | 1950-е годы |
|  |  | 15. Арте повера. Пистолетто | 1960-е годы |
|  |  | 16. М. Эшер |  |
|  |  | 17. Боди-арт. Оппенгейм | 1960-е годы |
|  |  | 18. Гиперреализм. Клоуз | 1960-е годы |
|  |  | 19. Концептуальное искусство. Кошут | 1970 годы |
| **10** | 32 | **XXI век.** | XXI век. |
| **11** |  | **Искусство России** |  |
|  |  | **Древняя Русь.**  | IV – XVII в. |
|  | 3334 | Архитектура домонгольской Руси.Иконопись. | X -XII в. |
|  | 3536 | Московский Кремль. Шатровое зодчество | XIV - XVII в. |
|  | 3738394041 | **Русское искусство XVIII в.** Основание Петербурга.Барокко в архитектуре, середина XVIII в.Архитектура 2 пол. XVIII в. Рококо. Классицизм.СкульптураЖивопись |
|  | 4243 | **Русское искусство 1-пол. XIX в.** Расцвет Русского ампира.Живопись Романтизма: |
|  | 44  454647 | **Русская живопись 2-пол. XIX в.** Реализм. Психологизм портретов передвижников Историческая живопись передвижников. Фольклорные мотивы. Батальный жанр. Пейзаж передвижников.  |
|  | 48 | **Русское искусство рубежа XIX--XX в.** Стиль Модерн. |
|  | 49 | **Художественные объединения начала XX века.** |
|  | 50 | **Русские художники 1-пол. XX века, 2-пол. XX века.** |

**1. Культура первобытной эпохи.** (40 тыс. до н. э. – 4 тыс. до н. э.)

Самый древний период – палеолит (40 тыс. до н. э. -12 тыс. до н. э.) связан с возникновением искусства. Среднекаменный век – мезолит (12 тыс. до н. э. - 7 тыс. до н. э.).

Новокаменный век – неолит (7 тыс. до н. э.- 4 тыс. до н. э.) - керамика, обработка металла.

В основном преобладала *материальная культура:* производство орудий труда, создание жилища.

 *Первая архитектура:* Менгир – отдельный каменный столб, (высота 21 метр, вес около 300 тонн). Во Франции найдена целая аллея из 2683 менгиров. Дольмен– сооружение в виде стола, столбы и «крыша». Кромлех– культовое сооружение, камни расположены в виде круга. Алтарь Солнца в Стоунхендже, в Англии.

Первые произведения изобразительного искусства:

 *скульптура* – «палеолитические Венеры» - женские статуэтки из камня и кости с утрированными формами тела, схематизированными головами, связанные с культом матери-прародительницы. Венера Виллендорфская— небольшая статуэтка женской фигуры, обнаруженная в одном из древних захоронений граветтской культуры близ местечка Виллендорф в Вахау, посёлке коммуны Агсбах, в Австрии археологом Йозефом Сомбати 7 августа 1908 года.

 *Живопись и* *графика* – изображения в цвете минеральными красками, силуэты, выполненные углём. Пещеры Альтамира (Испания), Фон де Гом (Франция) – мамонты, дикие лошади, олени, выполнены красками, секрет производства которых не найден.

Первые образцы *декоративно-прикладного искусства:* из природных материалов – камня, кости, глины, дерева и из первого искусственного материала – огнеупорной глины, стрелы, луки, посуда. Появился первый орнамент, выдавленный специальным штампом из кости или камня в виде гребёнки, оттиск такого штампа называют гребенчатым.

**2. Культура и искусство Древнего Египта.**

 (4 тыс. до н. э. – рубеж нашей эры).

Историю культуры Древнего Египта принято делить на следующие периоды:

1) додинастический период (IV тыс., 33–30 вв. до н. э.);

2) древнее царство (XXX–XXIII вв. до н. э.);

3) среднее царство (XXI–XVIII вв. до н. э.);

4) новое царство (XVI–XI вв. до н. э.);

5) позднее время (XI—332 г. до н. э.).

Изучение Египта начинается с 19 века. В 1822 году французский учёный Франсуа Шампольон расшифровал египетские иероглифы, что позволило прочесть надписи на пирамидах, храмах и папирусах. Основные литературные памятники: «Тексты пирамид», «Тексты саркофагов», «Книга мёртвых» - ритуальные тексты с заклинаниями, изречениями; «Рассказ Синухета» - автобиографическая повесть, в которой речь идёт от первого лица.

Важнейшая черта египетской культуры – протест против смерти. Отсюда - бальзамирование - искусство изготовление мумии, забота о теле умершего, который переходит в другой мир. С этим же связано построение огромных гробниц, которые должны вмещать всё, что «погребалось» вместе с мумией в саркофаге. Все захоронения – на западном берегу Нила в Некрополе – городе мёртвых.

 *Архитектура.* Мастаба – самая ранняя форма погребальных сооружений. Мастаба, поставленные друг на друга – ступенчатая пирамида. Самая грандиозная – пирамида Джосера, 28 век до н. э. высота – 60 метров, 10 мастаба.

Пирамида Хеопса, 20 век до н. э., 147 метров, длина одной стороны 236 метров.

Скальные храмы – вырубленные в скале, храм царицы Хатшепсут В Дейр - эль Бахри.

Долинный храм – архитектурный комплекс из нескольких элементов, построенных один за другим по одной оси: аллея сфинксов, огромный вход – два трапецевидных пилона, обелиск, открытый двор, гипостильный (колонный) зал, молельня. Основное средство архитектурной выразительности – колонна. Два типа колонн, которые различались капителями: лотосовидные и папирусовидные.

Храмы в Карнаке (270 колонн) и в Луксоре (151 колонна).

*Скульптура.*  Основная черта – подчинение канону - строму правилу:

* Стоящая статуя – левая нога вперёд, руки прижаты к телу.
* Сидящая – руки на коленях, напряжены.
* Взгляд устремлён вперёд.
* Эмоции отсутствуют.
* Полихромные фигуры: мужское тело кирпичного цвета, женское – жёлтого, волосы – чёрного, одежды – белого цвета, глаза подведены, на груди – яркое ожерелье.
* Рельеф – голова и ноги – в профиль, глаз и плечи – анфас (распластывание фигуры на плоскости).
* Разномасштабность – фараон крупнее всех остальных.

Плита Нармера, «Сельский староста», Рахотеп и его жена Нофрет, писец Каи, Большой Сфинкс, Зодчий Хесира, рельеф «Плакальщики»,

*Росписи:* украшали стены гробниц, храмов, колонны, саркофаги. Основные темы: бытовые сцены, охота, животные и птицы, пиры, музыканты. Канон в росписях:

* Построчное размещение сюжетных сцен.
* Основная композиция – мотив шествия, где фигуры движутся одна за другой, через одинаковые интервалы, с повторяющимися жестами.
* Распластывание фигуры на плоскости.
* Изображение предметов с различных точек зрения с помощью вертикального расположения: то, что дальше, располагается выше.
* Единство изображений и иероглифических надписей.

Росписи из гробниц в Фивах и Бени- Хасан.

*Египетские божества:* Амон Ра – бог солнца, Осирис и Исида – боги плодородия, Гор – бог света, Анубис – покровитель умерших, Сет – бог тьмы.

В 15 веке до н. э. фараон Аменхотеп IV провёл религиозные реформы, пытаясь утвердить культ одного бога – Атона. Это была первая в истории человечества попытка установить единобожие. Столицей государства он сделал город Ахетатон (Амарна) и сам принял имя Эхнатон. Он пытался сломить могущество жрецов, отменил культы всех других богов, закрыл храмы, имущество конфисковал, отменил некоторые каноны в изобразительном искусстве. Его реформы поддержал лишь Тутанхамон, женившийся на одной из его дочерей.

*Культурные памятники Амарнского периода:* Рельеф «Семья Эхнатона», Голова царицы Нефертии скульптора Тутмеса, Вещи из гробницы Тутанхамона: Золотая маска Тутанхамона, Золотой трон со сценой «Фараон с царицей в саду».

*ДПИ:* пояса, браслеты, кольца, ожерелья, пекторали, инкрустированные бирюзой, обсидианом, сердоликом, лазуритом, подвески со скарабеями, золотые и серебряные головные уборы фараонов со священным уреем, туалетные ложечки из эбенового дерева и слоновой кости, зеркала, сосуды.

Кроме украшений в эпоху Нового Царства изготовлялись мелкие изящные предметы туалета – гребни, туалетные ложечки для притираний в виде плывущей девушки, баночки для мазей, зеркала с ручками в виде колонны, изящно украшенные ножи, опахала и многие другие предметы, которые были найдены в гробнице Тутанхамона.

Одно только открытие памятников художественного ремесла в гробнице Тутанхамона обнаружило ряд неизвестных ранее сочетаний материалов, которые использовали египетские мастера: золото и кость, камень и металл, дерево и фаянс. В троне Тутанхамона на сиденье и спинке сочетаются такие материалы, как деревянный каркас, облицованный листовым золотом и инкрустации из многоцветных фаянсов, стекла и камней. Египетские ювелиры показали красоту сердолика, бирюзы, лазурита.

Найдены бусы и ожерелья, в которых необычные сочетания материалов: голубой фаянс, обсидиан, сердолик, кварц, стекло и порфир; аметист, сердолик. Среди замечательных памятников прикладного искусства – великолепная золотая портретная маска фараона со вставками из лазурита на головном платке и из различных самоцветов, фаянса и стекла на ожерелье; литой золотой гроб царя, также с портретным лицом и инкрустациями из камней и паст; замечательные сосуды из алебастра. В одном из них, изображающем лежащую козочку, хранились благовония, другой, сделанный в виде пучка лотосов, служил светильником: в чашечки цветов наливалось масло, и огоньки светилен позволяли оценить тонкость резьбы сосуда и великолепие сквозящего камня. Другой светильник состоял из двух плотно вставленных один в другой кубков из полупрозрачного алебастра; когда зажигалась плававшая в масле светильня, на стенках начинали просвечивать цветные изображения, выполненные на наружной поверхности внутреннего кубка – фигуры царя и царицы, гирлянды цветов.

Поражают своей отделкой и найденные в гробнице различные ларцы, в том числе ларец, покрытый росписями со сценами битвы и царской охоты, полными бурного движения несущихся галопом колесниц, мечущихся в поисках спасения львов. Эти росписи, впервые давшие нам образцы древнеегипетской миниатюрной живописи, очень интересны по колориту, построенному на сочетании разнообразных жёлтых тонов: на светло-жёлтом фоне чередуются ярко-кирпично-коричнивые лошади, золотистые львы, розоватая собачка; гривы львов даны без контуров, красными линиями, гривы и хвосты лошадей – чёрными штрихами. Найдены кожаные сандалии, украшенные золотым лотосом со вставками из лазурита, сердолика и амазонита и ромашками из жёлтого и красноватого золота, чётко выделявшимися на фоне голубого фаянса; золотые кинжалы с великолепно отделанными рукоятками и ножнами; различные золотые ожерелья с множеством вставок из самоцветов и стекла (количество самоцветов в одном из них доходило до 166 штук).

Один из шедевров парадной мебели – изготовленный из дерева трон Тутанхамона, спинка которого обита золотом, на ней выгравированы фигуры царственной четы и сделаны вставки из самоцветов, серебра, фаянса и цветного стекла. Также великолепны фигуры, вырезанные на пластинке из слоновой кости, служившей крышкой ларца, представляющей Тутанхамона, принимающего цветы от его юной жены Анхесамон среди пышных букетов и гирлянд; детали рельефа инкрустированы чёрным деревом фаянсом и стеклом. Совершенно прелестны по свободе, изяществу и мягкости форм маленькие фигурки богинь – каждая статуэтка мастерски исполнена, исключительно изящна.

Сама мумия была осыпана драгоценными изделиями: амулеты, ожерелья, подвески, браслеты и кольца, золотые наконечники на пальцах, два кинжала у пояса – золотой и железный. Хотя в изделиях из гробницы Тутанхамона сохраняются тысячелетние традиции египетского художественного ремесла, в них нет строгой простоты форм, геометризма силуэтов, к которым тяготело искусство Древнего царства. Теперь формы изделий гнутся, как цветочные стебли, а материалы полупрозрачны, как лепестки. Среди сокровищ много сосудов и светильников из алебастра, сквозистого, нежно-белого с золотистым оттенком. Кресла и ложа сконструированы с таким расчётом, чтобы тело в них покоилось и нежилось: сиденья мягко выгнуты, приспособлены для подушек, подлокотники - для рук, лежащих без напряжения, расслаблено. Декор изыскан: много ажурных вставок, цветных инкрустаций, ножки кресел заканчиваются львиными лапами, ножки складного стульчика – утиными головками.

Цвет и оттенки фаянса достигают исключительного многообразия. Это особенно относится к зелёному цвету, где встречается огромное количество оттенков – от плотно-зелёного до хризолито-желтоватого. Оттенки фиолетового особенно типичны для Амарны: сине-фиолетовые, ярко-жёлтые, сургучно – красные, коричневые, синие тональности. Широкая градация оттенков цвета цейлонского сапфира также очень характерна для амарнских глазурей. С обогащением красок и оттенков цвета увеличиваются и обогащаются формы сосудов.

Появляются сосуды с прорезным ажурным туловом, входят в обиход расписные сосуды. В расписном сосуде с уткой (ГМИИ) необычная форма называется амфориск: очень низкое горло, исключительно крутые плечи (под прямым углом к горлу) и конусообразное, яйцевидно закругляющееся книзу тулово (высота около 15 см.). Две малозаметные ручки приходятся у самых плеч сосуда. Плечи украшены фризом из опрокинутых книзу лепестков лотоса. Такой же фриз идёт по тулову сосуда, под самыми плечами. Нижняя часть заканчивается целым цветком голубого лотоса, центральное место занято пучком веерообразно распустившихся цветов папируса, средний пояс занят изображением вылетающей из зарослей папируса утки.

С небывалым разнообразием использовались реалистически переданные растительные мотивы, и особое внимание уделялось богатству расцветки изделия, в частности предметов из фаянса и стекла.

*Музыка:* одноголосная, сочеталась на унисоне вокальных и инструментальных тембров (арфа, флейта, набл – струнный инструмент с длинным грифом), поддерживалась ударными инструментами. В области тональной системы – пентатоника; также существовало первое дирижирование – хейрономия.

*Наука* добилась больших успехов. Особенно развивались:

* астрономия (созвездия находятся на небе и днём, только невидимы при солнечном свете),
* медицина (лечились «утробные» болезни, была установлена роль мозга в организме),
* математика (вычислена поверхность шара, изобретены первые водяные часы и маленькие нашейные солнечные часики).

*Александрия.*  В 6 веке до н. э. Египет был завоёван персами, а в 3 веке до н. э. – Александром Македонским, в честь которого архитектор Дейнократ построил великолепный город с гаванью, прямыми улицами, театром, библиотекой, парками, банями. В городе был построен знаменитый Александрийский маяк высотой более 100 метров, одно из семи «чудес света».

<https://www.youtube.com/watch?v=gamtWNt5DqU> Архитектура и искусство Древнего Египта. 8 мин.

<https://www.youtube.com/watch?v=sRPC3TjTv_c> Искусство Древнего Египта. Лекция I. Архаика и Древнее царство. В. Солкин. 2 ч. 30 мин.

<https://www.youtube.com/watch?v=FLfTvYwlgPM> Искусство Древнего Египта. Лекция II. Среднее царство. В. Солкин. 2ч.30 мин.

<https://www.youtube.com/watch?v=NLS-WH6OBJo> Искусство Древнего Египта. Лекция III. Новое царство. В. Солкин. 2ч. 38 мин.

**Культура и искусство Древнего Востока.**

**3. Месопотамия (Двуречье).** С VII тыс. до н. э.

Между реками Тигр и Евфрат.В долине этих двух великих рек древности, в IV тыс. до н. э. утверждалась столь же высокая, как и в Египте, культура. Это был один из древнейших очагов человеческой цивилизации. Однако в отличие от долины Нила, где на протяжении нескольких тысячелетий обитал один и тот же народ и существовало одно и то же государство - Египет, в Двуречье стремительно (по историческим меркам) сменяли друг друга различные государственные образования: Шумер, Аккад, Вавилон (Старый и Новый), Ассирия, Иран.

Здесь перемешивались, торговали, воевали друг с другом разные народы, быстро воздвигались и до основания разрушались храмы, крепости, города. Более динамичными, чем в Египте, были история и культура Двуречья. **Шумеро-Аккадская культура** - древнейшая культура в Двуречье.

**Первая письменность – клинопись.** Письменность была великим достижением шумеро-аккадской культуры. Она была заимствована и развита вавилонянами и широко распространилась по всей Передней Азии: клинописью пользовались в Сирии, древней Персии, других государствах. В середине II тыс. до н. э. клинопись стала международной системой письменности: ее знали и использовали даже египетские фараоны. В середине I тыс. до н. э. клинопись становится алфавитным письмом.

Долгое время ученые считали, что язык шумеров не похож ни на один из известных человечеству живых или мертвых языков, и поэтому вопрос о происхождении этого народа оставался загадкой. К настоящему времени генетические связи шумерского языка все еще не установлены, но большинство ученых предполагают, что этот язык, так же, как и язык древних египтян и жителей Аккада, относится к семито-хамитской языковой группе.

Именно шумеры, по мнению современных востоковедов, являются родоначальниками знаменитой Вавилонской культуры. Их культурные достижения велики и бесспорны: шумеры создали первую в человеческой истории поэму - «Золотой век», написали первые элегии, составили первый в мире библиотечный каталог. Шумеры - авторы первых и древнейших в мире медицинских книг - сборников рецептов. Они первыми разработали и записали календарь земледельца, оставили первые сведения о защитных насаждениях. Даже идею создания первого в истории людей рыбного заповедника впервые письменно зафиксировали тоже шумеры.

Важнейшим памятником шумерской литературы был **цикл сказаний о Гильгамеше**, легендарном царе города Урука, который, как следует из династических списков, правил в XXVIII в. до н. э. В этих сказаниях герой Гильгамеш представлен как сын простого смертного и богини Нинсун. Подробно описываются странствия Гильгамеша по миру в поисках тайны бессмертия и его дружба с диким человеком Энкиду. Предания о Гильгамеше оказали очень сильное воздействие на мировую литературу и культуру и на культуру соседних народов, которые приняли и адаптировали легенды к своей национальной жизни.

Исключительно сильное воздействие на мировую литературу имели также **предания о всемирном потопе**. В них рассказывается, что потоп был устроен богами, которые замыслили погубить все живое на Земле. Только один человек смог избежать гибели - благочестивый Зиусудра, который по совету богов заранее построил корабль. Легенда гласит, что боги спорили между собой, стоит ли уничтожать все человечество: некоторые полагали, что наказывать людей за грехи и сократить их численность можно и другими способами, в частности голодом, пожарами, а также наслав на них диких зверей.

**Зиккурат** - представляет собой башню из поставленных друг на друга усечённых пирамид от 3 у шумеров, до 7 у вавилонян, не имевших интерьера (исключение – верхний объём в котором находилось святилище.

 Террасы зиккурата, окрашенные в разные цвета, соединялись лестницами или пандусами, стены членились прямоугольными нишами. Внутри стен, поддерживающих платформы находилось множество комнат, где жили священники и работники храма. Рядом со ступенчатой башней-зиккуратом обычно находился храм, который являлся не молитвенным сооружением как таковым, а жилищем бога. Шумеры, а вслед за ними и ассирийцы с вавилонянами, поклонялись своим богам на вершинах гор и, сохранив эту традицию после переселения в низменное Двуречье, возводили горы-насыпи, соединявшие небо и землю.

Материалом для постройки зиккуратов служил кирпич-сырец, дополнительно укреплённый слоями тростника, снаружи облицовывались обожжённым кирпичом. Шумеры строили их трёхступенчатыми в честь верховной троицы своего пантеона — бога воздуха Энлиля, бога вод Энки и бога неба Ану. Вавилонские зиккураты были уже семиступенчатыми и окрашивались в символические цвета планет.

Самые древние **памятники прикладного искусства** на территории Передней Азии – это в основном керамические изделия - отличаются большим разнообразием. Тонкостенные, правильной формы, нарядные, стройные сосуды покрыты чёткими коричневато-чёрными мотивами геометризированной росписи по светлому желтоватому и розоватому фону.

Такой узор, нанесённый уверенной рукой мастера, отличался безошибочным чувством декоративности, знанием законов ритмической гармонии. Он всегда располагался в строгом соответствии с формой. Треугольники, полоски, ромбы, щёточки стилизованных пальмовых ветвей подчёркивали вытянутое или округлое строение сосуда, в котором красочной полосой особо выделялись дно и горловина. Порой комбинации узора, украшавшего кубок, повествовали о важнейших для человека того времени действиях и событиях – охоте, жатве, скотоводстве. В фигурных узорах **сосуда из Суз** без труда можно узнать очертания стремительно несущихся по кругу псов, горделиво стоящих козлов, увенчанных огромными крутыми рогами, тонкие изящные шеи фламинго. В целом, передача движений животных напоминает первобытные росписи, но при этом ритмическая организованность узора, его подчинение строению сосуда говорят о новой, более сложной стадии художественного мышления.

**Художественная обработка камня и металла** достигла большого совершенства в декоративно-прикладном искусстве Древнего Двуречья. Изделия художественного ремесла, созданные в период расцвета Шумера, чрезвычайно много числены и многообразны. Мастера изготавливали для нужд знати изумительные по красоте и тонкости, технической виртуозности ювелирные изделия, предметы роскоши. Они знали чеканку, филигрань, зернь, умели делать сложные сплавы драгоценных металлов, подобные электру (соединение золота и серебра). О необыкновенной высоте развития художественных ремёсел свидетельствуют предметы, обнаруженные в гробницах при раскопках города Ура 9 (2600 год до н.э.). Здесь было найдено множество предметов обихода, а также шлемы, топоры, кинжалы, копья из золота и серебра, украшенные чеканкой, инкрустацией, зернью, тонкой гравировкой.

Любовь к сочным красочным сочетаниям, красота небесно-синих и красных тонов камня, соединённых с золотом мягких жёлтых оттенков, характеризует большинство найденных предметов. Головной убор знатной шумерийской дамы состоял из перемежающихся полос сердолика, лазурита, и золотых листьев – буковых и ивовых.

К изысканным предметам обихода принадлежали и **арфы.** Навершие резонатора одной из них в виде молодого бычка с глазами, инкрустированными блестящими раковинами, выполнено из золота и синего лазурита. Не менее искусной была отделка и самого резонатора, выполненная в технике инкрустации перламутром по дереву. Узор этой арфы с изображениями увлекательных народных сказаний о мудром льве и хитром лисе, вводит нас в круг фольклора Двуречья. Самая замечательная деталь арфы - исполненная из чистого золота голова быка, венчающая резонатор. Образ быка связан с почитанием бога Наннара, которого представляли в виде «сильного быка с лазурной бородой».

Среди драгоценных предметов в погребениях был обнаружен **«Урский штандарт»**, навес из двух пластин (55 см. на 22,5 см.), укреплявшийся на древке в виде двускатной крыши. Изображённые на нём традиционные сцены сражений («Война») и пира («Мир») приобретают особую красочную зрелищность, так как выполнены в технике инкрустации перламутром и лазуритом (фигурки – раковины, фон – лазурит).

Золотые чаши, кубки, кинжалы и **шлем царя Мескаламдуга** в виде причёски, ожерелья и венки из драгоценных металлов также инкрустировались перламутром, лазуритом и сердоликом, тонко орнаментировались.

**В алебастровом культовом сосуде из храма Инанны в Уруке** запечатлена процессия жертвователей, идущих с дарами к богине. Форма высокого ритуального кубка разделена на ряд поясов, что позволило мастерам развернуть своё повествование по этапам. В нижнем фризе обозначены мотивы речного сельского пейзажа, деревья, растущие у воды Следующий, показывает вереницу мерно движущихся по берегу реки баранов. Выше расположено столь же мерное шествие людей, несущих блюда с яствами и фруктами. Верхний посвящен церемонии поклонения богине и приношения ей даров. Простой и ясной форме кубка соответствует такая же пластическая ясность построчно расположенных фризов, складывающихся в цельный рассказ. Так, уже в древние времена мастера сумели найти приемы для развернутого повествования. Фризообразное распределение фигур на плоскости, развернутое поясом, расположение нескольких поясов друг над другом, подобно строчкам текста, стали принципом построения рельефных композиций, утвердившимся в искусстве Передней Азии на многие века.

Этот же принцип был использован и резчиками цилиндрических печатей-амулетов, знаков личной Собственности. **Глиптика** - искусство резьбы по драгоценным камням. На цилиндрических печатях из драгоценных камней вырезали изображение, затем их прокатывали по сырой глине и обжигали. Изображение, рельефно вырезанное на боковых поверхностях этих маленьких каменных цилиндров, требовало большого мастерства и точности, так как, оттиснутое в сырой глине, оно должно было до мельчайших подробностей быть воспроизведено, а подчас повторено и превращено в нескончаемую ленту фриза.

Самые ранние печати воспроизводили то, что более всего занимало воображение людей того времени,- сцены охоты, стада животных и лесных зверей, оленей, кабанов. Маленькая поверхность вмещала в себя порой сложные композиции, которые со временем усложнились еще больше. В начале третьего тысячелетия до нашей эры искусство резных печатей достигает стилистического разнообразия и высокого художественного совершенства. Выпуклые, тонко моделированные узоры воспроизводят постройку храма, божественного пастуха с его стадом, божественную ладью, везущую скот и т.д.

**Мелкая пластика – адорант.** Разнообразные художественные задачи диктовали и разное образное решение, это видно на примеремелкой пластики, где основной тип статуэтки – адорант (молящийся). Каменные, небольшие (всего 35-40 сантиметров), из алебастра, известняка, песчаника, базальта. Всё в них: поза, возведённые к небу, очень выразительные глаза, ладони, сложенные на груди, - направлено на выявление внутреннего состояния просветлённости. Каменный шумерийский бог Аб-У, базальтовая фигурка Курлиля- начальника житниц города Урука, алебастровая статуэтка сановника Эбих-Иля. Наивные и несложные образы отмечены единой печатью духовного подъема, светлого и чистого порыва. Инкрустированные синим или чёрным камнем зрачки утрированно огромных глаз – символов всеведения, проницательности и мудрости – своей лазурной голубизной или таинственным чёрным блеском соперничали с дневными или ночными небесами. Они придавали шумерийским статуэткам черты живой эмоциональности. О чем-то вопрошающие, они выражали одновременно и мольбу, и восторг, и благодарность.

 Наследницей Шумера стала **Вавилония.** В середине 2 тыс. до н.э. при царе Хаммурапи появился знаменитый Свод законов, 247 законов записаны клинописью на двухметровом каменном столбе из обсидиана. В этих законах отразились хозяйственная жизнь, быт, нравы и мировоззрение. В верхней части стелы расположен рельеф «Бог Шамаш передаёт законы царю Хаммурапи».

 Скажи: **"Ассирия",** и у любителя истории появится много поистине легендарных ассоциаций. Месопотамия, Вавилон, Шумер, Александр Македонский – это все про нее. История в два с половиной тысячелетия – богатство ассирийцев. Еще одно – их язык. Этнографы считают, что сегодня это едва ли единственный народ, говорящий на одном из диалектов арамейского языка – того самого, на котором проповедовал Иисус Христос. Кроме того, именно ассирийцы одними из первых приняли христианство.

 За многие века на территории Месопотамии рождались и погибали империи. Ученые считают, что в этих кровавых сменах эпох ассирийцы не были стерты с лица земли, потому что сформировали общность не только на основе кровных связей. Из ассирийцев, хурритов, субарейцев и арамейцев сложился собственно ассирийский народ. Основой стала самая древняя культура - ассирийская, общий язык, а в нашей эре – уже и религия. Уже в I веке н.э. они приняли христианство. Его роль в жизни народа была выше, чем роль государства.

 Дворец Саргона II в Дур - Шаррукине. Портальная скульптура – **шеду** - изваяния грозных и высокомерных крылатых быков с надменными человеческими глазами, стоящих на страже у ворот гигантского дворца, имели магическую охранительную функцию. Пять ног крылатого чудовища создавали иллюзию движения, позволяя видеть его неподвижным анфас или идущим в профиль в зависимости от положения зрителя. До сих пор это существо поражает воображение остроумным композиционным решением. Каменные чудовища из дворца Саргона II (весом в 21 тонну каждое) хранятся сейчас в Париже, в Лувре., [Британском музее](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9) в Лондоне, Национальном музее [Ирака](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9_%D0%98%D1%80%D0%B0%D0%BA%D0%B0) в Багдаде, [Метрополитен-музее](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BD-%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9) в Нью-Йорке, и Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве.

**Новый Вавилон,** середина 1 тыс. до н.э. **Легенда о Вавилонской башне** – (зиккурат Этеменанки 90 метров, 7 ярусов) - [библейское](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B8%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D1%8F) предание - после [Всемирного потопа](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%81%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BF%D0%BE%D1%82%D0%BE%D0%BF) человечество было представлено одним народом, говорившим на одном языке. Затем люди решили построить город, названный Вавилоном и башню высотой до небес, чтобы «сделать себе имя». Строительство башни было прервано Богом, который создал новые языки для разных людей, из-за чего они перестали понимать друг друга, не могли продолжать строительство города и башни и рассеялись по всей земле. Таким образом, история о Вавилонской башне объясняет появление различных языков после Всемирного потопа.

В городе имелись большие проспекты. Вавилон – «врата Бога». Вход в город начинался с больших **ворот богини Иштар,** облицованных изразцами - керамическими плитками, покрытыми цветной глазурью и обожжёнными (терракотовыми). Ворота богини Иштар - представляют собой громадную полукруглую арку, ограниченную по сторонам гигантскими стенами и выходящую на так называемую [Дорогу Процессий](http://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%94%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B3%D0%B0_%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%86%D0%B5%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B9_(%D0%92%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D0%BD)&action=edit&redlink=1), вдоль которой тянулись стены. Ворота сооружены из кирпича, покрытого ярко-голубой, жёлтой, белой и чёрной [глазурью](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BB%D0%B0%D0%B7%D1%83%D1%80%D1%8C). Стены ворот и Дороги Процессий покрыты фризообразно расположенными [барельефами](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%B5%D1%84) необычайной красоты, изображающими животных в позах, очень близких к естественным. Стены дорожки украшают около 120 барельефов [львов](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D0%B2). Стены ворот покрыты перемежающимися рядами изображений [быков](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%8B%D0%BA%D0%B8) и сиррушей (грифон, дракон, символ бога Мардука, имеет рогатую змеиную голову и чешуйчатое тело змеи, львиные передние и орлиные задние ноги). Всего на воротах около 575 изображений животных. Крыша и двери ворот были изготовлены из [кедра](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B5%D0%B4%D1%80). Через ворота Иштар по Дороге Процессий в день празднования Нового года проносились статуи богов.

В V веке до н.э. государственной **религией в Сасанидском Иране** был **зороастризм**- по имени основателя этой религии **Заратуштра**(в иранской транскрипции, в греческой транскрипции - Зороастр). Историчность Заратуштры достоверно не установлена, но большинство ученых склонны считать его реальным лицом. Предполагают, что он жил между XII и Х вв. до н. э. Заратуштра первоначально стал выступать с проповедями на родине (в Восточном Иране), однако не был признан своей общиной и подвергся гонениям со стороны местного правителя. Пророк был вынужден покинуть родину и проповедовать в других землях, где он нашел могущественных покровителей. Заратуштра был убит одним из своих врагов, преследовавших его всю жизнь.

Заратуштре приписывают составление древнейшей части **Авесты**- канона зороастризма. Это древнейший религиозный иранский памятник, собрание священных книг, содержащий свод религиозных и юридических предписаний, молитв, песнопений, гимнов. Текст Авесты был кодифицирован при Сасанидах в III-VII вв.

Образ Заратуштры был мифилогизирован. Рассказывалось, как духи тьмы пытались убить или искусить пророка, обещав ему безграничную власть над миром, и как Заратуштра отразил все эти происки. Впоследствии зороастрийская традиция сделала фигуру Заратуштры еще более мифической. Согласно легендам, он был создан верховным божеством не как реальный человек, а как духовная сущность в самом начале бытия и помещен в ствол дерева жизни. Через шесть тысяч лет, в период ожесточения вселенской борьбы между добром и злом, Заратуштра получил телесное воплощение и был озарен неземным светом истины для того, чтобы способствовать победе добра над злом.

Исходным положением зороастризма было **поклонение огню** и вера в справедливую борьбу добра-света со злом и тьмой. Эта борьба, учил пророк, лежит в основе мироздания, и исход ее зависит от свободного выбора человека, его активного участия в этой борьбе на стороне добра.

Сасаниды покровительствовали зороастрийской религии. По всей стране было создано большое количество храмов огня. Храм представлял собой куполообразный зал с глубокой нишей, где в огромной латунной чаше на каменном постаменте-алтаре помещался священный огонь.

Зороастрийские храмы огня имели свою иерархию. Каждый властелин владел собственным огнем, зажигавшимся в дни его царствования. Самым великим и почитаемым был огонь Бахрама - символ Правдивости.

Проповедуя зороастрийскую мораль, пророк сформулировал так называемую **этическую триаду: благие мысли - благие слова - благие дела**. Выполнение ее - обязательное условие праведного образа жизни. От того, что думал, что говорил и что делал человек, зависит его посмертная участь.

Заратуштра учил, что уже через три дня после смерти душа идет к месту возмездия на суд, где все деяния человека взвешивают и решают его дальнейшую судьбу. Тем, кто активно выступал на стороне добра, Заратуштра обещал посмертное блаженство, пособникам зла угрожал страшными муками и осуждением на последнем суде, который будет в конце мира. «Авеста» предсказывала гибель мира и страшный суд через три тысячи лет, когда праведные будут спасены, а злые наказаны.

Главным божеством зороастрийского пантеона, олицетворяющим добро и победу сил добра, был Ахурамазда. Откровения Ахурамазды и передал Заратуштра своим ученикам в виде «Авесты». Носителем злого начала в зороастрийском пантеоне выступал Азриман. Символом плодородия было мифическое существо Сенмурва, изображаемое в облике собаки-птицы. Богиней любви и земли считалась красавица Анахиту.

Смена зороастризма как господствующей религии относится к VII в., когда Иран был завоеван арабами, ради утверждения новой веры (ислама) разрушавшими старинные цветущие города. Впрочем, замечательное сасанидское искусство оказало сильное влияние на арабскую мусульманскую культуру, а через арабов - на Испанию и другие страны Западной Европы.

<https://www.youtube.com/watch?v=ldYFfFlfAXk> Кратко и просто о Шумерах 8 мин.

<https://www.youtube.com/watch?v=6yDRLNI0zF8> Видеоурок ''Древнее двуречье'' - ИСТОРИЯ - 5 кл. 4 мин.

<https://www.youtube.com/watch?v=SHAicCf_WEo> Вавилон, Ассирия, Халдея. История мировых цивилизаций 8 мин.

<https://www.youtube.com/watch?v=zJ2jTyxFqnA> Ассирия. История древнего мира. 8 мин.

**4. Индия.** Древнейшие поселения Индии располагались на севере - в долине Инда (Соан, совр. Пакистан) и близ Мадраса. Первобытные люди селились в пещерах, которые находили у речных долин и в предгорьях.

Климат этих мест был наиболее благоприятен для человека, а животный мир - очень богат и давал много пищи. Поэтому неудивительно, что именно в долине Инда появилась одна из древнейших цивилизаций, самые известные города которой носят названия **Хараппа и Мохенджо-Даро.**

Прогулка по древним Хараппе и Мохенджо-Даро могла бы доставить немало удовольствия как торговцу из Месопотамии, с которой у Индской цивилизации были налажены прочные торговые связи, но и современному туристу.

Оба города выстроены по двухуровневой системе, что свидетельствует о развитии институтов власти и наличии классового разделения. Нижний уровень, заселенный простолюдинами, торговцами, мастерами и первейшим «средним классом», был поделен на кварталы, соединенные прямыми, как проспекты, и искривленными улочками.

В центральной же части города, на искусственно созданной возвышенности располагалась укрепленная башнями из обожжённого кирпича Цитадель – обиталище правящей верхушки. На месте цитадели в Мохенджо-Даро археологами были обнаружены зернохранилище (очевидно, для защиты урожая от наводнений), бассейн и как минимум два зала собраний.

Данные находки навели ученых на мысль, что Мохенджо-Даро был городом-государством, чья жизнь строилась на установке выгодных торгово-экономических отношениях, не подчиненных законам какой-либо религии. Об этом свидетельствует также факт отсутствия в городе руин [храмов](http://ancient-east.ru/xramy-adzhanty.html) или дворцов и, напротив, наличия среди находок археологов многочисленных гирь для весов и тисненых печатей, указывающих на централизацию контроля торговых отношений внутри города и за его пределами.

Найдено некоторое количество изделий из бронзы, золота и серебра. В отличие от Египта и Месопотамии для Индской цивилизации совсем не характерна монументальная скульптура. Все сохранившиеся изображения небольшого размера. Наиболее известна статуэтка, найденная в самом крупном здании цитадели Мохенджо-Даро. Небольшую бронзовую фигурку обнаженной женщины в ожерелье и со множеством браслетов на руках считают танцовщицей (тип тех, что и много позже жили при индуистских храмах). Скульптура отличается пластичностью, живостью передачи движений.

**Поэмы «Махабхарата» и «Рамаяна»,** обладая исторической и литературной ценностью, превратились в национальное достояние индийского народа, который в трудные периоды своей истории находил в них моральную поддержку и опору. Эти поэмы служат руководством в области законов и морали. Моральный облик действующих лиц этих произведений стал примером для многих поколений индусов.

 «Махабхарата» в 8 раз превышает вместе взятые «Одиссею» и «Илиаду». По богатству и многообразию содержания ее называют энциклопедией древнеиндийской жизни. «Махабхарата» содержит огромный материал об экономическом и социальном развитии, государственном управлении и формах политической организации, правах, обычаях и культуре. Особую ценность представляют сведения космологического и религиозного характера, философского и этического содержания. Все эти сведения отражают процесс возникновения индийской философии и религии, сложения принципиальных черт индуизма, культа богов Шивы и Вишну. В целом в «Махабхарате» нашел свое отражение этап развития древнеиндийского общества, связанный с усилением сословия кшатриев и их борьба с брахманами за ведущее положение в обществе.

Сюжетной основой «Махабхараты» (Великой войны потомков Бхараты) является борьба за власть внутри царского рода Куру, который управлял Хастинапуром. Род Куру был одним из самых могущественных в Северной Индии.

По размерам и историческим данным «Рамаяна», (“Сказание о Раме”) уступает «Махабхарате», хотя отличается большей стройностью композиции и лучшим редактированием.

В основе сюжета «Рамаяны» — история жизни Рамы — идеального сына и идеального правителя. В Айодхье был правитель Дашаратха, который имел четырех сыновей от трех жен. В старости он назначает своим преемником (новораджей) старшего сына Раму, который по уму, силе, смелости, храбрости и благородству превосходил своих братьев. Но его мачеха Кайкейи воспротивилась этому, она добивается назначения наследником своего сына Бхарата, а Рама уходит из страны на четырнадцать лет в изгнание. С женой Ситой и младшим братом Лакшманом он удалился в леса. Огорченный этим событием, Дашаратха умирает, Бхарата отказался от престола, но до возвращения Рамы согласился управлять страной.

Во время странствий Рамы Равана — царь ракшасов (демонов) и владыка Ланки (Цейлона) — похитил Ситу. Это привело к длительной войне между Рамой и Раваной. В конечном итоге Равана был убит. Сита освобождена, и Рама, срок изгнания которого истек, возвращается с Ситой в Айодхью и воцаряется на престоле.

**Индийская философия. Практики и верования. Философские школы: буддизм, йога.**

Индийская философия носит сугубо религиозный характер (в отличие от китайской философии). Философские воззрения индийцев начинаются с «Вед».

**«Веды» –** это древний сборник священных гимнов, песен, молитв. Появился на рубеже II-I тыс. до н. э. В мифах «Вед» организация всего приписывается **«первочеловеку» - тысячеглазому Пуруше.**

Ум и дух Пуруши породили Луну. Глаза – солнце. Уста – огонь. Дыхание – ветер. Фактически Пуруша – это модель космоса и человеческого общества. Постепенно «Веды» обогащаются прикладным, рациональным содержанием, комментариями, текстами религиозно-философского характера. **«Веды»** получили новое название **«Упанишад».**

В «Упанишад» - **Брахма** – вечный творец существ, определяет для всех имена, род деятельности, карму, особое положение – касту.

Культура Древней Индии складывалась под влиянием пришедших в долину Инда во II тыс. до н. э. арийских племен, которые принесли сюда де­ление на замкнутые сословные группировки – варны, касты - (брахманы (жрецы - белый), кшатрии (воины, правители - красный), вайшьи (ремесленники, земледельцы - жёлтый) и шудры (слуги - чёрный) и религию брахманизм (первоначально ведизм), а также священные книги Веды (Ригведа, Яджурведа, Атхарваведа и Самаведа).



Мифология Древней Индии чрезвычайно сложна. Она отличается представлениями о цикличности развития мира.

 **Карма** – это понятие, определяющее судьбу человека, вера в то, что порядок перерождений определяется совершёнными при жизни поступками и их последствиями. Закону кармы не подвержен лишь тот, чьи дела и помыслы направлены на высокую реальность. **Дхарма**— морально-нравственный долг, этические обязательства. Понятие **«карма»** тесно связано с учением о цепи перерождений **сансарой**— круговорот рождения и смерти, вера в перевоплощение души после смерти в тела животных, людей, богов.

 На основе «Вед» появился **буддизм V век до н.э.** – религиозно – философское учение **Будды – (**Сиддхартха Гаутама (Шакьямуни). Сидхартха Гаутама - основатель буддизма.

 «Четыре зрелища» Будды. В ходе размышлений он постиг 4 истины: **1)** страдания правят миром; **2)** причиной их является сама жизнь с её страстями и желаниями; **3)** чтобы избавиться от страдания, нужно избавиться от желания. Это возможно только в результате достижения нирваны, которая в буддизме понимается как угасание страстей, прекращение жажды **4)** существует путь избавления от страданий и достижения нирваны, у каждого он свой.

Чтобы избавиться от желания, нужно **следовать восьмеричным путем спасения**. Именно определение этих ступеней на пути к нирване и является основным в учении Будды. Это учение называют восьмеричным путем спасения, потому что оно указывает восемь состояний, овладев которыми человек может достичь очищения ума, спокойствия и интуиции.

Вот эти состояния:

1. правильное понимание: следует поверить Будде, что мир полон скорби и страданий;
2. правильные намерения: следует твердо определить свой путь, ограничить свои страсти и стремления;
3. правильная речь: следует следить за своими словами, чтобы они не вели ко злу, — речь должна быть правдивой и доброжелательной;
4. правильные поступки: следует избегать недобродетельных поступков, сдерживаться и совершать добрые дела;
5. правильный образ жизни: следует вести жизнь достойную, не принося вреда живому;
6. правильные усилия: следует следить за направлением своих мыслей, гнать все злое и настраиваться на доброе;
7. правильные помыслы: следует уяснить, что зло — от нашей плоти;
8. правильная сосредоточенность: следует постоянно и терпеливо тренироваться, достигать умения сосредоточиваться, созерцать, углубляться в поисках истины.

Первые две ступени означают достижение мудрости или праджня (понимание, интуиция). Следующие три — нравственное поведение - шила. И наконец, последние три — дисциплина ума или самадха.

Однако эти состояния нельзя понимать, как ступени лестницы, которую человек осваивает постепенно. Здесь все взаимосвязано. Нравственное поведение необходимо для достижения мудрости, а без дисциплины ума мы не сможем развить нравственное поведение. Такое поведение невозможно без дисциплины ума.

Система **йоги**, основателем которой считают Патанджали, йога формирует технику овладения собственным телом (хатха-йога) и медитации, призванной привести к отделению души от тела и достижения мокши или иного духовного состояния (раджа-йога).  Методами йоги пользуются практически все школы индийской философии. Йога – это совокупность различных духовных, психических и физических практик, разрабатываемых в разных направлениях индуизма и буддизма и нацеленных на управление психическими и физиологическими функциями организма с целью достижения возвышенного духовного и психического состояния. В более узком смысле, йога — одна из шести ортодоксальных школ (даршан) философии индуизма.

**Практика медитации** - размышление о шести элементах, предназначенное для противодействия яду гордости.

Есть сознание, которое связано с вашим физическим телом. Вы можете спросить: «Пусть земля — не я, вода — не я, воздух — не я, огонь — не я и даже пространство — не я, но сознание — уж точно я?» А вот и нет, даже сознание позаимствовано. Даже то, что вы называете своим сознанием, есть нечто вроде отражения, отблеска более высокого, универсального сознания, которое в одном смысле — вы, а в другом — совершенно точно не вы. Это похоже на отношение между состоянием бодрствования и состоянием сновидения. В состоянии бодрствования вы можете думать, что у вас «был» сон, но где находится это «вы», когда вы видите сон? Скорее, вы «были» во сне. Так и в случае высшего измерения сознания, которое мы отождествляем с «собой», это сознание присутствует – но с «собой» приходится расстаться. Поэтому исчезает даже индивидуальность в смысле «я сам». Словно низшее сознание сливается с высшим, но при этом само сознание или, по крайней мере, способность сознавать, не уничтожается. Потери сознания не происходит, но сознание больше не сосредоточено на «я». И в то же время, как это ни парадоксально, вы, как никогда раньше, чувствуете себя самим собой.

Таково размышление о шести элементах, предназначенное для противодействия яду гордости, и последнее из пяти главных практик медитации.

 **Иконографические принципы в изображении Будды.**

Будда традиционно изображается с тридцатью двумя признаками великого человека (Санскр. mahāpuruṣa lakṣaṇa).

32 великих признака:

1. Руки и ноги округлые.
2. Ноги, подобные «черепахе».
3. Пальцы рук соединены перепонками.
4. Руки и ноги мягкие и пухлые, как у молодого.
5. Семь (главных частей тела) выпуклые.
6. Пальцы рук длинные.
7. Пятки ног широкие.
8. Тело массивное и прямое.
9. Колени ног не выдающиеся.
10. Волосы на теле направлены вверх.
11. Голени (икры), как у чёрной антилопы энея.
12. Руки длинные и красивые.
13. Половой орган скрыт.
14. Кожа золотистого цвета.
15. Кожа нежная и тонкая.
16. Каждый волос завит в правую сторону.
17. Лицо украшено невидимыми волосинками.
18. Туловище, как у льва.
19. Запястья спереди округлые.
20. Плечи широкие.
21. Превращающий неприятный вкус в приятный.
22. Пропорциональное тело, как дерево ньягродха (санскр. nyag-rodha — «вниз растущее»).
23. Ушниша на голове.
24. Язык длинный и красивый.
25. Голос подобен голосу Брахмы.
26. Щёки, как у льва.
27. Зубы совершенно белые.
28. Зубы ровные.
29. Плотно прилегающие зубы.
30. Имеющий все сорок зубов.
31. Глаза подобны сапфиру.
32. Ресницы глаз, как у быка.

Асаны подразделяются на три основных типа, передающих «лежащую», «стоящую» и «сидящую» позицию фигур. «Лежащая» поза используется только в одном случае — для изображений «спящего Будды», т.е. Будды, пребывающего в паринирване, когда через «спящую фигуру» передается состояние полного освобождения от логико-дискурсивной и психико-эмоциональной деятельности.

«Сидящие» позы — самый распространенный вид асан, имеющий несколько типов поз, самостоятельных по терминологии и символике: «поза лотоса», «неполная поза лотоса», «скрытая поза», «поза отдохновения», «поза отдыхающего царя», «поза Майтрейи» и «поза задумчивости». Первой по значению в буддийской иконографии (равно как и в йогических практиках) считается «алмазная поза» или ваджра-асана («ваджрная поза»; другое санскр. название дхьяна-асана ― «поза созерцания»), которая в китайско-буддийской терминологии обозначается как «поза лотоса», цзе цзя фу цзо «сидеть, поджав скрещенные ноги, подошвами вверх».

«Поза лотоса» передает состояние созерцания (санскр. дхьяна, кит. чань 禪), доведенное до предельной формы медитативного сосредоточения, при котором исчезают различия между созерцающим субъектом, созерцаемым объектом и процессом созерцания.

Как таковое оно выступает заключительной ступенью Пути, подводящей личность к вступлению в нирвану. «Поза лотоса» предполагает согнутое в коленях положение ног, плотно скрещенных в области голени или лодыжек, при этом колени слегка приподняты, и образованная скрещенными ногами линия почти параллельна поверхности земли. Обе ступни повернуты подошвами вверх, левая прижата к правому бедру, правая ― к левому. Правая нога должна проходить над левой, так как она является символом Будды и Учения, тогда как левая нога — символ мира смертных.

Поэтому скрещивание ног есть знак единства Будды со всеми живыми существами, а возложение правой ноги на левую — отражение путеводной роли Учения. Кроме Будды, в этой позе могут быть показаны любые персонажи буддийского пантеона, за исключением Небесных царей и божеств, связанных с адом.

**Архитектура.**

Большая Ступа является самым древним из сохранившихся архитектурных сооружений буддизма в Индии. В II- I веках до н. э. она была перестроена из более древней и меньшей по размерам ступы. **Ступа в Санчи** — сооружение полусферической формы, лишенное внутреннего помещения. Она стоит на круглом цоколе диаметром в 31 метр с террасой, служившей для проведения церемоний. С южной стороны на террасу ведут лестницы. Так же, как и платформа, на которой она покоится, ступа сложена из крупного кирпича и камня. В ступе хранятся священные остатки Будды и другие реликвии, связанные с его деятельностью. Первоначально ступа была выкрашена в белый цвет, а терраса и ворота — в красный. Некогда весь комплекс святилища окружали деревянные монастырские строения, но до нашего времени они не сохранились.

Форма ступы строго подчинена канонам, имевшим глубоко символическое значение. Полусфера символизирует небесный свод. На вершине купола находится хармика — надстройка с квадратным основанием в форме балкончика — она символизирует священную гору Меру. Над хармикой возвышается проходящий через весь купол до его основания стержень с надетыми на него круглыми зонтами, последовательно уменьшающимися в диаметре снизу вверх. Стержень символизирует мировую ось, зонты означают три священных неба.

Ступа в Санчи, очень простая по своим округлым очертаниям, кажется скорее вылепленной, чем построенной. Но в ее органичной простоте ощущается скрытое внутреннее движение вверх. Это монументальное сооружение явно возводилось на века.

Вокруг ступы — массивная каменная ограда, лишенная всяких украшений. По четырем сторонам, соответствующим четырем сторонам света, в ограде сделаны ворота, богато украшенные скульптурой. Через ворота в святилище входили торжественные процессии для совершения священного обряда: он состоял в обходе вокруг ступы и восхождении процессии на верхнюю часть платформы.

Ворота ограды Большой Ступы (они называются торана) — выдающееся произведение древнеиндийской архитектуры. Они получили всемирную известность и стали таким же символом Индии, как знаменитая «Львиная капитель» из Сарнатха — три льва, изображенные в гербе страны. Изображение ворот в Санчи давно стало хрестоматийным сюжетом, растиражированным в сотнях тысяч проспектов и буклетов, посвященных Индии, их можно видеть на индийских банкнотах. Схема ворот проста: они представляют собой два столба с тремя горизонтальными перекладинами. Однако столбы и перекладины покрыты бесконечно разнообразными рельефными и скульптурными изображениями, и создают эффект зрительного контраста на фоне лишенной украшений гладкой поверхности ступы.

Ворота святилища в Санчи составляют целый своеобразный сборник религиозно-символических, исторических и бытовых сцен и образов, народных преданий и легенд о Будде. Рельефы ворот в Санчи являются свидетельством большого шага вперед, сделанного индийскими мастерами каменной скульптуры в I веке до н. э. и являются наиболее зрелым произведением искусства Индии той эпохи. Основные темы, изображенные на рельефах — жизнь Будды в разных воплощениях. Здесь присутствуют многочисленные символы буддизма — колесо, дерево, лотос. Ворота украшают скульптуры духов природы — якшинь, птиц и животных — слонов, львов.

В сюжетах ворот Санчи тесно переплетаются буддийское вероучение и древнеиндийские народные мифологические сказания. Среди рельефов ворот в Санчи можно видеть фантастические образы, неизвестные до сих пор в индийском искусстве: например, летающих львов. А фигуры якшини — женского божества природы — на воротах в Санчи определили идеал женского телосложения в каменной резьбе Индии на много столетий вперед, став эталоном индийской скульптуры.

Получили широкое распространение вырубаемые в скалах святилища - **чайтья** и монастыри - вихара, большая часть из которых была создана в V-IX вв. В Индии насчитывается более тысячи храмовых пещер, большинство из них расположено на территории штата Махараштра. Их строительство продолжалось на протяжении 17-ти веков.

Чайтья, видимо, относятся к ранним типам архитектурных сооружений. Фасад украшен характерной аркой и колоннами с базами в форме луковиц и капителями в форме колокола, а также многочисленными скульптурами. Изредка встречается чайтья с передней стенкой, закрывающей пещеру, полностью выполненной из дерева. Над входом зачастую располагался навес на деревянных или каменных столбах. Внутреннее пространство представляют собой продолговатый зал со сводчатым перекрытием, который заканчивается полукругом, обрамляющим ступа (или статую Будды). Зал имеет внутри вытесанные из скалы столбы, которые имитируют деревянные подпоры. Единственным источником света для храма является полукруглое световое отверстие над входной дверью.

Храмы типа чайтья, строившиеся в дереве и кирпиче, были широко распространены по всей стране, до наших дней сохранились лишь пещерные чайтья. Главная особенность пещерных чайтий в том, что в них явственно видимы следы их происхождения от деревянных построек. Храмы вырубались в скальных породах, даже отдельные скульптуры на невысоких основаниях на самом деле вырезаны скалы вместе со своими постаментами.

**Храм Деви Джагадамби** (Devi Jagadambi) в Кхаджурахо представляет собой более простое сооружение, на внешних стенах которого отсутствуют выступающие балконы. Посвящён Вишну. Три пояса (bhandas) опоясывают тело храма (jangha), они украшены изумительной чувственной резьбой; эротические сцены на третьем поясе претендуют на статус лучших в Кхаджурахо. По всем панелям повторяется образ Вишну, все они украшены чувственными фигурами нимф, богов и богинь, некоторые сплелись в любовных объятиях. Некоторые исследователи полагают, что образ в святилище храма представляет стоящую Парвати, другие утверждают, что это черная богиня Кали, известная здесь под именем Джагадамби.

**5. Китай.** Искусство каллиграфии поэтично называется «Музыкой для глаз». Общее количество иероглифов – более 80.000

Философские учения: конфуцианство (Конфуций сформулировал золотое правило [этики](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0): «Не делай человеку того, чего не желаешь себе»;

даосизм (Дао — это невидимый вездесущий закон природы, путь, по которому идет человек и человечество, оно вечно и безымянно, пусто и неисчерпаемо. Из него все вышло и в него все возвратится.  В даосизме взаимодействуют два противоположных начала — [инь и ян](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BD%D1%8C_%D0%B8_%D1%8F%D0%BD), которые перетекают одно в другое и не могут существовать друг без друга).

Храмы-пагоды- многоярусные башни. Особенности живописи: жанры и стили. «Великий шёлковый путь» - соединил два мира – Запад и Восток.

Великая китайская стена (8.851 километр и 800 метров.). «Терракотовая армия императора Цинь Шихуанди – более 8.000 глиняных фигур в натуральную величину, с индивидуальной характеристикой

**6. Япония.** Японский сад. Сад 15 камней в Рёандзи. (Представляет собой небольшую по размерам прямоугольную площадку (с востока на запад — 30 м, с юга на север — 10 м), засыпанную белым [гравием](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D0%B9). На площадке расположено 15 черных необработанных камней, они организованы в пять групп. Вокруг каждой группы, как обрамление, посажен зеленый [мох](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D1%85). [Гравий](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D0%B9) «расчесан» [граблями](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%BB%D0%B8) на тонкие бороздки. С трех сторон сад огорожен невысоким глинобитным [забором](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D0%B1%D0%BE%D1%80).

С какой бы точки ни рассматривал посетитель сада эту [композицию](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%BE%D0%B7%D0%B8%D1%86%D0%B8%D1%8F), пятнадцатый камень всегда оказывается вне поля его зрения, загороженный другими камнями).

Японский дом. Мелкая пластика - нэцкэ. Икебана – искусство расстановки цветов. Югэн - прелесть недосказанности, — это та красота, которая скромно лежит в глубине вещей, не стремясь на поверхность. Ее может вовсе не заметить человек, лишенный вкуса или душевного покоя (из книги В. Овчинникова «Ветка сакуры»). Поэзия – танка, хокку (хайку). Гравюра – Утамаро (портреты актёров театра Кабуки), Хокусай («36 видов Фудзи).

**7. Античная культура.**

Античный - древний. Древняя Греция, (этапы ее развития: крито-микенская, архаика, классика, эллинизм), Древний Рим.

История Древней Греции рассматривается в хронологических рамках с III тысячелетия до н. э. до I века до н. э., когда эллинистические государства потеряли самостоятельность и вошли в состав Древнего Рима.

Сами греки и поныне называют свою страну Элладой, а себя эллинами, название «Греция» получено от римлян.

Всю историю Древней Греции принято делить на пять основных периодов:

Эгейский или крито-микенский — 3–2 тыс. до н. э.

Гомеровский или «Темные века» — 11–9 вв. до н. э.

Архаический — 8–4 вв. до н. э.

Классический — 5–4 вв. до н. э.

Эллинистический — 3 —1 вв. до н. э.

Античная мифология - мифы о Геракле, об Аргонавтах, Тезей, Персей, Орфей.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Греческие** | **Римские** |  |
| Зевс | Юпитер  | Бог-Громовержец. Верховный Бог |
| Гера, жена Зевса | Юнона  | Хранительница домашнего очага |
| Посейдон | Нептун  | Бог морей |
| Аид | Плутон | Бог подземного царства |
| Персефона, жена Аида | Прозерпина, жена Плутона | Богиня подземного царства |
| Деметра | Церера | Богиня плодородия и земледелия |
| Афина | Минерва  | Богиня мудрости |
| Арес | Марс  | Бог войны |
| Афродита | Венера | Богиня любви и красоты |
| Аполлон | Феб  | Бог Света и покровитель искусств |
| Артемида | Диана | Богиня охоты |
| Гефест | Вулкан | Бог огня, кузнец |
| Гермес | Меркурий  | Бог торговли |
| Дионис | Бахус | Бог виноделия и веселья |
| Эрот | Амур  | Бог любви |
| Ника | Виктория  | Богиня Победы |

Крит и Микены – ранние центры античной культуры. Кносский дворец.

Структура древнегреческого ордера (дорический, ионический, коринфский).

Художественный комплекс афинского Акрополя.

Воплощение идеала гармонии и пропорций в греческой скульптуре. «Куросы» и «коры». Крупнейшие скульпторы Древней Греции (Мирон – «Дискобол», Фидий – «Афина», Поликлет – «Дорифор», Пракситель и др.). Философы Древней Греции (Милетская школа, Пифагор, софисты, Сократ, Платон, Аристотель). Литературные жанры. Гомеровский эпос. Комедия (Аристофан), трагедия (Эсхил, Софокл, Эврипид). Связь литературных жанров и мифологии. Древнегреческий театр. Истоки театральных зрелищ - культ Диониса. Организация театральных праздников.

Искусство Древней Греции внесло значительный вклад в развитие всего мирового искусства. Среди основных характеристик греческого искусства: гармония, уравновешенность, упорядоченность и красота форм, четкость и пропорциональность. Оно рассматривает человека как меру всех вещей и носит идеалистический характер, так как представляет человека в его физическом и моральном совершенстве.

Греция любезно предоставила в распоряжение человечества Золотое сечение. Мистическая пропорциональная визуальная гармония, основанная на разуме. Идея идеальной красоты, рождённая Платоном, была переведена во всю греческую культуру и усвоена римлянами.

**Древнейшим очагом цивилизации в Европе был остров Крит.** По своему географическому положению этот вытянутый в длину гористый остров, замыкающий с юга вход в Эгейское море, представляет, как бы естественный форпост Европейского материка, выдвинутый далеко на юг в сторону африканского и азиатского побережья Средиземного моря. Уже в глубокой древности здесь скрещивались морские пути, соединявшие Балканский полуостров и острова Эгеиды с Малой Азией, Сирией и Северной Африкой. Возникшая на одном из самых оживленных перекрестков древнего Средиземноморья, культура Крита испытала на себе влияние таких разнородных и разделенных большими расстояниями культур, как древнейшие «речные» цивилизации Ближнего Востока (Египта и Месопотамии), с одной стороны, и раннеземледельческие культуры Анатолии, Придунайской низменности и Балканской Греции — с другой. Но особенно важную роль в формировании критской цивилизации сыграла, культура соседнего с Критом Кикладского архипелага, по праву считающаяся одной из ведущих культур Эгейского мира в III тысячелетии до н. э.

Самое замечательное архитектурное сооружение этого периода — открытый А. Эвансом дворец Миноса в Кноссе. Обширный материал, собранный археологами во время раскопок в этом дворце, позволяет составить представление о том, чем была минойская цивилизация в эпоху ее наивысшего расцвета. Греки называли дворец Миноса «лабиринтом» (само это слово, по-видимому, было заимствовано ими из языка догреческого населения Крита). Раскопки Эванса показали, что рассказы греков о лабиринте имели под собой определенную почву. В Кноссе действительно было обнаружено выдающееся по своим размерам здание или даже целый комплекс зданий общей площадью 10 000 м2, включавший в себя около трехсот помещений самого разнообразного назначения. Его росписи, архитектура, керамика являются образцом искусства; напоминающего египетское, но более непринужденное, с плавными линиями, красивыми силуэтами и красочными рисунками. При всей своей величественности он не подавляет человека, а выступает соразмерным ему.

Архитектура критских дворцов необычна, своеобразна и ни на что не похожа. В ней нет ничего общего с тяжеловесной монументальностью египетских и ассиро-вавилонских построек. Вместе с тем она далека и от гармонической уравновешенности классического греческого храма с его строго математически выверенными пропорциями. Внутренняя планировка дворца отличается чрезвычайной сложностью, даже запутанностью. Жилые комнаты, хозяйственные помещения, соединяющие их коридоры, внутренние дворики и световые колодцы расположены, на первый взгляд, без всякой видимой системы и четкого плана, образуя какое-то подобие муравейника или колонии кораллов.

Особый интерес представляет настенная живопись, украшавшая внутренние покои, коридоры и портики дворца. Некоторые из этих фресок изображали сцены из жизни природы: растения, птиц, морских животных. На других были запечатлены обитатели самого дворца: стройные загорелые мужчины с длинными черными волосами, уложенными прихотливо вьющимися локонами, с "тонкой «осиной» талией и широкими плечами и «дамы» в огромных колоколообразных юбках со множеством оборок и в туго затянутых корсажах.

Две основные особенности отличают фрески Кносского дворца от других произведений этого же жанра, найденных в других местах, например, в Египте: это, во-первых, высокое колористическое мастерство создавших их художников, свойственное им обостренное чувство цвета и, во-вторых, искусство в передаче движения людей и животных.

Зная лишь пять красок — белую, красную, голубую, желтую и черную, владея лишь «цветным силуэтом», живописцы Крита сумели создать яркие эмоциональные образы.

По сравнению с искусством Египта и Месопотамии искусство Крита раскрывает совершенно новый мир, полный гармонии.

Обожествление природы и красоты, радость бытия, ликующее восприятие мира отражены в искусстве Крита, считающемся самым изящным и абсолютно законченным в своем мастерстве из всех, до и после него возникших.

Образцом динамической экспрессии, отличающей произведения минойских живописцев, могут служить великолепные фрески, на которых представлены так называемые «игры с быками» или минойская тавромахия. Мы видим на них стремительно несущегося быка и акробата, проделывающего прямо у него на рогах и на спине серию замысловатых прыжков. Перед быком и позади него художник изобразил фигуры двух девушек в набедренных повязках, очевидно «ассистенток» акробата.

**Скульптура малых форм.** В раннеминойский период также создаются только мелкие статуэтки. Фигуры человека трактованы схематично, более выразительны и реалистичны изображения животных.

Изображение человеческой фигуры отличается правильным пропорциональным построением, выразительностью движения.

Статуэтки богинь (или жриц) со змеями в руках, найденные в тайнике Кносского дворца, полны грации и женственности. Лица же их хотя и миловидны, но мало выразительны.

**Стиль Камарес.** Большие вазы украшались темным рисунком, выделяющимся на светлом фоне. Обычно это стилизованные цветы или морские мотивы. Роспись всегда подчинена форме сосуда, каждая часть рисунка как бы подчеркивает его архитектонику. Искусство Крита — это искусство, развивавшееся и процветавшее преимущественно в рамках дворцовой культуры. Критская цивилизация погибла в результате извержения вулкана в 15 веке до н.э.

**Гомеровский или «Темные века».** Этот период длился примерно с XI по IX века до нашей эры и называется Темными веками, а также гомеровским периодом, поскольку известен прежде всего по поэмам «Илиада» и «Одиссея», приписываемым авторству Гомера.

История Греции после дорийского вторжения начинается практически заново. Керамика. Орнаментация ваз бедна; она состоит из простых и волнистых линий вокруг тулова вазы или концентрических кругов, расположенных в виде фриза.

Применяется гончарный круг, в основе керамической техники лежит хорошая обработка глины, по-прежнему используется блестящий лак, которым наносятся рисунки.

Развивается «геометрический» художественный стиль, называемый так потому, что все орнаменты и даже изображение человека и животного на плоскости построены из простейших геометрических элементов — прямой и ломаной линий, треугольника, круга.

Архаика.

**Художественный комплекс афинского Акрополя** - памятник победы над персами.

Спор двух богов о покровительстве города-полиса. Посейдон – бог морей, бог богачей, владеющих кораблями. Афина изобрела гончарный круг, обожгла первые кувшины, доля людям прялку, придумала отвес каменщика. Богиня мудрости представлялась покровительницей тружеников.

 <https://wikiway.com/greece/afiny/afinskiy-akropol/photo/>

<http://tehlib.com/arhitektura/propilei-hram-niki-beskry-loj-e-rehfej/>

 (Пропилеи, храм Ники Аптерос, Пинакотека, Парфенон, Эрехтейон). Входное сооружение Акрополя – Пропилеи – непохожи на крепостные ворота, скорее, это торжественный вход для встречи процессий. Греки создали строгий порядок частей здания - архитектурный ордер. Колонны Пропилей мощные, сужающиеся кверху, завершены капителью подобием квадратной подушки. Это дорический ордер, как утверждают греки – воплощение силы и мужества. Слева от Пропилей – мраморный павильон – первый в истории музей живописи –Пинакотека. Припилеи несимметричны: правое крыло словно сжалось, чтобы дать место маленькому, похожему на игрушку, храмику. Он настолько хрупок и изящен, что при взгляде на него, люди невольно ласково улыбаются. Четыре колонны храмика более тонкие и изящные, чем колонны Пропилей, стоят на точёных подставках и завершаются двумя упругими завитками (волютами). Это ионический ордер – воплощение женственности. Храм Ники Аптерос (бескрылой). Греки утверждают, что Победа стала их «домашней» богиней. И как доказательство того, что Ника чувствует субя здесь уверенно и уютно, на одном из барельефов она изображена неторопливо снимающей свою сандалию. Ансамль Акрополя рассчитан на движение, неторопливое и торжественное. Пропилеи открываются после того, как процессия обогнула храмик Ники. Бронзовая Афина-воительница возникает перед глазами, лишь за порогом Пропилей. Постамент статуи, заслоняя Парфенон, заставлял её обойти. Греческие архитекторы, в отличие от египтян и вавилонян, не стремятся подавить зрителя гигантским масштабом. Наоборот, они стараются соразмерить с человеком каждую часть своего сооружения. Нигде люди не чувствуют себя такими сильными и широкоплечими, как перед Парфеноном. Его авторы Иктин и Калликрат хотят убедить человека, что он на самом деле равен богам. Процессия располагалась перед храмом, ориентированным на восток. Парфенон, подобно пропилеям, построен в дорическом ордере. Колонны, упруго сужающиеся кверху, произошли от древнейших столбов, которые когда-то вкапывали толстым концом в землю. Лежащая на колоннах поперечная мраморная балка (архитрав) тоже произошла от деревянных перекладин, соединявших столбы, а чередующиеся над архитравом подобие мраморных дощечек (триглифы) – напоминание о торцах продольных балок. Стоят колонны не вертикально, а чуть с наклоном внутрь, к стенам здания. В карнизах, ступенях, перекрытиях – всюду учтено несовершенство человеческого зрения. Мрамор использовали пентелийский. В отличие от Парфенона, Эрехтейон ассиметричен (храм двух богов). Портики на разных уровнях. Южный портик – с кариатидами.

Фидий. Голова Афины Лемнии

Слепок в ГМИИ (Москва) с мраморной копии бронзового оригинала работы Фидия в болонском музее.

Особую жизненную силу придает образу богини сочетание возвышенной красоты с вполне определенным выражением, передающим полное настороженности внимание, энергию и уверенность в себе. Великолепно исполнены волнистые волосы и нежное с тонкими чертами девичье лицо, одухотворенное живой мыслью.

Афина Лемния - памятник хотя и заказной, но лишённый всякой официозности: он тёплый, живой, человечный. Особенно впечатляет идеальная голова богини, с правильными имперсональными (безличными) чертами и узкими инкрустированными глазами. Фидий одним из первых в V в. до н.э. снабдил своих героев пышными причёсками, мягкую массу которых любил оттенять диадемами, лентами и повязками. Такая повязка с меандром есть и у Лемнии: короткие и пышные волосы подчёркивают своей живописностью общую строгость образа."

Мирон. Афина и Марсий. Римские копии с греческих бронзовых оригиналов 460-445 гг. до н.э.

поэт Феогнид: «Не выдавай лишь лицом, что несчастье тебя удручает» …. Олимпийское спокойствие

То, что великие скульпторы Фидий и Поликлет сделали для богов и мужчин (как будто месяц не выходили из спортзала), Пракситель сделал для женщин, начав традицию свободно стоящих женских фигур.

Пракситель. Афродита Книдская — одна из наиболее знаменитых работ Праксителя, самое прославленное изображение этой богини во времена античности. Статуя не сохранилась, существуют повторы и копии. Считается, что Афродита Книдская стала первым скульптурным изображением нагого женского тела в древнегреческом искусстве. Статуя изображает полностью обнажённую женщину, прикрывающую лоно правой рукой. Это относит её к категории Venus Pudica (Венера Стыдливая).

Афродиту Книдскую купили жители малоазийского города Книд, что благоприятствовало развитию города: в Книд стали стекаться паломники, привлечённые знаменитой скульптурой. Афродита стояла в храме под открытым небом, обозримая со всех сторон.

«Выше всех произведений не только Праксителя, но вообще существующих во вселенной, является Венера его работы. Чтобы увидеть её, многие плавали на Книд»

Афродита Книдская пользовалась такой славой и так часто копировалась, что про неё даже рассказывали анекдот, который лёг в основу эпиграммы:

Видя Киприду на Книде, Киприда стыдливо сказала:

«Горе мне, где же нагой видел Пракситель меня?»

Афродита изображена без одежды, так как готовится купаться — принять легендарную ванну, описанную в мифах, благодаря которой каждый день она возвращала себе девственность.

Скопас (380 - 330 гг. до н. э.) изобразил безумную спутницу бога вина Диониса Менаду (IV в. до н. э.) в момент принесения жертвы. Задавшись целью передать экстатический надрыв, Скопас выбирает тип лица, далекий от классического совершенства: низкий лоб с глубокой продольной складкой, близко посаженные глаза, резко изогнутые брови, нервная линия рта. Тело также показано в состоянии оргиастического экстаза, когда движения не могут быть ни выверенными, ни разумно продуманными.

Чтобы отобразить шквал эмоций, Скопас использовал небывалые для греческой пластики приемы. Во-первых, скульптура рассчитана на круговой обзор. Резкий излом тела менады, распахнувшийся хитон, запрокинутая голова, оттянутая тяжелой копной волос, позволяют ощутить ритм танца, нагнетание страсти. Во-вторых, новое соотношение ткани и плоти — здесь не осталось и следа от классической гармонии одежд, воспринимающихся как «эхо тела», — обеспечивает резкий контраст светотени в драпировках, создающий эффект полного самозабвения в танце.

**Керамика** (греч. keramike – гончарное искусствo, от keramos – глина) – наименование любых бытовых или художественных изделий, выполненных из глины или содержащих глину смесей, обожженных в печи или высушенных на солнце. Изготовление керамики – универсальное художественное ремесло.

Сюжетами греческих художественных произведений служили мифы, эпос и сцены обыденной жизни. Боги и герои, их приключения и подвиги изображаются на фронтонах, метопах и на многочисленных расписных вазах.

Керамика эпохи классики делится на чернофигурную и краснофигурную. Более древняя чернофигурная вазопись восходит к концу 7 в. до н.э.

Чернофигурная керамика 6 в. до н.э. в полной мере использовала сюжеты богатейшей греческой мифологии. Боги и богини, герои и чудовища изображались в сценах из жизни олимпийцев и эпизодах Троянской войны. Декоративные мотивы использовались сдержанно, для разграничения сцен с фигурами, нарисованными черным лаком. Постепенно вводились сюжеты из повседневной жизни обычных людей, например, воин, вооружающийся для битвы, или упражнения в гимнасии; такие изображения стали вытеснять мифологические.

На чернофигурные вазы изображение наносилось черным лаком при помощи кисти и представляло собой только силуэты; детали рисунка процарапывались или прочерчивались поверх лака. Чернофигурная роспись происходит от примитивных рисунков на сосудах более древнего геометрического стиля. Черные фигуры контрастно выделяются на красном фоне глины, из которой сделана ваза.

Краснофигурная техника производит впечатление, противоположное эффекту чернофигурной техники. Изображения здесь оставлены некрашеными, а фон вазы покрыт черным лаком. Затем тонкими рельефными линиями выполнялись детали изображений.

Греческий орнамент – меандр (от названия реки в Малой Азии Большой Мендерес) и пальметта.

**8. Эллинизм.** Отражение драматизма эпохи в искусстве. Рост новых городов. Влияние греческой культуры на восточные цивилизации. Темы боли, смерти: «Лаокоон», «Умирающий галл», Рельефы Пергамского алтаря. Темы женской красоты: «Ника Самофракийская», «Афродита Милосская». Гипподамова система.

 Великий Роден превыше всех женщин ставил Венеру Милосскую. «О Венера, триумфальная арка жизни, мост истины, круг спасения! — писал он — Какое сияние исходит от твоего прекрасного торса, уверенно покоящегося на крепких ногах, и о г полутонов, дремлющих на твоей груди, на твоем сияющем лоне, широком, как море! То расстилается красота, как океан, без конца и края...».

Контрапост — приём изображения фигуры человека в искусстве, при котором положение одной части тела контрастно противопоставлено положению другой части. Контрапост позволяет передать пластическое движение фигуры, ее напряжение, не нарушая общего равновесия форм.

Отражением классического контарпоста, женского бессознательного кокетства, является Венера Милосская. И стоит она... в позе контрапоста.

 Ника Самофракийская

Ника…Обезглавленная и безрукая, грубо изувеченная варварством, оббитая и выщербленная прошедшими по ней тысячелетиями, ликующая богиня остановилась на бегу, чтобы протрубить победу, и триста лет до нашей эры отбушевавший ветер облепил ее юное, торжествующее тело складками одежды, влажной и отяжелевшей от брызг прибоя, затрепетал в ее широко и сильно раскинутых крыльях, ероша их мраморные перья...»

**9. Древний Рим.** [https://www.youtube.com/watch?v=LqB2pZXEfO4](https://vk.com/away.php?to=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DLqB2pZXEfO4&cc_key=)

Основные сословия Древнего Рима: патриции - аристократы, представители знатных римских родов, они имели большие земельные владения, множество младших родичей, зависимых лиц (клиентов) и рабов; и плебеи – простой народ, незнатные рядовые общинники, небогатые крестьяне.

«Хлеба и зрелищ!»  – ревела римская толпа, требуя от своих повелителей даровой пищи и бесплатных развлечений в награду за ту поддержку, которую она оказывала им.
Люди, стремившиеся к власти в Древнем Риме, считались с этими требованиями: они устраивали раздачи денег и средств пропитания, привлекали население в колоссальные цирки боями гладиаторов, травлей зверей и другими кровавыми зрелищами.

Завоевание Греции. Особенность римского пантеона богов. Акведуки, мосты, инсулы, форумы, термы, Колизей, Пантеон, Арка Тита, колонна Траяна. Реализм римской скульптуры. Развлечения римлян (театральные зрелища, гладиаторские бои, застолья, бани). Падение Римской империи. <https://knowhistory.ru/journal/raspad-zapadnoy-rimskoy-imperii>

<https://italy4.me/lazio/roma/rimski-panteon.html>

Технологии древнего Рима:

1. <https://www.youtube.com/watch?v=0R18i5jLO2M>
2. <https://www.youtube.com/watch?v=jsY8I7MEnXg>
3. <https://www.youtube.com/watch?v=yU95n0kx24k>
4. <https://www.youtube.com/watch?v=p51pzMxeOXE>
5. <https://www.youtube.com/watch?v=j3JzA_J4RZE>
6. <https://www.youtube.com/watch?v=qp1zmBO4LwY> Римский император Веспасиан - его жизнь и деяния на троне. 1 час, 15 мин.
7. <https://www.youtube.com/watch?v=oDB99Ldgjhk> быт и нравы древних римлян 49 мин

Римский скульптурный портрет <https://poznayka.org/s5568t1.html>

Рим подхватил понравившуюся греческую культуру… Римлянка. В этой голове привлекает внимание прежде всего прическа — высокая, пышная и воздушная — из множества крупно завитых локонов. Они обрамляют прекрасный, чистый лоб, составляя яркий контраст с ее точеным, красивым лицом. Хороши и пушистые брови, миндалевидные глаза, изящный нос и довольно полные губы красивого рисунка. Легкий наклон и поворот головы, длинная шея придают этому изображению особую поэтичность. Для техники исполнения характерно обильное применение бурава, при помощи которого выполнены локоны прически, достигнут контраст света и тени в трактовке волос; поверхность лица гладкая, слегка полированная.

Римский скульптурный портрет восходит от традиции снятия восковой маски с лица умершего.

Пантеон. II век до н. э. <https://italy4.me/lazio/roma/rimski-panteon.html>

Снаружи он представляет собой огромный цилиндрический объём, к которому пристроен глубокий портик. Прежде в Пантеон входили через стоявшую на его площади триумфальную арку. Она была символическим знаком приобщения к божественному. Внутри же Пантеон совсем иной. Он имеет двухъярусную стену с колоннами и нишами, прорезанную сводчатыми арками. На втором, меньшем и более плоском ярусе стоит купол. Его мощь зрительно облегчают пять рядов перспективных кессонов (квадратных углублений) и верхний проём диаметром девять метров. Покой, внутреннюю гармонию, уход от земной суеты в мир духовности — вот что давал Пантеон посетителям.

**Средние века.**

**10. Византия.** Христианская художественная культура, ее истоки. Библия как священная религиозная книга, памятник культуры. Вет­хий Завет. Новый Завет, Евангелия. Различие ветхозаветных и новозаветных нравственных требований к человеку. Учение о Царстве Небесном и спасении бессмертной души. Раннехристианская культура. Типы храмов (базилика, крестово-купольный тип храма). Храм - земная модель небесной церкви. Собор св. Софии. Мозаики, фрески, иконопись. Книжная миниатюра.

Угасал старый, языческий Рим, где происходил упадок экономики и политической жизни. Жестокий кризис не мог не поколебать традиционную систему взглядов и представлений, принадлежавших людям уходящей эпохи. Они всё ещё продолжали поклоняться языческим богам Юпитеру и Венере, находили высшее интеллектуальное наслаждение в совершенной логике классической философии, считали человеческое тело самым прекрасным творением природы. Однако уже таяли надежды на реальную помощь богов, менее логичной и предсказуемой становилась жизнь, явственнее обнаруживалась хрупкость человеческого существования. Земной мир не мог предложить надёжной опоры — её оставалось искать на небесах.

Наиболее остро ощущали общее неблагополучие самые бедные и бесправные. Первоначально именно они становились сторонниками новой религии — христианства.

Важный принцип нового учения — равенство всех перед Богом. Богач и нищий, знатный человек и раб оказывались «братьями во Христе», что противоречило главным устоям римского общества. Отречение от прежних богов во имя Христа ставило христиан вне закона, ведь поклонение языческим богам, особенно поклонение императору как земному богу, было обязательным для всех граждан и подданных Римской империи. Христианство объявили вреднейшей ересью, сторонников которой подвергали пыткам и казням.

В 395 году Римская империя была разделена на два самостоятельных государства: Западную Римскую империю и Восточную Римскую империю. <https://www.youtube.com/watch?v=mrAk3gX8s6A>

Восточную империю позже стали называть Византией, по старому греческому названию ее столицы Константинополя — Византий (сейчас это Стамбул). В 6-м веке, при императоре Юстиниане, она занимала обширную территорию (даже Италия была ненадолго отвоевана) и была величественной и блестящей страной, со сложным аппаратом государственного управления и высокоразвитой дипломатией. Внушительный облик Константинополя, его могучий флот, великолепные архитектурные сооружения, ослепительная пышность придворного церемониала и церковной службы действовали неотразимо. К Византии отошла и Греция, поэтому Восточная империя хранила и продолжала греческие традиции в искусстве. Византия была христианской страной с православной церковью. За свою тысячелетнюю историю Византия переживала периоды подъема и упадка. Разные времена знало и византийское искусство.

Первый его расцвет приходится на 6 век, когда правил император Юстиниан I. Тогда был воздвигнут великолепный памятник византийской архитектуры — собор Святой Софии в Константинополе, Архитекторы Анфимий из Тралл и Исидор из Милета. Огромное и прекрасное, оно замечательно тем, что здесь круглый купол венчает прямоугольное пространство — раньше умели перекрывать куполами только круглые в плане здания. Снаружи храм не кажется таким большим, как изнутри, где он поражает входившего своей пространственностью, воздушностью гигантского (30 метров в диаметре), как бы парящего купола. Центральный купол Софии с двух сторон поддержан двумя более низкими полукуполами, а эти в свою очередь имеют каждый еще по два маленьких полукупола. В подкупольным пространстве стоял украшенный драгоценными камнями амвон, здесь проходили богослужения. Внутри церковь богато была украшена беломраморными колоннами с кружевными капителями, золотыми и многоцветными мозаиками. Собор остался высшим достижением византийской архитектуры - ничего равного ему в истории Византии уже не было создано. Во времена турецкого владычества к церкви были пристроены высокие минареты, которые сильно изменили внешний облик собора Святой Софии.

Люди на византийских священных изображениях представлены суровыми, их фигуры удлиненны, плоски и словно бестелесны. На полутемных сводах даже светлые краски, а особенно лиловые, черные и золотые, создают торжественное, но несколько мрачное настроение. Византийские мастера много внимания уделяли живописи — это миниатюра в церковных книгах и священные картины-иконы. В странах, где исповедуют православную веру, иконопись до сих пор следует византийским традициям.

Во времена Юстиниана были построены также многие церкви в Италии, особенно в портовом городе Равенне. Известна восьмигранная церковь Сан — Витале, стены которой почти сплошь покрыты мозаиками. Помимо библейских событий, на этих мозаиках можно увидеть самого Юстиниана и его жену, императрицу Феодору со своей свитой. Техника мозаик сложна и требует большого искусства. Мелкие разноцветные кубики смальты (сплава стекла с минеральными красками), из которых выкладывается изображение на стене, мерцают, вспыхивают, переливаются, отражая свет.

В 1453 году турки завоевали Византию, однако византийское искусство продолжало жить в искусстве Древней Руси. Русь унаследовала от Византии вместе с христианством типы храмов и икон. Русские мастера развивали дальше и ее зодчество, и живопись. Первоклассные византийские мастера работали и в Киеве, и в Новгороде, и во Владимире

**Христианская художественная культура, ее истоки.**

Художественная культура Византии впитала в себя все противоречия общества и эпохи. В ней сплелись воедино всевозможные восточные мотивы, почтение к официальной стороне жизни и противостояние ей, сохранение традиций античности и создание художественных традиций христианства. Христианская религия, ее статус государственной идеологии в византийском мире обусловили многие процессы в искусстве. Потребовались культовые сооружения нового типа, поэтому из всех видов искусства наиболее значительные изменения претерпели изобразительные — архитектура, живопись, книжная миниатюра, перед которыми встали совершенно иные задачи, в частности, задача соединения функциональности с сугубо духовными идеями.

**Библия как священная религиозная книга памятник культуры, Ветхий Завет, Новый Завет, Евангелия. Различие ветхозаветных и новозаветных нравственных требований к человеку.**

Библия— священная книга христиан и иудеев. Ее еще называют Священным Писанием,так как христиане верят в то, что она была написана конкретными авторами по внушению самого Бога (поэтому иудаистская, а позже и христианская традиция считали эти тексты богодухновенными). Библия составлялась в течение I тысячелетия до н. э. и I—II вв. н. э. путем отбора, редактирования и канонизации текстов. В состав Библии входят книги Ветхого Заветаи Нового Завета.В основе названия «завет» лежит библейская идея о соглашении, союзе Бога с избранным народом и со всем человечеством. Первая часть Библии, рассказывающая о союзе Бога с древнееврейским народом, называется Ветхим Заветом и является священной для иудеев. Вторая часть — Новый Завет — рассказывает о союзе Бога со всем человечеством через Иисуса Христа. Для христиан священны обе части Библии. На отдельные книги разделяют Ветхий Завет и Новый Завет. Библия состоит из 66 книг в протестантских изданиях, 72 книг — в католических и 77 — в православных. Самые древние тексты Ветхого Завета относятся к XIII в. до н. э. — еще к дописьменным временам древнееврейской культуры, а самые поздние датируются Ш-П вв. до н. э. Формирование новозаветного канона тесно связано со становлением и распространением христианства. Священные книги были нужны для правильного понимания и ветхозаветных книг, и нового учения. Кроме того, требовалось закрепить письменно и освятить религиозные и моральные достижения основателей и первых проповедников христианства. Первые тексты Ветхого Завета были написаны на древнееврейском и арамейском языках, Нового Завета — на греческом диалекте койне.

Новый Завет состоит из 27 книг. Четыре Евангелия(от Матфея, Марка, Луки и Иоанна). Ветхий Завет повествует об отношениях Бога с народом Израиля за столетия до рождения Христа. Ветхозаветный Закон, опирающийся на Десять заповедей, данных древнееврейскому народу через пророка Моисея на горе Синай, стал основой культурно-религиозной и этической традиции иудаизма, а в переосмысленном виде — и христианства. Исторические книги Ветхого Завета отражают реальные события, происходившие на Ближнем Востоке в I тыс. до н. э. Ветхозаветная традиция ожидания Мессии, отраженная в произведениях библейских пророков, находит свое продолжение в Новом Завете в образе Христа.

**Учение о царстве небесном и спасении бессмертной души**

Нередко Господь излагал Свое учение в притчах. Притча — это иносказание или поучительный жизненный пример. В притчах Господь использовал хорошо знакомые Его слушателям образы окружающей жизни: человек, бросающий семена в землю; женщина, радующаяся найденной при уборке дома монете или замешивающая тесто; купец, меняющий все свое богатство на одну жемчужину; брачный пир, прощение заимодавцем своего должника; сын, для которого наследство важнее отца и др. Говоря притчами, Господь стремился побудить слушателей понять высшее, духовное через осмысливание простого, земного. Иносказательная форма выражения мыслей помогала народу легко запоминать услышанное, чтобы потом вдуматься в его смысл. В принципе Бог мог бы "запрограммировать" нас, чтобы мы делали только "добро", чтобы не могли бы вредить себе и другим, а совершали бы только предначертанные для нас действия, например, - ели, спали, размножались... Но в таком случае мы не были бы свободно-нравственными существами, а лишь роботами или животными, движимыми инстинктами природы. Мы оказались бы не только духовно-неполноценными, но и лишенными возможности того блаженства, которое происходит от творчества и вдохновения, от духовного роста и совершенствования, от сознательного творения добра и дел любви. Хотя таких существ, не наделенных нравственной свободой, живущих лишь по физическим законам, Бог создал великое множество, но они были лишь подготовительной ступенью к созданию человека, ради которого Бог и создал наш физический мир. Важно помнить, что в результате той трагедии все люди рождаются с нравственно поврежденной природой, с **предрасположенностью грешить**. Первородный грех - это как биологическое повреждение клетки, которое от родителей передается к детям. Трагедия человечества заключается в том, что люди одними своими добрыми намерениями и усилиями не в состоянии излечиться от нравственной порчи, корни которой слишком глубоко уходят в нашу духовно-физическую сущность.

**Типы храмов (базилика крестово-купольный тип храма)**

Заимствовав формы от [античной архитектуры](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0&action=edit&redlink=1), византийское зодчество постепенно их видоизменяло и в течение V века выработало, преимущественно для храмоздательства, тип сооружений, по плану и всей конструктивной системе существенно отличающийся от типа древнехристианских [базилик](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0). Главную его особенность составляет употребление [купола](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BF%D0%BE%D0%BB) для покрытия средней части здания (центрально-купольная система). Купол был уже известен в языческом Риме, равно как и на Востоке (напр. в Сирии), но в большинстве случаев помещался на круглом основании; если же основание было квадратное или многогранное, то между ним и куполом не существовало надлежащей органической связи. Византийцы первые удачным образом разрешили задачу помещения купола над основанием квадратного и вообще четырёхугольного плана при помощи так называемых [парусов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%80%D1%83%D1%81_%28%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0%29).

Кресто́во-ку́польный храм - архитектурный тип христианского [храма](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D1%80%D0%B0%D0%BC), сформировавшийся в [Византии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%B8%D0%BC%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B8%D1%8F) и в странах христианского востока в V—VIII вв. Стал господствующим в [архитектуре Византии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D1%85%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0_%D0%92%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%B8) с IX века и был принят христианскими странами [православного исповедания](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D0%B5) в качестве основной формы храма. В классическом варианте представляет собой прямоугольный объем, центр которого разделен 4 столбами на 9 ячеек. Перекрытием служат крестообразно расположенные цилиндрические своды, а над центральной ячейкой, на подпружных арках, возвышается барабан с куполом. На смену древнейшим христианским храмам, строившимся в виде [базилик](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0), начиная с V века стали появляться центрические церкви, увенчанные куполом.

**Храм - земная модель небесной церкви**

У слова "церковь" есть два значения. Во-первых, это слово означает молитвенное здание, в котором собираются верующие люди для того, что­бы участвовать в богослужении. Это привычное значение слова "церковь". Но есть у этого слова и еще одно важное значение: церковь - это сами верующие люди, любящие Бога и друг друга и исповедующие одну веру. В данный момент эти люди могут и не находиться в молитвенном здании, они могут трудиться в поле или поехать на экскурсию, могут быть даже в разных местах, но все вместе они - церковь. Пока христиане живут земной жизнью, стремясь к Богу молитвой, соединяются с Ним в таинствах Крещения, Покаяния, Причастия, трудятся над выполнением Божьих заповедей, они составляют ЦЕРКОВЬ ЗЕМНУЮ. Люди же, достигшие рая, вечной жизни, образуют ЦЕРКОВЬ НЕБЕСНУЮ. Итак, молитвенное здание строится из камней, а церковь земная и Церковь Небесная строится из людей. "Вы камни живые, устрояйте из себя дом духовный", - пишет христианам апостол Петр. В здании камни соединяются, связуются в единое целое цементом, в церкви же люди соединяются друг с другом любовью.

**Собор Св. Софии**

Главными строителями Собора Святой Софии были [Анфимий из Тралл](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%84%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D0%B9_%D0%B8%D0%B7_%D0%A2%D1%80%D0%B0%D0%BB%D0%BB) и [Исидор из Милета](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%81%D0%B8%D0%B4%D0%BE%D1%80_%D0%9C%D0%B8%D0%BB%D0%B5%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9). Через 20 лет после торжественного освящения св. Софии землетрясение повредило создание Анфимия и Исидора, в особенности купол; здание подпёрли [контрфорсами](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%82%D1%80%D1%84%D0%BE%D1%80%D1%81_%28%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0%29), от которых оно утратило свой прежний вид, купол же сложили вновь, причём сделали его более возвышенным. В таком виде св. София просуществовала до [завоевания Константинополя](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D1%8F) турками (в 1453 г.), которые обратили её в свою главную [мечеть](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D1%87%D0%B5%D1%82%D1%8C), закрыв мозаичные изображения на её стенах штукатуркой, уничтожив в ней престол, алтарную преграду и прочие принадлежности христианского культа и обезобразив её наружность разными пристройками. В [1935 году](https://ru.wikipedia.org/wiki/1935_%D0%B3%D0%BE%D0%B4) с фресок и мозаик были счищены скрывавшие их слои штукатурки. Таким образом, в настоящее время на стенах храма можно видеть и изображения [Иисуса Христа](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%B8%D1%81%D1%83%D1%81_%D0%A5%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%81) и [Богоматери](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%8C), и цитаты из [Корана](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%BD) на четырёх больших щитах овальной формы.

В плане собор представляет собой продолговатый четырёхугольник (75,6 м длины и 68,4 м ширины), образующий три корабля: средний — широкий, боковые — более узкие. Середина широкого корабля, квадратная в основании, ограничена по углам четырьмя массивными столбами, подпирающими громадные арки, и покрыта довольно плоским куполом 30 м в диаметре, вершина которого отстоит на 51 м от пола. К этому подкупольному пространству примыкают с востока и запада две колоссальные ниши с полусферическим верхом: в восточную нишу открываются своими арками ещё три меньшие ниши, из которых средняя, служившая алтарной апсидой, глубже остальных и выступает из общего плана храма в виде полукружия; к западной большой нише примыкают также три ниши; из них средняя, представляющая вверху не полусферический, а обыкновенный коробовый свод, содержит в себе три двери, ведущие в пристроенные к храму внутренний и внешний притворы, впереди которых некогда находился теперь несуществующий двор, обнесенный галереей с колоннами. Подкупольное пространство с северной и южной сторон сообщается с боковыми кораблями с помощью арок, поддерживаемых колоннами; под этими арками идёт ещё по ярусу подобных же арок, которыми открываются в подкупольное пространство устроенные в боковых кораблях галереи гинекея, а ещё выше — громадные арки, поддерживающие купол, заделаны прямой стеной с окнами, расположенными в три ряда. Кроме этих окон, внутренности храма дают обильное, хотя и несколько рассеянное освещение 40 окон, опоясывающих основание купола, и по пяти окон в больших и малых нишах.

Этот храм может считаться высшим выражением византийского искусства в той стадии развития, какой оно достигло при Юстиниане и ближайших его преемниках. Современники восторгались этой дивной церковью, художники вдохновлялись ею, и она сделалась прототипом храмовых сооружений не только для Константинополя, но и для всего Востока; даже впоследствии турки старались подражать ей при постройке своих мечетей. Впрочем, последующие византийские зодчие не довольствовались простым копированием св. Софии, но видоизменяли её план и основные формы с большой находчивостью. Столь удачно применённый к ней купол стал темой, на которую разыгрывались разнообразные вариации, и в самом Константинополе вскоре после св. Софии возникли церкви того же типа.

Мозаики в начальный период византийского искусства были в основном орнаментальными. То, что считается относящимся к периоду Юстиниана.

В первые века христианства на стенах храмов были орнаменты, пейзажи и животные. Верующим нужны были образы своих святых, но не было еще установившегося канона.

Иисус Христос мог быть изображен в виде доброго пастыря молодым и в латах римского легионера. Зеленый цвет фона символизирует юность и бодрость жизни.

Стадо овечек довольно рано стало символом паствы. Постепенно формировалась сугубо христианская символика. Например, пальмовая ветвь — атрибут императорских триумфов — означала райское блаженство, голубка с оливковой веткой стала символом души, а якорь — олицетворением надежды на спасение и вечную жизнь. Павлин – бессмертия. Петух - рассвет, возрождение дня. Конь - двоякий символ: начинающей жизни и жизни угасающей. Грифон - власть над небом и землей. Заяц - возрождение и свет во тьме. Олени, пьющие воду – символ христианских душ, жаждущих приобщения к вере, чаша с водой – символ крещения. Виноградная лоза – символ крови Христовой, кто-то вспомнит любимый сюжет резьбы иконостасов времен барокко – вьющаяся виноградная лоза. Хлеб – тело Христово. Сложился язык символов, понятный христианину.

 Довольно быстро установилось отдельное отношение к золоту, византийские мозаики в основном делались на золотом фоне. Золото в храме для византийца – совсем не нынешний синоним богатства. Оно символизировало божественный свет. Мозаики, в отличие от античных, которые делались из гальки, выполнялись из смальты. Смальта, благодаря своей неровности создает на поверхностях зыбкий отсвет, менее ровно ложащийся и от этого таинственный.

Период иконоборчества остановил на некоторое время поиск художественных образов святых, но после него процесс продолжился. На мозаиках, сохранившихся в Айя Софии, можно увидеть более поздние изображения уже в привычном нам, каноническом, устоявшемся виде.

В апсиде находится изображение богоматери. Божья матерь ассоциировалась с мудростью, потому она владычица храма. Изображение было восстановлено по предыдущему, уничтоженному в период иконоборчества. Богоматерь прекрасна, она символизирует Красоту, Фотий написал о ней:» Вид Её красоты возвышает наш дух до сверхчувственной красоты истины «. Красота для византийца была синонимом божественности, неслучайно была изгнана одна из императриц, не отличавшаяся красотой. Цвет одежды – темно-синий на золотом фоне – возвышенный, сочетание, связанное позже с имперским духом наполеоновского времени.

По преданию мозаика была выполнена греческим художником Лазарем, пострадавшим от иконоборцев. (умер в 854 году).

 На тимпане Царских врат изображен император Лев VI, склонившийся перед благословляющим его Иисусом Христом, а справа и слева от Христа расположены фигуры Девы Марии и Архангела Гавриила в круглых медальонах. Эта мозаика, исполненная на границе X и XI веков, символизирует вечную власть, даруемую Богом византийским императорам. Лев VI, по трактовке некоторых исследователей, неслучайно пал ниц, он вымаливает прощение в связи со своим четвертым неканоническим браком, после которого патриарх Николай Мистик отказал василевсу в венчании и не пустил в храм.

Тимпан юго-западного входа украшен мозаичной картиной, выполненной в середине X века, представляющей сидящую на троне Богородицу с младенцем Иисусом Христом на руках; по обеим сторонам трона стоят императоры: Константин I, подносящий Им модель Константинополя, и Юстиниан I с моделью храма Святой Софии. Композиция уже симметрична и напоминает деисусный чин.

Около 878 года были созданы образы святителей Василия Великого, Иоанна Златоуста, Дионисия Ареопагита, Григория Богослова, Игнатия Богоносца в нишах северного тимпана патриарших покоев. Тип ликов буквально совпадает с образами в рукописях, выполненных в патриарших мастерских. Фигуры столпообразны, исполнены достоинства, символические моменты укрупнены и подчеркнуты: это кресты на омофорах (одеяниях) святителей, огромные, трехмерно трактованные кодексы Евангелия в руках, демонстративно преувеличенные длани святых.

Во времена пребывания на троне Константина Мономаха (1042-1056 гг) исполнена мозаика, изображающая предстояние Константина Мономаха и императрицы Зои перед Спасителем. В мозаике появилось много тонких оттенков, создающих сложную живописную гамму, правда, при этом несколько утратилась цельность и величественность предыдущих периодов.

Императорская чета представлена в момент ритуала возложения на престол Святой Софии с перечислением даров. Здесь грамоту держит в руках императрица Зоя, законная наследница Константина VIII, изображенная юной красавицей (ей было на самом деле в тот момент 66 лет). Константин Мономах прижимает к груди мешок с золотом, вручавшийся императором клиру храма как личный дар.

История вносила свои коррективы, Зоя была трижды замужем, Константин был её третьим мужем. И мозаика претерпевала изменения, "портрет" предудыщего мужа был сбит и заменён головой нового императора. И голова Зои была сбита в тот момент, когда она была в ссылке из-за дворцовых интриг. Когда Зоя вернулась снова на трон, голову восстановили, что опять-таки говорит о византийской традиции использовать рачительно художественное наследие в новых целях.

На стенах верхней галереи расположены мозаичные портреты другой императорской семьи: императора Иоанна Комнина и его жены Ирины, стоящих слева и справа от Богородицы.

Императрица была венгерской принцессой Пирошкой, что в переводе означает "красна девица", дочерью венгерского короля Ласло, родилась в городе Эстергоме в 1088 году, замуж её выдали вопреки её желанию. В Константинополе она приняла православие и имя Ирины.

Там также находится верхний фрагмент мозаики второй половины XIII в., на которой Дева Мария и Иоанн Креститель в Судный день просят Христа Пантократора смилостивиться над человечеством (т. н. Деисус).

Если сравнить три приведенных изображения Христа в Святой Софии, можно заметить развитие его образа и приближение к канону, который нам хорошо известен.

Мозаика выполнена очень живописно. Золотые "тени" - лучики богоносного света, которые традиционно изображаются на одежде святых.

Русское искусство подхватило византийскую традицию в момент крещения Руси, мозаики Софии Киевской перекликаются с мозаиками Святой Софии Константинопольской.

<https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=4ayZ9xQc_XM> СОБОР СОФИИ КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОЙ 47 мин.

**11. Мусульманские (Арабские) страны.** Влияние ислама на культуру Востока. Возникновение Арабского халифата. Роль арабской культуры в сохранении и передаче античных традиций. Особенности «скрытой» архитектуры. Типы мусульманских построек. Орнамент. Каллиграфия. Книжная миниатюра. Поэзия. Нравственные зако­ны ислама. Коран — основная книга мусульман. Пророк Мухам­мед. Архитектурные особенности мечети и минарета. «Книга песен». Высокая поэзия средневековья (Фирдоуси, Низами, Саади). Омар Хайям. Обра­зы арабских, персидских, иранских сказок в «Тысяча и одной ночи», «мудрость Востока» в сказках Шехеразады.

**Мусульманские (Арабские страны).Влияние ислама на культуру Востока.Возникновение Арабского халифата.Роль Арабской культуры в сохранении и передаче античных традиций. Коран - основная книга мусульман.Пророк Мухаммед**

Становление арабо-мусульманской культуры связано с зарождением и укреплением Арабского халифата – великой державы, простиравшей свои владения на огромной территории – от Индии до Испании. Процесс взаимодействия культур различных народов, подчиненных арабами, породил новую высокоразвитую культуру, идеологической основой которой стал ислам, а языком – арабский. Эта арабо-мусульманская культура на много веков вперед определила пути развития народов, исповедующих ислам, и сказывается в их жизни до настоящего времени. Многим обязана ей и европейская культура. Арабо-мусульманская культура занимает одно из важнейших мест в истории мировой культуры. Знание специфики и достижений этой культуры позволяет лучше понять особенности культуры многих современных народов. Отправной точкой для развития арабо-мусульманской культуры стало возникновение ислама, третьей по времени появления мировой религии. Ислам возник на территории Аравийского полуострова. Аравия была издавна населена семитскими племенами, предками теперешних арабов. Часть их жила оседло в оазисах и городах, занимаясь земледелием, ремеслами и торговлей; часть кочевала в степях и пустынях, занимаясь скотоводством. Аравия была экономически и культурно связана с соседними странами – Месопотамией, Сирией, Палестиной, Египтом, Эфиопией. Через Аравию шли торговые пути в эти страны. Один из важнейших узлов пересечения торговых путей находился в Мекканском оазисе, близ побережья Красного моря. В VI веке в Аравии начался упадок караванной торговли, так как торговые пути переместились в Иран. Это нарушило экономическое равновесие, державшееся веками. Кочевники, потерявшие доход от караванного движения, стали склоняться к оседлому образу жизни, в результате чего возрастает потребность в земле. Усиливаются столкновения между племенами. В этих условиях возникает движение за слияние племенных культов, за почитание единого верховного бога. Так в VII веке в Аравии формируется **ислам**, который становится идеологией процесса объединения арабов. В момент возникновения ислам был синкретической религией, впитавшей в себя элементы верований и культа ряда религий, распространенных среди населения Аравийского полуострова. Можно выделить четыре группы влияний, оказавших воздействие на первоначальный характер ислама: доисламские древние верования и культы, иудаизм, христианство и маздеизм. Доисламские языческие верования и культы представляли собой довольно хаотическое соединение элементов фетишизма, тотемизма и анимизма. Фетишизм выражался в почитании камней, особенно метеоритного происхождения, а также в поклонении идолам, изображавшим тех или иных богов и демонов. Элементы тотемизма сказывались в названиях племен – лиса, медведь, верблюжонок, собака и т. д. Разнородные верования арабов были связаны с полидемонизмом: демоны, которые именовались джинами, представлялись антропоморфными существами двух полов, дававшими потомство. В религиозной фантазии арабов одни джины представлялись не имеющими специального отношения к тем или иным людям или их группам, другие – покровителями отдельных племен и родов. Религиозный центр арабов находился в Мекке. В особом святилище Каабе (небольшом каменном сооружении кубической формы) кроме почитавшегося мекканцами «черного камня» хранились священные изображения и культовые предметы различных арабских племен, регулярно собиравшихся в Мекке для паломничества и торговли. Для племени курейшитов, жившего в Мекке, божеством был Аллах. Это домусульманское и вообще очень древнее имя бога. Кааба именовалась «домом Аллаха». Перед Мухаммедом и другими деятелями раннего ислама стоял вопрос, что из доисламских языческих верований и культов можно включить в новую религию. После некоторых колебаний был избран путь решительной борьбы с почитанием всех других божеств, кроме курейшитского Аллаха. Арабские племена весьма неохотно расставались со своими старыми богами. Решительно обошелся Мухаммед и с более чем тремя сотнями идолов, пребывавших в Каабе. Он велел разбить всех идолов, кроме Аллаха, воплощенного в «черном камне». Это явилось своего рода символическим действием. Племенной бог курейшитов возводился в ранг общего бога всех арабов, и не только верховного, но и единственного божества. Из старого культа ислам сохранил то большое значение, которое придавалось в нем паломничеству к святилищам и прочим почитаемым местам. Мекка оставалась святым городом, местом общеарабского, затем общемусульманского паломничества. Влияние иудаизма на первоначальный ислам было не меньшим, чем влияние древних арабских верований и культов. В Аравии существовали крупные иудейские общины. Мухаммед, вероятно, встречался с иудеями как в Мекке, так и во время своих путешествий с караванами. Их рассказы о содержании Ветхого завета могли остаться в его памяти и в более или менее измененном виде войти в вероучение новой религии. Ветхозаветные и Новозаветные персонажи заняли в нем место пророков, предшествовавших Мухаммеду: Ной – Нух, Авраам – Ибрахим, Моисей – Мусса, Мария – Марьям, Христос- Иса. Нашел свое место в Коране и ряд ветхозаветных легенд и мифов – о сотворении мира, о грехопадении, о египетском плене и т. д. Правда, Мухаммед узнавал об этом в устной беседе, так что мог воспроизвести услышанное лишь в модифицированном виде. В меньшей степени влияние на формирующуюся религию оказало христианство, которое к тому времени получило распространение среди арабских племен Сирии, Палестины, Месопотамии. В южноаравийских городах существовали христианские общины и храмы. Иисус Христос под именем Исы занял свое место среди пророков в качестве непосредственного предшественника Мухаммеда. Ханифами называли проповедников, призывавших отказаться от языческого поклонения разным богам в пользу единого бога. Каждый из них провозглашал себя доверенным лицом нового бога, но до поры до времени проповедь ни одного из них успеха не имела. Успех выпал на долю **Мухаммеда** – человека, вошедшего в историю ислама в качестве его великого и главного пророка. Мухаммед родился около 570 г. в обедневшем клане Хашим мекканского племени курейш. Он рано осиротел, был пастухом, приказчиком, сопровождавшим торговые караваны. Когда ему было около сорока лет, Мухаммед начал выступать в роли религиозного проповедника. Согласно преданию, ночью на горе Хире, где уединился Мухаммед, к нему обратился Аллах и заставил его повторять слова священной книги. Мухаммед начал проповедовать те истины, которые открыл ему Аллах, а свод этих истин назвал **Кораном**(«чтение вслух»). Число последователей Мухаммеда в Мекке увеличивалось, но гонения мусульман, подрывавших родовые устои, заставили их переселиться в Медину, где Мухаммед был признан пророком и назначен правителем. Год его переселения (хиджра) – 622 г. – стал считаться первым годом новой мусульманской эры. Отсюда Мухаммед начал завоевание Мекки (под знаменем освобождения Каабы от языческих идолов) и всей Аравии, продолженное затем его **халифами** («заместителями» пророка). Отсюда начинается триумфальное шествие ислама по востоку. Так возникло государство – огромная община, объединённое верой. Жизнь общины-государства основывалась на идеях Мухаммеда, сохранённых в Коране и в **хадисах** – преданиях о его высказываниях и поступках. Следует отметить, что далеко не сам Мухаммед и далеко не он один стоял у колыбели всей мудрости ислама, которая складывалась на протяжении долгих десятилетий усилиями многих людей и опиралась на солидный фундамент культурных традиций и идейных представлений, существовавших и развивающихся задолго до ислама, но именно он был основателем новой религии, сформулировал суть её основных принципов. Важнейший принцип ислама – **монотеизм** – вера в единого бога, обладающего жизнью и волей, всезнающего и всемогущего создателя мира. Идея монотеизма в исламе выражена наиболее строго, чётко и последовательно: «Нет Бога кроме Аллаха и Мухаммед пророк его». Мусульманская религия разделяет положения библейской традиции о сотворении мира в течение шести дней, о создании человека по образу Божиему, о прародителях Адаме и Еве, их грехопадении и удалении из рая и других событиях священной истории. Однако самой идее греха, страдания и искупления ислам не уделяет столь много внимания, как христианство, для которого эта идея стала центральной. Природа человека, согласно исламу, не искажена и не повреждена, поэтому от него не требуется радикального внутреннего изменения, «второго рождения» через самосовершенствование и любовь к богу. Но человек по своей природе слаб, а поэтому нуждается в помощи творца. При этом человек не представляет как таковой какой-либо ценности, он – не вершина творения, а всего лишь «муслим» («муслим» - в переводе с арабского «покорный», это способ исламского конфессионального определения), покорный раб земных правителей и послушное орудие в руках всесильного Аллаха. Мотив строгого подчинения указаниям Бога занимает в классическом исламе центральное место. Эта обязанность сводится к относительно несложным религиозным нормам, правовым предписаниям, которые вполне выполнимы. Для мусульманина обязательны (пять столпов веры): ежедневная пятикратная молитва, омовение перед молитвой и в некоторых других случаях, налог в пользу бедных, ежегодный пост (ураза), паломничество в Мекку (хадж), которое полагается совершить хотя бы раз в жизни. Характерная черта исламской картины мира – фатализм, покорность судьбе. Между Богом и человеком существует бесконечное расстояние, и воля Аллаха бесконечно превосходит по своей мощи человеческую. Всё в мире предопределено божественной волей, каждому человеку Аллах заранее назначил его судьбу, определил его поступки, направление деятельности. Невозможно даже допустить, чтобы предопределение Божие было исправлено в лучшую сторону. Именно поэтому исламом никогда не поощрялись инициатива, предприимчивость, упорство в достижении цели. Ислам содержит учения о конце земной истории, о Страшном суде, рае и аде. Но, в отличие от христианства, ислам не формировал у своих последователей чувства постоянного ожидания близкого Суда. По словам Мухаммеда, верующему следует готовиться для жизни будущей, словно он умрёт на следующий день, но должен он трудиться для жизни настоящей, будто бы живёт вечно. Очень обстоятельно разработаны в исламе картины рая и ада, причём представления о райском наслаждении и адских муках даны в конкретной, чувственной форме (например, райское блаженство – это жизнь в прохладных тенистых рощах, журчание воды, обильная изысканная пища, роскошная одежда и всяческие наслаждения). Морально-нравственное учение ислама близко христианской этике. По сравнению с общественно- нравственным мировоззрением арабов эпохи язычества оно представляло собой огромный шаг вперёд. На место чувству родоплеменной исключительности и обособленности основатель ислама поставил идею равенства всех правоверных. Коран призывал быть терпимым, кротким, справедливым, воздавать за добро добром, за зло злом, быть щедрым, помогать бедным. Вместе с тем в мусульманской этике отвергался аскетизм. Коран призывал человека трудиться, зарабатывать себе на жизнь. В достатке, нажитом дозволенным путем и «очищенном» выплатой религиозного налога, усматривалось знамение небесной благосклонности. Поощрялась торговля, хотя и осуждалось ростовщичество. Не презиралась «красивая» земная жизнь. Ислам возводил брак в религиозную обязанность, призывая наслаждаться радостями семейной жизни. Начавшиеся при Мухаммеде походы были продолжены его преемниками – халифами, каждый из которых был **имамом**(духовным главой мусульман) и **эмиром** (то есть обладал светской властью). Завоевания приняли грандиозный характер. С 632 г. по 750 г. арабы подчинили себе Сирию, Палестину, Иран, Среднюю Азию, Закавказье, Северную Африку, Испанию. Несколько раз они пытались захватить Константинополь, но им это не удалось сделать. Однако арабы завоевали значительную часть Византийской империи. Как единое целое Арабский Халифат существовал недолго; в течении IX – X веков происходит постепенный распад его на ряд халифатов и эмиратов. Но все территории, входившие ранее в состав Халифата, продолжали оставаться мусульманскими. Образование арабо-мусульманского государства не сразу и не везде изменило культурный облик покоренных народов, тем более что первоначально завоеватели противопоставляли себя завоеванным. Но поскольку завоевание шло параллельно с исламизацией, это влекло за собой резкое изменение ранее сложившихся культурных традиций, в том числе и в странах высокой и древней культуры (Сирия, Египет, Иран и др.). Исламизация глубоко и серьезно трансформировала мировоззрение, жизненный уклад, нравственные нормы и идеалы, психологию, семейные отношения, общественные учреждения, модель поведения народов, исповедующих ислам. В ряде случаев исламизация сопровождалась арабизацией, то есть привела к ассимиляции местного населения арабами, к замещению местных языков арабскими диалектами (Месопотамия, Сирия, Палестина, Египет). Распространение ислама неразрывно было связано с распространением арабского языка. Это был не только язык завоевателей, но и язык священной книги мусульман – Корана. Для всех мусульман, независимо от их родного языка, арабский язык был священным, его надо было знать, чтобы читать Коран и богословскую литературу. Всякий образованный мусульманин – иранец или тюрок, житель Индии или Испании – стремился к тому, чтобы овладеть арабским языком – не разговорным, а литературным, языком Корана. Со временем арабский язык стал не только языком богословия, но и науки, философии, литературы. Арабский язык способствовал сближению народов, возникновению того комплекса мусульманских культур, который и называют «арабо-мусульманской культурой». Это культурно-языковое единство не распалось с распадом Арабского Халифата на множество государств. Арабский язык обеспечивал взаимосвязь всех образованных людей мусульманского мира и способствовал накоплению общего культурного фонда. Важнейшей особенностью арабо-мусульманской культуры было то, что она складывалась как сложный результат синтеза различных культурных традиций. Основой этого синтеза была культура арабского этноса. Но приход арабских кочевников в районы древнейших цивилизаций (Месопотамия, Египет, Индия) способствовал культурному развитию завоевателей. Многочисленные культурные контакты способствовали обогащению арабо-мусульманской культурной традиции. Следует отметить, что многие города, завоеванные арабами, с древних времен были крупными центрами эллинистической культуры: Александрия Египетская, Антиохия, Дамаск и др. Все эти культурные влияния определили быстрые темпы развития арабо-мусульманской культуры, расцвет которой приходится на VIII – XII века. В этот период по уровню развития, блестящим достижениям науки и философии арабская культура намного опережала средневековую Европу. Существенной особенностью арабо-мусульманской культуры является её городской характер. Горожане составляли в среднем одну шестую часть всего населения, но эта часть концентрировала в себе подавляющую часть грамотных. На Арабском Востоке отсутствовали внегородские центры культуры, какими в Европе были монастыри. Поэтому вся письменная культура была продуктом деятельности горожан.

**Особенности «скрытой архитектуры»**

В соответствии с эзотерическими представлениями мусульман о доступном, явном – захир, а также потаенном, недоступном непосвященному – батын, в исламском зодчестве получил развитие принцип «скрытой архитектуры»: неприглядные глухие фасады защищают от постороннего взгляда разнообразно оформленные помещения, открытые во внутренний двор с фонтаном, водоемом, цветущей зеленью. Идея постройки, отвечающей потребностям мусульман, обретала архитектурную форму постепенно.

**Типы мусульманских построек**

Караван - сарай (перс.- дом караванов) - в архитектуре Среднего Востока постоялый двор в городах и на путях караванной торговли, обычно имел форму просторного прямоугольного двора, обстроенного двух-трехэтажными помещениями: внизу - загоны для скота, лавки, вверху – жилые комнаты.

   Крытый рынок, или базар имел особое значение в жизни и архитектурном устройстве города. Он был доступен всем слоям населения. Наряду с гостиницами, караван-сараями, общественными зданиями в структуру рынка внедрялись культовые здания, подчиняя космополитическую стихию базара нормам мусульманской морали, за соблюдением которых зорко следили священнослужители. Рыночные кварталы строились вокруг большой мечети и покрывались верхними перекрытиями. Строительство рынков почиталось богоугодным делом.
  Мусульманские зодчие разработали универсальные композиционно-планировочные схемы, что позволяло при необходимости безболезненно менять назначение здания. Одинаково умело они возводили и мощные крепостные сооружения, и изящные дворцовые павильоны, и грандиозные ансамбли, и камерные постройки.
  Эстетические принципы, порожденные религиозным сознанием, потребностями и условиями жизни мусульманского общества, сформировали общие формы для различных видов художественного творчества мусульман

**Орнамент. Каллиграфия**

Арабско-мусульманский декор – уникально-самобытное искусство орнамента и каллиграфии. Он впитал формы византийской, коптской, персидской и эллинистическо-римской орнаментики. Существуют два основных вида мусульманского орнамента. Первый, растительный, называется *ислими*. Он представляет собой узор из гибких, вьющихся растительных стеблей, побегов, усыпанных листьями и цветами. Второй, геометрический, – *гирих*. Это  жесткие прямоугольные и полигональные непрерывные фигуры-сетки, узлы. Из растений чаще всего встречаются цветы тюльпанов, гвоздик, гиацинтов, амариллисов, побеги вьющихся растений и др., изображенные в естественном или стилизованном виде. А*рабеска*, т.е. «ковровая» орнаментация, в которой узор покрывает всю поверхность предмета по принципу «боязнь пустоты». Основные цвета зеленый и синий, характерные, например, для арабского орнамента.

**Книжная миниатюра**

Рукописная книга ценилась в мусульманском обществе как святыня и драгоценность и была плодом совместных усилий каллиграфа, орнаменталиста, миниатюриста и переплетчика. Чтение и рассматривание рукописи должно было доставлять интеллектуальное и эстетическое наслаждение. Миниатюры конца XII—XIV вв., созданные в мастерских городов Ирака, Ирана, Сирии и Египта, унаследовали традиции сирийской и византийской живописи. При всех различиях в художественных приемах и сюжетах книжные иллюстрации той поры имеют много общего. Условность в изображении места действия и персонажей в миниатюрах сочетается с мастерским владением линией и цветом, множеством занимательных подробностей. Жанровые сценки окрашены мягким юмором, порой скрывающим насмешку; их действующие лица отличаются театральной выразительностью жестов и живостью поз. Наиболее ярко эти черты проявляются в иллюстрациях к «Макамам» (поучительным коротким рассказам) знаменитого арабского писателя аль-Харири (1054—1122). Миниатюра в ту эпоху воздействовала на стиль всех видов декоративного искусства. Наиболее популярные изображения — сцены царских приемов, пиров, охот, сражений, портреты правителя на троне или на коне — почти без изменений переносились со страниц рукописей на сосуды из керамики, стекла и бронзы, включались в узоры тканей, ковров и резных шкатулок из ценных пород дерева или слоновой кости (Чаша с охотниками). О расцвете миниатюры в XII в. можно судить по живописи на керамике, обнаруженной при раскопках египетского города Фустата или выполненной в мастерских иранских городов Рея, Кашана и др. (Чаша с сокольничим верхом на коне). Великолепным достижением искусства является иранская многоцветная керамика минаи: чаши и кубки, расписанные цветными эмалями по непрозрачной глазури (стекловидному покрытию, закрепляемому обжигом). В XV в. при дворе Тимуридов в Герате (Иран) работала книжная мастерская, где были собраны лучшие каллиграфы и живописцы из Багдада (Ирак), Шираза и Тебриза (Иран). Там сложился утонченный стиль миниатюры, которую отличали изящный рисунок и чистые «звучные» краски (Меджнун в пустыне. Миниатюра к «Хамсе» Низами, Лев, атакующий быка. Миниатюра к «Калиле и Димне»). В Герате работал выдающийся миниатюрист, «редкость эпохи» Кемаледдин Бехзад (ок. 1455—1535/1536). В своих произведениях, то насыщенных действием, то лирических, то располагающих к размышлению, он создал многогранный мир поэтических и философских образов. В 20-е гг. XVI в. Бехзад возглавил придворную книжную мастерскую в первой столице Сефевидов — Тебризе; его творчество оказало значительное влияние на развитие тебризской и других восточных школ живописи (Игра в поло). Одним из самых тонких колористов и искусных рисовальщиков XVI в. был тебризский мастер Султан Мухаммед, автор аристократически изысканных портретов юных принцев. Стиль школы Исфахана (Крестьяне в поле), столицы Сефевидов с конца XVI в., складывался под влиянием творчества придворного художника Аббаси (ок. 1575—1635), замечательного рисовальщика, автора галереи утонченных образов юных придворных и выразительных портретов стариков. При дворе османских султанов в Стамбуле в XV в. работали итальянские мастера, в XVI—XVII вв. — каллиграфы, орнаменталисты и миниатюристы из Ирана и Азербайджана, рядом с ними трудились и местные художники. Османские владыки в первую очередь требовали от художника умения убедительно воплотить идею абсолютной власти султана. В турецкой миниатюре султан представал как идеальный правитель, глава превосходно устроенного государства (Махмуд II). Произведения придворных художников живописали успешные военные походы, пышные дворцовые приемы, празднества и торжественные парады. Художникам полагалось хорошо знать воссоздаваемые ими события. Вследствие этого придворные живописцы нередко служили одновременно придворными историками и сопровождали султана в военных походах. Турецкие миниатюры красочны и занимательны, они изобилуют деталями, документально воссоздающими образ эпохи.

**Поэзия**

**Арабская поэзия**  самая ранняя форма [арабской литературы](http://ru.knowledgr.com/00292908/%D0%90%D1%80%D0%B0%D0%B1%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F%D0%9B%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0). Последние данные поэзии в арабских датах с 6-го века, но устной поэзии, как полагают, предшествуют этому. Арабская поэзия категоризирована в два главных типа, рифмовала или имела размеры, и проза, с прежним значительно предшествование последнему. Рифмованная поэзия находится в пределах пятнадцати различных метров, собранных и объясненных аль-Фарахиди в *Науке о ‘*[Arud](http://ru.knowledgr.com/07587215/%D0%90%D1%80%D0%B0%D0%B1%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D1%8F). Аль-Ахфаш, студент аль-Фарахиди, позже добавил еще один метр, чтобы сделать их шестнадцать. Метры ритмичной поэзии известны на арабском языке как «моря» (بحور / *buḥūr*). Имеющая размеры единица морей известна как *«taf'īlah»*  и каждое море содержит определенное число taf'ilas, который поэт должен наблюдать в каждом стихе (بيت / *bayt*) стихотворения. Имеющая размеры процедура стихотворения очень строга. Иногда добавление или удаление согласного или гласного могут переместить *bayt* от одного метра до другого. Кроме того, в рифмованной поэзии каждый *bayt* должен закончиться той же самой рифмой всюду по стихотворению. Исследователи и критики арабской поэзии обычно классифицируют его в двух категориях: классическая и современная поэзия. Классические стихи писались перед арабским Ренессансом *(аль-Нахах)*. Таким образом все стихи, которые писались в классическом стиле, называют «классической» или «традиционной поэзией», так как это следует за традиционным стилем и структурой. Это также известно как «горизонтальная поэзия» в отношении ее горизонтальной параллельной структуры. Современная поэзия, с другой стороны, отклонилась от классической поэзии в ее содержании, стиле, структуре, рифме и темах.

**Нравственные законы ислама**

Ислам - религия правды. Это кодекс жизни, который Бог, создатель и все держатель Вселенной, дал людям как путеводный маяк. Для должного развития общества необходимы: а) средства для удовлетворения материальных потребностей как отдельного человека, так и социума; б) следование основным правилам личного и общественного поведения, дабы обеспечить справедливость и спокойствие.Всевышний в полной мере создал условия для того и другого. Материальные нужды человека обеспечиваются природными богатствами, а для удовлетворения духовных, социальных и культурных запросов, Господь через Пророков открыл людям законы, которые могут их наставить на праведный путь. Этот кодекс законов жизни известен как Ислам религия, проповедуемая всеми Пророками, избранными Аллахом. Коран гласит:"Скажите {о мусульмане!}: "Мы уверовали в Аллаха и в то, что ниспослано нам, и что ниспослано Ибрахиму, Исмаилу, Исхаку, Йакубу и коленам, и что было даровано Мусе и Исе, и что было даровано пророкам от Господа их. Мы не различаем между кем-либо из них и Ему мы предаемся "(2:136);"Он {Аллах} узаконил для вас в различии то что завещал Нуху, что открыли Мы тебе и что завещали Ибрахиму, и Мусе, и Исе: "Держите прямо веру и не разделяйтесь в ней!" (42:13). Все Пророки призывали человечество на путь праведный, путь служения Богу. Все они возвещали одно и то же Послание; все они стояли за одно и то же дело - дело Ислама.Слово "Ислам" по-арабски значит "повиновение", "покорность", "послушание". Как религия, он требует полного повиновения и послушания Аллаху. Другое значение слова Ислам "мир", и это значит, что достичь истинного умиротворения тела и души можно только через повиновение Аллаху. Слово Ислам происходит от корня СЛМ (произносится силм), что означает: а) подчиняться, повиноваться, поддаваться, предаваться, отдаваться чему-либо; "аслама" - "свершить что-либо во имя Бога" или "отдаться воле Бога", "стать мусульманином"; б) "быть в мире друг с другом", "заключать мир"; "салм" означает "покой" и "религия Ислам".Можно называть себя мусульманином просто на словах, но настоящий мусульманин всей душой верит в Аллаха, соблюдает Его законы, покорен и благодарен Богу, какие бы испытания Он ниспосылал. Жизнь в послушании дает успокоение сердцу, дарит истинный мир обществу

**Архитектурные особенности мечети и минарета**

Несмотря на войны и смены власти, арабские города быстро разрастались — во многом благодаря морской и сухопутной торговле, паломничеству верующих, а также миграциям ремесленников и переходящих к оседлости племен. Главное место в застройке городов занимали культовые здания — мечети, архитектура которых формировалась в соответствии с их назначением и местными строительными традициями. Обряды мусульман первоначально не требовали сооружения специальных зданий для молитвы, ибо, как сказано в одном из хадисов: «Земля сотворена для меня как место поклонения и место чистоты, и где бы ни возникла у человека моей общины необходимость в молитве, пусть он молится». Арабским отрядам в походах в качестве места поклонения служила очерченная на песке территория, а киблу (направление к Каабе — главной святыне мусульман) определяли по тени воткнутого в землю копья. Первые мечети, как утверждал арабский историк IX в. аль-Балазури, были «нарисованными»: они представляли собой очерченный, иногда обведенный рвом участок земли. Построенные мечети появились лишь в 665—670 гг. Они представляли собой квадратный двор, окруженный галереями на столбах или колоннах. На стороне, обращенной к Каабе, ставили пять и более рядов колонн, которые создавали открытый во двор молитвенный зал. Так сформировался распространенный в арабской архитектуре арабских стран тип колонной мечети. Особую выразительность интерьерам колонных мечетей придавали ряды арок, на которые опиралась крыша. Идея создания пространства из множества одинаковых ячеек, образуемых равномерно расставленными аркадами, получила распространение во всем арабском мире. Ячейки можно было легко добавить или убрать и тем самым при необходимости менять размеры здания. Со временем мечети стали различаться по своему назначению. Небольшая мечеть (масджид) служила местом индивидуальной молитвы. Джами (или джума), соборная (или пятничная) мечеть, предназначалась для коллективных молений, совершаемых всей общиной в пятницу в полдень. Главная джами города стала называться Большой мечетью (Джами иль-Кабир). В дни больших праздников горожане отправлялись в загородную мечеть — мусалла, которая представляла собой открытую площадку с единственной стеной, обращенной к Мекке. Отличительной чертой всякой мечети с конца VII — начала VIII вв. стал михраб — ориентированная на Каабу священная ниша (плоская, условная или вогнутая), перекрытая аркой, небольшим сводом или полукуполом и вставленная в раму. Стрельчатое завершение михраба отмечает важнейшую точку на священной «оси ислама», благодаря которой осуществляется мысленная связь молящегося с земной Каабой, отражающая его духовную связь с Каабой небесной. Святость михраба подчеркивается его убранством и освещением, которое соответствует словам Корана: «Аллах — свет небес и земли. Его свет точно ниша; в ней светильник; светильник в стекле; стекло точно жемчужная звезда. Зажигается он от дерева благословенного — маслины… Масло его готово воспламениться, хотя бы его и не коснулся огонь. Свет на свете! Ведет Аллах к Своему свету, кого пожелает…».

В отличие от обыденной масджид, соборная мечеть (джами) имеет минбар — кафедру, с которой имам (глава мусульманской общины) произносит обязательную пятничную проповедь. Минбар всегда расположен справа от священной ниши-михраба. Первый минбар в форме сиденья с двумя ступенями был сделан по заказу Мухаммада в 629 г. В IX—XIV вв. сложился тип деревянной или каменной кафедры-минбара в виде высокого трона, к которому ведет лестница с перилами и декоративным входом-порталом. Начиная с VIII в. важнейшим признаком соборной мечети стал минарет — высокая башня, с которой провозглашали призыв к молитве, чтобы он был хорошо слышен всем жителям города. Вероятно, идею минарета подсказала мусульманам христианская колокольня. Однако очень скоро минарет превратился в символ мусульманского присутствия на завоеванных территориях. В различных формах минаретов отразились местные строительные традиции и эстетические вкусы. На западе мусульманского мира получили развитие варианты четырехгранных минаретов, а на востоке — круглоствольных. Известны также три спиралевидных минарета — два из них находятся в Самарре (Минарет Мальвия), один — в знаменитой мечети Ибн Тулуна в Каире (Египет). Минареты украшали поясами узорчатой кирпичной кладки или резьбой по камню, сталактитовыми карнизами и ажурными решетками балконов, лентами орнаментов и надписей. Завершались минареты фонарем, маленьким куполом или шатром. С XII в. на востоке распространился тип соборной мечети с четырьмя айванами (сводчатыми или колонными залами без передней стены) на каждой стороне двора. Айванная композиция характерна также для медресе (мусульманских богословских школ или университетов), а также для караван-сараев (постоялых дворов).

**«Книга песен»**

«Книга песен» - один из самых грандиозных памятников арабской литературы, созданной в Багдаде, столице сегодняшнего иракского государства, немногим более одной тысячи лет назад. Она весьма внушительна по своим размерам: двадцать четыре её части составили столько же печатных томов в современном издании. Название книги верно отражает её содержание, в ней действительно приводятся слова арабских песен, но состоит она не только из текстов песен. Песни даются не изолированно, а в широком поэтическом  контексте, вводятся и сопровождаются прозаическими рассказами. В прозаической части сочинения главное внимание уделено поводам и обстоятельствам создания стихов и музыки, родословным поэтов и певцов-музыкантов, их творческой биографии. Оно содержит также огромный объём сведений о сторонах культурной жизни арабского общества, связанных с вокальным искусством, поэзией и музыкой.

            В «Книге песен» развёрнута историческая панорама арабского пения и арабской поэзии на протяжении пяти столетий – с 5-6 веков по начало 10 века. В ней содержится большой объём чрезвычайно интересных и ценных сведений, которые ярко освещают важнейшие периоды истории народов арабского Востока.

**Высокая поэзия средневековья (Фирдоуси, Низами, Саади)**

**Ҳасан Фирдавси Туси**; 935—1020) — [персидский](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B8%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D1%8F) поэт, автор эпической поэмы «[Шахнаме](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B0%D1%85%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D0%B5)» («Книга царей»), ему приписывается также поэма «[Юсуф и Зулейха](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AE%D1%81%D1%83%D1%84_%D0%B8_%D0%97%D1%83%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D1%85%D0%B0)» (библейско-коранический сюжет об [Иосифе](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BE%D1%81%D0%B8%D1%84_%D0%9F%D1%80%D0%B5%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BD%D1%8B%D0%B9)). Пользуется большой популярностью и считается национальным поэтом в [Иране](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%80%D0%B0%D0%BD), [Таджикистане](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%B4%D0%B6%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD), [Узбекистане](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%B7%D0%B1%D0%B5%D0%BA%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD) и [Афганистане](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%84%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD).

**Абу́ Муха́ммед Илья́с ибн Юсуф**, известный под псевдонимом **Низами́ Гянджеви́** - классик [персидской поэзии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B8%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D1%8F), один из крупнейших [поэтов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%8D%D1%82) [средневекового](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0) [Востока](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BA_%28%D0%BC%D0%B0%D0%BA%D1%80%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%B3%D0%B8%D0%BE%D0%BD%29), крупнейший поэт-[романтик](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%B7%D0%BC) в персидской[эпической](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BF%D0%BE%D1%81) литературе, привнесший в персидскую эпическую поэзию разговорную речь и [реалистический](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%BC_%28%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0%29) стиль. Используя темы из традиционного [устного народного творчества](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D1%80) и письменных исторических [хроник](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B0), Низами своими поэмами объединил доисламский и [исламский](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%BC) [Иран](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%88%D0%BE%D0%B9_%D0%98%D1%80%D0%B0%D0%BD)[[1]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%BC%D0%B8_%D0%93%D1%8F%D0%BD%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%B2%D0%B8#cite_note-1). Героико-романтическая поэзия Низами на протяжении последующих веков продолжала оказывать воздействие на весь персоговорящий мир и вдохновляла пытавшихся подражать ему молодых поэтов, писателей и драматургов на протяжении многих последующих поколений не только в самой [Персии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%88%D0%BE%D0%B9_%D0%98%D1%80%D0%B0%D0%BD), но и по всему региону, включая культуры таких современных стран, как [Азербайджан](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B7%D0%B5%D1%80%D0%B1%D0%B0%D0%B9%D0%B4%D0%B6%D0%B0%D0%BD), [Армения](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F), [Афганистан](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%84%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD), [Грузия](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%8F), [Индия](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BD%D0%B4%D0%B8%D1%8F), [Иран](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%80%D0%B0%D0%BD),[Пакистан](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D0%BA%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD), [Таджикистан](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%B4%D0%B6%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD), [Турция](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%83%D1%80%D1%86%D0%B8%D1%8F), [Узбекистан](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%B7%D0%B1%D0%B5%D0%BA%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD). Его творчество оказало влияние на таких великих поэтов, как [Хафиз Ширази](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D1%84%D0%B8%D0%B7_%D0%A8%D0%B8%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B8), [Джалаладдин Руми](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B4%D0%B8%D0%BD_%D0%A0%D1%83%D0%BC%D0%B8) и [Саади](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%B0%D0%B4%D0%B8). Его [пять](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%8F%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D1%86%D0%B0) [маснави](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D0%B8) (больших [поэм](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%8D%D0%BC%D0%B0)) («Хамсе») раскрывают и исследуют разнообразные темы из различных областей знаний и снискали огромную славу, на что указывает большое число сохранившихся списков его произведений. Герои его поэм — [Хосров и Ширин](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%BC%D0%B8_%D0%93%D1%8F%D0%BD%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%B2%D0%B8#.C2.AB.D0.A5.D0.BE.D1.81.D1.80.D0.BE.D0.B2_.D0.B8_.D0.A8.D0.B8.D1.80.D0.B8.D0.BD.C2.BB), [Лейли и Меджнун](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%BC%D0%B8_%D0%93%D1%8F%D0%BD%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%B2%D0%B8#.C2.AB.D0.9B.D0.B5.D0.B9.D0.BB.D0.B8_.D0.B8_.D0.9C.D0.B5.D0.B4.D0.B6.D0.BD.D1.83.D0.BD.C2.BB), [Искандер](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%BC%D0%B8_%D0%93%D1%8F%D0%BD%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%B2%D0%B8#.D0.98.D1.81.D0.BA.D0.B0.D0.BD.D0.B4.D0.B5.D1.80-.D0.BD.D0.B0.D0.BC.D0.B5) — до сих пор остаются общеизвестными как во всем исламском мире, так и в других странах. [1991 год](https://ru.wikipedia.org/wiki/1991_%D0%B3%D0%BE%D0%B4) был объявлен [ЮНЕСКО](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AE%D0%9D%D0%95%D0%A1%D0%9A%D0%9E) годом Низами в честь 850-летия поэта[[2]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%BC%D0%B8_%D0%93%D1%8F%D0%BD%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%B2%D0%B8#cite_note-ref0-2).Культура Персии эпохи Низами знаменита благодаря традиции, имеющей глубокие корни, великолепию и роскоши. В доисламские времена она развила чрезвычайно богатые и безошибочные средства выражения в музыке, архитектуре и в литературе, хотя Иран, её центр, был постоянно подвержен набегам вторгавшихся армий и иммигрантов, эта традиция была в состоянии вобрать в себя, трансформировать и полностью преодолеть проникновение инородного элемента. Александр Великий был только одним из многих завоевателей, кто был пленён персидским образом жизни[[54]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%BC%D0%B8_%D0%93%D1%8F%D0%BD%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%B2%D0%B8#cite_note-54). Низами был типичным продуктом иранской культуры. Он создал мост между исламским и доисламским Ираном, а также между Ираном и всем древним миром[[55]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%BC%D0%B8_%D0%93%D1%8F%D0%BD%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%B2%D0%B8#cite_note-55). Хотя Низами Гянджеви жил на Кавказе — на периферии Персии, в своем творчестве он продемонстрировал центростремительную тенденцию, которая проявляется во всей персидской литературе, как с точки зрения единства её языка и содержания, так и в смысле гражданского единства, и в поэме «Семь красавиц» написал, что Иран — «сердце мира» (в русском переводе «душа мира»).

**Абу Мухаммад Муслих ад-Дин ибн Абд Аллах Саади Ширази** — персидский и таджикский [поэт](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%8D%D1%82)-моралист, представитель практического, житейского [суфизма](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%83%D1%84%D0%B8%D0%B7%D0%BC). Саади написал много стихотворных и прозаических произведений, причём в качестве поучительных примеров очень часто пользовался личными воспоминаниями из своей скитальческой жизни. Испытав на себе всю бренность мира, Саади теоретически вполне согласен с такими своими суфийскими предшественниками или современниками, как поэты[Фаридаддин Аттар](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%82%D1%82%D0%B0%D1%80) и [Джалаладдин Руми](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B4%D0%B8%D0%BD_%D0%A0%D1%83%D0%BC%D0%B8), шейх [Абд ал-Кадир ал-Джилани](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B1%D0%B4_%D0%B0%D0%BB-%D0%9A%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%80_%D0%B0%D0%BB-%D0%94%D0%B6%D0%B8%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B8) и др. Но, хорошо зная людей, Саади понимает, что далеко не все способны удалиться от мира, умертвить плоть и исключительно предаться мистическому созерцанию. Поэтому Саади рекомендует мирянам аскетизм житейский: жить в мире, но не пристращаться к нему, сознавать его превратность и быть ежечасно готовым к потере земных благ. В [1257 году](https://ru.wikipedia.org/wiki/1257_%D0%B3%D0%BE%D0%B4) он написал поэтический трактат [«Бостâн»](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD_%28%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B0%29) («Плодовый сад»), где в десяти главах стихами изложена суфийская [философия](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%BE%D1%84%D0%B8%D1%8F) и [этика](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0), подкрепляемая занимательными [притчами](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B8%D1%82%D1%87%D0%B0) и рассказами. По глубине поэтического чувства и по высоте нравственных идей «Бостâн» — одно из величайших произведений всей суфийской литературы. Однако не «Бостâн», а [«Гюлюстâн»](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%83%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD_%28%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B0%29) (= «Цветочный сад» — писан прозой вперемежку со стихами, в [1258 году](https://ru.wikipedia.org/wiki/1258_%D0%B3%D0%BE%D0%B4)). «Гюлюстâн» имеет своеобразную прелесть народности, потому что пересыпан множеством пословиц и поговорок. Аналогию с «Гюлюстâном» имеет ещё довольно сухая «Книга советов» (Пенд-наме), одноимённая с такой же книгой [Аттара](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%82%D1%82%D0%B0%D1%80); но её принадлежность Саади не вполне доказана.

Прочие произведения Саади, составляющие до двух третей его [дивана](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%28%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0%29), относятся преимущественно к лирике. Основной заслугой Саади видится то, что в своей [газели](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D0%B7%D0%B5%D0%BB%D1%8C_%28%D1%81%D1%82%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%B0%29) он сумел соединить дидактику суфийской газели с красотой и образностью любовной газели. Каждый бейт в ней можно прочитать как в любовном, так и в философско-дидактическом ключе. Продолжателем этой традиции является другой известный персидский поэт [Хафиз Ширази](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D1%84%D0%B8%D0%B7_%D0%A8%D0%B8%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B8).

**Омар Хаям**

Одним из самых выдающихся поэтов средневекового Востока был известен всему миру поэт-гуманист Омар Хайам. Он считается непревзойденным мастером составления четверостиший философского содержания. Следует сказать, что на примере поэзии Омара Хайяма можно изучать восточную поэзию средневековья, которая отличается глубоким смыслом и мудростью многих поколений восточных мудрецов. Наиболее популярной на востоке во все времена была поэзия рубаи, представителем которой был и Омар Хайам. Рубаи представляет собой миниатюрный законченный произведение, выражает определенное мнение, чаще всего подчеркнутую в последней строке строфы. До нашего времени дошло очень много стихотворных произведений восточных поэтов. В них раскрывается красота духовного мира, смелость и любознательность народов ближнего и дальнего востока, который жил интересами своего времени. Поэтические произведения поэтов Востока – это страстный призыв к борьбе за свободу народа и свободу личности. Уникальность восточной поэзии средних веков заключается в том, что эти произведения в лаконичной и совершенной форме выражают глубокие философские мысли и отражают сложные человеческие чувства. В своих стихах восточные Поэт прославляет духовность, человечность и независимость своих соотечественников, своих современников. Идеальный человек, которая изображается в поэтическом творчестве художников востока – чистая душой свободная личность, света умом, доброжелательная и жизнерадостная, мудрая и духовно раскрепощенная. Особо подчеркивается, что моральные и духовные качества не зависят от социального положения и окружении человека: «Ищи человека повсюду: на бедном постое, В углу нужды и в пышном покои». А некоторые произведения восточных поэтов критикуют бездуховность, которая делает человеческую жизнь ничтожным и пустым. «Разве не странно, что господа чиновные Самим себе скучные, хотя гордые снаружи».

**Образы арабских, персидских, иранских сказок в «Тысяча и одной ночи», «мудрость Востока» в сказках Шехерезады**

**Кни́га ты́сячи и одно́й но́чи** — памятник средневековой [арабской](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D0%B0%D0%B1%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0) и [персидской литературы](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B8%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0), собрание рассказов, [обрамленное](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5) историей о персидском царе Шахрияре и его жене по имени [Шехерезада](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B0%D1%85%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B7%D0%B0%D0%B4%D0%B0_%28%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%B6%29) (Шахразада). Вопрос о происхождении и развитии «1001 ночи» не выяснен полностью до настоящего времени. Попытки искать прародину этого сборника в [Индии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BD%D0%B4%D0%B8%D1%8F), делавшиеся его первыми исследователями, пока не получили достаточного обоснования. Прообразом «Ночей» на арабской почве был, вероятно, сделанный в X веке перевод персидского сборника «[Хезар Афсане](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A5%D0%B5%D0%B7%D1%8F%D1%80-%D0%AD%D1%84%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B5&action=edit&redlink=1)» («Тысяча легенд», от персидских слов «Хезар» — «тысяча», «Афсане» — «сказка, легенда»). Перевод этот, носивший название «Тысяча ночей» или «Тысяча одна ночь», был, как свидетельствуют арабские писатели того времени, очень популярен в столице восточного [халифата](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%84%D0%B0%D1%82), в [Багдаде](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%B3%D0%B4%D0%B0%D0%B4). Судить о характере его мы не можем, так как до нас дошёл лишь обрамляющий его рассказ, совпадающий с рамкой «1001 ночи». В эту удобную рамку вставлялись в разное время различные рассказы, иногда — целые циклы рассказов, в свою очередь обрамленные, как например «Сказка о горбуне», «Носильщик и три девушки» и другие. Отдельные сказки сборника, до включения их в писанный текст, существовали часто самостоятельно, иногда в более распространенной форме. Можно с большим основанием предполагать, что первыми редакторами текста сказок были профессиональные рассказчики, заимствовавшие свой материал прямо из устных источников; под диктовку рассказчиков сказки записывались книгопродавцами, стремившимися удовлетворить спрос на рукописи «1001 ночи». При исследовании вопроса о происхождении и составе сборника европейские учёные расходились в двух направлениях. [Йозеф фон Хаммер-Пургшталь](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D0%BC%D0%BC%D0%B5%D1%80-%D0%9F%D1%83%D1%80%D0%B3%D1%88%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%2C_%D0%99%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D1%84_%D1%84%D0%BE%D0%BD) стоял за их индийское и персидское происхождение, ссылаясь на слова Мас’удия и библиографа [Ан-Надима](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD-%D0%9D%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC) (до [987 года](https://ru.wikipedia.org/wiki/987_%D0%B3%D0%BE%D0%B4)), что старо-персидский сборник «Хезâр-эфсâне» («Тысяча сказок»), происхождения не то ещё [ахеменидского](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%85%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B4%D1%8B), не то [аршакидского](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D1%88%D0%B0%D0%BA%D0%B8%D0%B4%D1%8B) и [сасанидского](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B4%D1%8B), был переведен лучшими [арабскими](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D0%B0%D0%B1%D1%8B) литераторами при [Аббасидах](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B1%D0%B1%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%B4%D1%8B) на [арабский язык](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D0%B0%D0%B1%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) и известен под именем «1001 ночи».

По теории Хаммера, перевод персидского «Хезâр-эфсâне», постоянно переписываемый, разрастался и принимал, ещё при [Аббасидах](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B1%D0%B1%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%B4%D1%8B), в свою удобную рамку новые наслоения и новые прибавки, большей частью из других аналогичных индийско-персидских сборников (среди которых, например, [«Синдбадова книга»](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B0_%D0%BE_%D1%81%D0%B5%D0%BC%D0%B8_%D0%BC%D1%83%D0%B4%D1%80%D0%B5%D1%86%D0%B0%D1%85)) или даже из произведений греческих; когда центр арабского литературного процветания перенесся в [XII](https://ru.wikipedia.org/wiki/XII)—[XIII века](https://ru.wikipedia.org/wiki/XIII_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) из [Азии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B7%D0%B8%D1%8F) в [Египет](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%B3%D0%B8%D0%BF%D0%B5%D1%82), 1001 ночь усиленно переписывалась там и под пером новых переписчиков опять получала новые наслоения: группу рассказов о славных минувших временах [халифата](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%84%D0%B0%D1%82) с центральной фигурой [халифа](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%84) [Гаруна ар-Рашида](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D1%80%D1%83%D0%BD_%D0%B0%D1%80-%D0%A0%D0%B0%D1%88%D0%B8%D0%B4) ([786](https://ru.wikipedia.org/wiki/786)—[809](https://ru.wikipedia.org/wiki/809)), а несколько позже — свои местные рассказы из периода египетской династии вторых[мамелюков](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%BC%D0%BB%D1%8E%D0%BA%D0%B8) (так называемых черкесских или борджитских). Когда [завоевание Египта Османской империей](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D0%9E%D1%81%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%95%D0%B3%D0%B8%D0%BF%D1%82%D0%B0) подорвало арабскую интеллектуальную жизнь и литературу, то «1001 ночь», по мнению Хаммера, перестала разрастаться и сохранилась уже в том виде, в каком её застало османское завоевание.

**Гипотеза де Саси**

Радикально противоположное воззрение высказано было [Сильвестром де Саси](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D1%81%D0%B8%2C_%D0%A1%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%B2%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80_%D0%B4%D0%B5). Он доказывал, что весь дух и мировоззрение «1001 ночи» — насквозь [мусульманские](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%BC), нравы — [арабские](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D0%B0%D0%B1%D1%8B) и притом довольно поздние, уже не[аббасидского периода](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B1%D0%B1%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%B4%D1%8B), обычная сцена действия — арабские места ([Багдад](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%B3%D0%B4%D0%B0%D0%B4), [Мосул](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D1%81%D1%83%D0%BB), [Дамаск](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%81%D0%BA), [Каир](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B8%D1%80)), язык — не классический арабский, а скорее простонародный, с проявлением, по-видимому, [сирийских](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D1%80%D0%B8%D1%8F) диалектных особенностей, то есть близкий к эпохе литературного упадка. Отсюда у де Саси следовал вывод, что «1001 ночь» есть вполне арабское произведение, составленное не постепенно, а сразу, одним автором, в [Сирии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D1%80%D0%B8%D1%8F), около половины [XV века](https://ru.wikipedia.org/wiki/XV_%D0%B2%D0%B5%D0%BA); смерть, вероятно, прервала работу сирийца-составителя, и потому «1001 ночь» была закончена его продолжателями, которые и приписывали к сборнику разные концовки из другого сказочного материала, ходившего среди арабов, — например, из Путешествий [Синдбада](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BD%D0%B4%D0%B1%D0%B0%D0%B4-%D0%BC%D0%BE%D1%80%D0%B5%D1%85%D0%BE%D0%B4), Синдбâдовой книги о женском коварстве и т. п. Из персидского «Хезâр-эфсâне», по убеждению де Саси, сирийский составитель арабской «1001 ночи» ничего не взял, кроме заглавия и рамки, то есть манеры влагать сказки в уста Шехрезады; если же какая-нибудь местность с чисто арабской обстановкой и нравами подчас именуется в «1001 ночи» [Персией](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B8%D1%8F), [Индией](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BD%D0%B4%D0%B8%D1%8F)или [Китаем](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%B9), то это делается только для большей важности и порождает в результате одни лишь забавные [анахронизмы](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B0%D1%85%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%BC).

**Гипотеза Лэйна**

Последующие учёные постарались примирить оба взгляда; особенно важным в этом отношении оказался авторитет Эдварда Лэйна ([E. W. Lane](https://en.wikipedia.org/wiki/E._W._Lane)), известного знатока [этнографии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D1%82%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%8F) [Египта](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%B3%D0%B8%D0%BF%D0%B5%D1%82). В соображениях о позднем времени сложения «1001 ночи» на позднеарабской почве индивидуальным, единоличным писателем Лэйн пошёл ещё дальше, чем де Саси: из упоминания о мечети Адилийе, построенной в [1501 году](https://ru.wikipedia.org/wiki/1501_%D0%B3%D0%BE%D0%B4), иногда о [кофе](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%84%D0%B5), один раз о[табаке](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D0%BA), также об [огнестрельном оружии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B3%D0%BD%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B5_%D0%BE%D1%80%D1%83%D0%B6%D0%B8%D0%B5) Лэйн заключал, что «1001 ночь» начата была в конце [XV века](https://ru.wikipedia.org/wiki/XV_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) и закончена в 1-й четверти [XVI века](https://ru.wikipedia.org/wiki/XVI_%D0%B2%D0%B5%D0%BA); последние, заключительные фрагменты могли быть присоединены к сборнику даже при [османах](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%81%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%8B), в [XVI](https://ru.wikipedia.org/wiki/XVI) и [XVII](https://ru.wikipedia.org/wiki/XVII) вв. Язык и стиль «1001 ночи», по Лэйну, — обыкновенный стиль грамотного, но не слишком учёного египтянина [XV](https://ru.wikipedia.org/wiki/XV)—[XVI века](https://ru.wikipedia.org/wiki/XVI_%D0%B2%D0%B5%D0%BA); условия жизни, описанной в «1001 ночи», специально египетские; топография городов, хотя бы они были названы персидскими, месопотамскими и сирийскими именами, есть обстоятельная топография [Каира](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B8%D1%80) поздней [мамелюкской](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%BC%D0%BB%D1%8E%D0%BA%D0%B8) эпохи. В литературной обработке «1001 ночи» Лэйн усматривал такую замечательную однородность и выдержанность позднего египетского колорита, что не допускал вековой постепенности сложения и признавал только одного, максимум, двух составителей (второй мог окончить сборник), которые — или который — в течение недолгого времени, между [XV](https://ru.wikipedia.org/wiki/XV)—[XVI веками](https://ru.wikipedia.org/wiki/XVI_%D0%B2%D0%B5%D0%BA), в [Каире](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B8%D1%80), при[мамелюкском](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%BC%D0%BB%D1%8E%D0%BA%D0%B8) дворе, и скомпилировал «1001 ночь». Компилятор, по Лэйну, имел в своем распоряжении арабский перевод «Хезâр-эфсâне», сохранившийся с [X](https://ru.wikipedia.org/wiki/X_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) до [XV века](https://ru.wikipedia.org/wiki/XV_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) в своём старинном виде, и взял оттуда заглавие, рамку и, быть может, даже некоторые сказки; пользовался он также и другими сборниками персидского происхождения (сравни повесть о летательном коне) и индийского («Джильâд и Шимâс»), [арабскими](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D0%B0%D0%B1%D1%8B) воинственными романами времен [крестоносцев](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%86%D1%8B) (Царь Омар-Номâн), наставительными (Мудрая дева Таваддода), мнимо-историческими Повестями о [Гаруне ар-Рашиде](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D1%80%D1%83%D0%BD_%D0%B0%D1%80-%D0%A0%D0%B0%D1%88%D0%B8%D0%B4), специально-историческими арабскими сочинениями (особенно теми, где есть богатый [анекдотический](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B5%D0%BA%D0%B4%D0%BE%D1%82) элемент), полунаучными арабскими [географиями](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%8F) и [космографиями](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%81%D0%BC%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%8F) (Путешествия Синдбада и космографию [Казвини](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%97%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B9%D0%B0_%D0%B8%D0%B1%D0%BD_%D0%9C%D1%83%D1%85%D0%B0%D0%BC%D0%BC%D0%B5%D0%B4_%D0%B0%D0%BB-%D0%9A%D0%B0%D0%B7%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D0%B8&action=edit&redlink=1)), устными юмористическими народными побасенками и т. д. Все эти разнородные и разновременные материалы египетский составитель [XV](https://ru.wikipedia.org/wiki/XV)—[XVI веков](https://ru.wikipedia.org/wiki/XVI_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) скомпилировал и тщательно обработал; переписчики [XVII](https://ru.wikipedia.org/wiki/XVII)—[XVIII веков](https://ru.wikipedia.org/wiki/XVIII_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) внесли в его редакции только несколько изменений. Воззрение Лэйна считалось в учёном мире общепринятым до [80-х годов](https://ru.wikipedia.org/wiki/1880-%D0%B5) [XIX](https://ru.wikipedia.org/wiki/XIX) в. Правда, и тогда статьи де-Гуе ([M. J. de Goeje](https://en.wikipedia.org/wiki/M._J._de_Goeje)) закрепляли, с слабыми поправками по вопросу о критериях, старый Лэйновский взгляд на компиляцию «1001 ночи» в [мамелюкскую](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%BC%D0%BB%D1%8E%D0%BA%D0%B8) эпоху (после [1450 года](https://ru.wikipedia.org/wiki/1450_%D0%B3%D0%BE%D0%B4), по де-Гуе) единоличным составителем, да и новый английский переводчик (впервые не побоявшийся упрёка в скабрёзности) Дж. Пэйн ([J. Payne](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Payne_%28poet%29)) не отступил от теории Лэйна; но тогда же, с новыми переводами «1001 ночи», начались и новые исследования. Ещё в [1839 году](https://ru.wikipedia.org/wiki/1839_%D0%B3%D0%BE%D0%B4)X. Торренсом (H. Torrens, «Athenaeum», 1839, 622) была приведена цитата из историка [XIII века](https://ru.wikipedia.org/wiki/XIII_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) ибн-Саида ([1208](https://ru.wikipedia.org/wiki/1208)—[1286](https://ru.wikipedia.org/wiki/1286)), где о некоторых приукрашенных народных рассказах (в Египте) говорится, что они напоминают собой «1001 ночь». Теперь на те же слова ибн-Саида обратил внимание неподписавшийся автор критики[[1]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%8B%D1%81%D1%8F%D1%87%D0%B0_%D0%B8_%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0_%D0%BD%D0%BE%D1%87%D1%8C#cite_note-1) на новые переводы Пэйна и [Бёртона](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%91%D1%80%D1%82%D0%BE%D0%BD%2C_%D0%A0%D0%B8%D1%87%D0%B0%D1%80%D0%B4_%D0%A4%D1%80%D1%8D%D0%BD%D1%81%D0%B8%D1%81) ([R. F. Burton](https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Francis_Burton)). По основательному замечанию автора, многие культурно-исторические намёки и другие данные, на основании которых Лэйн (а за ним Пэйн) отнёс составление «1001 ночи» к [XV](https://ru.wikipedia.org/wiki/XV)—[XVI векам](https://ru.wikipedia.org/wiki/XVI_%D0%B2%D0%B5%D0%BA), объясняются как обычная[интерполяция](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D1%8F%D1%86%D0%B8%D1%8F) новейших переписчиков, а нравы на Востоке не так быстро меняются, чтоб по их описанию можно было безошибочно отличить какой-нибудь век от одного—двух предыдущих: «1001 ночь» могла поэтому быть скомпилирована ещё в XIII веке, и недаром цирюльник в «Сказке о горбуне» начертывает гороскоп для [1255 года](https://ru.wikipedia.org/wiki/1255_%D0%B3%D0%BE%D0%B4); впрочем, в течение двух следующих веков переписчики могли внести в готовую «1001 ночь» новые дополнения. А. Мюллер[[2]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%8B%D1%81%D1%8F%D1%87%D0%B0_%D0%B8_%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0_%D0%BD%D0%BE%D1%87%D1%8C#cite_note-2) справедливо заметил, что если по указанию ибн-Саида «1001 ночь» существовала в Египте в [XIII](https://ru.wikipedia.org/wiki/XIII) в., а к[XV веку](https://ru.wikipedia.org/wiki/XV_%D0%B2%D0%B5%D0%BA), по довольно прозрачному указанию Абуль-Махâсына, успела уж получить свои новейшие наращения, то для прочных, правильных суждений о ней необходимо прежде всего выделить эти позднейшие наращения и восстановить, таким образом, ту форму, какую имела «1001 ночь» в [XIII веке](https://ru.wikipedia.org/wiki/XIII_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) Для этого нужно сличить все списки «1001 ночи» и отбросить неодинаковые их части как наслоения [XIV](https://ru.wikipedia.org/wiki/XIV)—[XV веков](https://ru.wikipedia.org/wiki/XV_%D0%B2%D0%B5%D0%BA). Обстоятельно такую работу произвели X. Зотенберг[[3]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%8B%D1%81%D1%8F%D1%87%D0%B0_%D0%B8_%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0_%D0%BD%D0%BE%D1%87%D1%8C#cite_note-3) и Ричард Бёртон в послесловии к своему переводу, 1886—1888; краткий и содержательный обзор рукописей есть теперь и у Шовена (V. Chauvin) в «Bibliographie arabe», 1900, т. IV; сам Мюллер в своей статье также сделал посильное сличение. Оказалось, что в разных списках одинакова преимущественно первая часть сборника, но что в ней, пожалуй, вовсе нельзя найти тем египетских; преобладают повести о багдадских [Аббасидах](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B1%D0%B1%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%B4%D1%8B) (особенно о [Гаруне](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D1%80%D1%83%D0%BD_%D0%B0%D1%80-%D0%A0%D0%B0%D1%88%D0%B8%D0%B4)), да ещё есть в небольшом количестве индийско-персидские сказки; отсюда следовал вывод, что в [Египет](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%B3%D0%B8%D0%BF%D0%B5%D1%82) попал уже большой готовый сборник сказок, составившийся в [Багдаде](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%B3%D0%B4%D0%B0%D0%B4), вероятно, в [Х веке](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) и сосредоточенный по содержанию вокруг идеализированной личности [халифа](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%84) [Гарун Аль-Рашида](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D1%80%D1%83%D0%BD_%D0%B0%D1%80-%D0%A0%D0%B0%D1%88%D0%B8%D0%B4); эти сказки были втиснуты в рамку неполного арабского перевода «Хезâр-эфсâне», который был сделан в [IX веке](https://ru.wikipedia.org/wiki/IX_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) и ещё при Мас’удии был известен под именем «1001 ночи»; значит, создана она, как думал Хаммер — не одним автором сразу, а многими, постепенно, в течение веков, но главный её составной элемент — национальный арабский; персидского мало. На почти такую же точку зрения стал араб А. Сальхâний[[4]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%8B%D1%81%D1%8F%D1%87%D0%B0_%D0%B8_%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0_%D0%BD%D0%BE%D1%87%D1%8C#cite_note-4); кроме того, основываясь на словах Надима, что араб Джахшиярий (багдадец, вероятно, [X века](https://ru.wikipedia.org/wiki/X_%D0%B2%D0%B5%D0%BA)) тоже взялся за составление сборника «1000 ночей», куда вошли избранные персидские, греческие, арабские и другие сказки, Сальхâний высказывает убеждение, что труд Джахшиярия и есть первая арабская редакция «1001 ночи», которая затем, постоянно переписываемая, особенно в Египте, значительно увеличилась в объёме. В том же [1888 году](https://ru.wikipedia.org/wiki/1888_%D0%B3%D0%BE%D0%B4) [Нёльдеке](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D1%91%D0%BB%D1%8C%D0%B4%D0%B5%D0%BA%D0%B5%2C_%D0%A2%D0%B5%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D1%80)[[5]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%8B%D1%81%D1%8F%D1%87%D0%B0_%D0%B8_%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0_%D0%BD%D0%BE%D1%87%D1%8C#cite_note-5) указал, что даже историко-психологические основания заставляют в одних сказках «1001 ночи» видеть египетское происхождение, а в других — багдадское. Столкнувшись с неверностью первой жены, [Шахизамон](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A8%D0%B0%D1%85%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%BD&action=edit&redlink=1) казнил ее и отправился к своему брату Шахрияру поделиться горем. Однако жена брата оказалась ещё более распутной, чем жена Шахизамона. А вскоре братья встретили женщину, которая носила ожерелье из 570 перстней, число которых указывало, сколько раз она изменила своему мужу-[джинну](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B8%D0%BD%D0%BD) прямо в его присутствии, пока тот спал. Братья вернулись домой к Шахрияру и казнили его жену и наложниц. С тех пор, решив, что все женщины распутны, Шахрияр каждый день берёт невинную девушку, овладевает ею, а на рассвете следующего дня казнит её. Однако этот страшный порядок нарушается, когда очередь доходит до [Шахерезады](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B0%D1%85%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B7%D0%B0%D0%B4%D0%B0_%28%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%B6%29) — мудрой дочери [визиря](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D0%B7%D0%B8%D1%80%D1%8C) Шахрияра. Каждую ночь она рассказывает увлекательную историю и каждый раз Шахерезаду на самом интересном месте «застигало утро» и она «прекращала дозволенные речи». Каждое утро он думает: «Казнить её я смогу и завтра, а этой ночью услышу окончание истории». Так продолжается тысячу и одну ночь. По их прошествии Шахерезада пришла к царю с тремя сыновьями, рождёнными за это время, «один из которых ходил, другой ползал, а третий сосал». Во имя них Шахерезада попросила царя не казнить её. На что Шахрияр ответил, что помиловал её ещё раньше, до появления детей, потому что она чиста, целомудренна и богобоязненна.

Строится «Тысячи и одна ночь» по принципу [обрамленной](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5) повести, позволяющей включать в сборник все новые, имеющие самостоятельное значение тексты. Один из героев говорит «с тем-то случилось то-то», а его собеседник спрашивает: «А как это было?», после чего начинается новый рассказ или вставная новелла.

**12. Средневековая Западная Европа.** дороманская культура (IV – VIII в.)

 романская культура (IX –XI в.)

 Готика (XII-XIII в.)

**Дороманское искусство.** В 395 году племена варваров вторглись на территории Римской империи и безжалостно уничтожили всю античную культуру, так как не понимали её. Это время называется Великим переселением народов, когда восточные племена устремились на западные территории.

Римская Империя распалась на 2 части:

|  |  |
| --- | --- |
|  Западная Племена варваров – гунны, вандалы, франки, бургунды, галлы, готы, Ост-готы, Вест-готы, англосаксы, кельты, лангобарды. | ВосточнаяГреческие земли, отдельные города Римской империи (Равенна) полуостров Малая Азия – Византия со столицей Константинополь. |
| Религия - католическое христианство, во главе - Папа Римский и инквизиция. В будущем распространится на все страны Запада и Америки. | Религия - православное христианство, во главе - Патриарх. В будущем распространится в России. |

<https://www.youtube.com/watch?v=mrAk3gX8s6A>

Начались войны. В Европе экономический и политический застой. Рим находился в развалинах. Единственный вид искусства, которым занимались варвары – художественное ремесло и орнамент «звериный стиль». В VIII в. Карл Великий объединяет племена в Священную Римскую Империю. Начинают возрождаться архитектура (капелла в Ахене), скульптура, книжная миниатюра. Это время принято называть Каролингское «возрождение».

**Искусство раннего средневековья. дороманская культура (IV – VIII в.)**

В 410 г. Рим был разгромлен вестготами, осевшими затем на Пиренейском полуострове, большая часть которого вскоре была завоевана арабами. В 493 г. в Италии основали королевство остготы, сделав центром Равенну. В 555 г. остготское королевство было разрушено Византией. После ухода -римских легионов из Британии местное население кельтов завоевали германские племена англов и саксов. Скандинавию заселили воинственные норманны, в XI в. вторгшиеся и в Англию. На территории Галлии в V в. образовалось государство франков. В 800 г. король франков Карл Великий короновался в Риме, возникла первая средневековая империя. Из нее и на ее основе выделились впоследствии Франция, Германия и позже Италия.

С кризисом античного мира произошло вытеснение светского жизнерадостного мировоззрения античности, что имело прямые последствия в искусстве. Варвары переосмысливали христианские сюжеты и само христианство в духе своих первобытных мифов. Местное искусство имело прочные народные основы, определяющим для него было прежде всего декоративно-орнаментальное начало, в котором господствующей была «абстрактная звериная орнаментика».

**Первые постройки** варваров свидетельствуют об упадке строительной техники, забвении римского инженерного искусства. Так, не умея рассчитать купол, строители гробницы остготского короля Теодориха в Равенне (около 530 г.) создают перекрытие из огромного камня, выдолбленного наподобие купола. Христианизация Европы ведет к интенсивному строительству церквей. Это все тот же тип базилики, но трансепт отодвинут от абсиды к западу, придавая плану церкви форму латинского креста, что было вызвано усложнением богослужения и увеличением количества духовных лиц, занятых в отправлении службы.

От VI—VIII вв. сохранились **произведения прикладного искусства** — ювелирные изделия, утварь бытовая, чаще церковная. Яркие краски и драгоценные материалы — характерные черты произведений искусства раннего средневековья. Этот период — царство орнамента. Всякая свободная поверхность: порталы соборов, алтарные преграды, деревянные скамьи и кресла, церковная утварь — украшена динамичным узором из лент, спиралей, голов и лап фантастических животных и птиц, так называемый «звериный стиль».

Но особенного расцвета орнамент достиг в рукописных книгах, где сами буквы стали походить на орнамент. Заглавная буква, инициал, разрастался в целую картину, заменив собой миниатюру. Яркие краски, причудливый узор, оклад из металла, слоновой кости, драгоценных камней, эмали превращали средневековую рукопись в драгоценность. Переписывание книг было трудным делом, этим занимались в основном монахи в специальных мастерских — скрипториях. Особенно славились скриптории французских, английских и ирландских монастырей. Французские рукописи, в основном украшены изоморфическими инициалами: заглавной буквой в виде стилизованной птицы, рыбы, фантастического животного. На полях часты рисунки христианских символов: крест, голубь и т. д. Англо-ирландские рукописи заполняет плетенка, мотивы которой происходят из дохристианских времен, когда они имели магическое значение. Встречаются фигуры Христа, святых, но они всегда геометризированных форм, в обрамлении все той же излюбленной плетенки. Животные при всей стилизации сохраняют удивительную жизненность, правдоподобие (например, Евангелие из Дарроу, около 670 г., Дублин, Тринити колледж; Евангелие из Эхтернаха, VIII в., Париж, Национальная библиотека).

**Монументальная живопись и скульптура** в VI—VIII вв. развития не получили. В сохранившейся же резьбе по камню наблюдается полный разрыв с классическим искусством древности. Редкие фигуры большеголовы и приземисты. Чаще же это резьба со стилизованным узором из фигур зверя или птицы, оплетенных ремнями (резьба деревянных украшений корабля, найденного в Озеберге около Осло, IX—X вв.)

Но в дороманском искусстве был период, отмеченный влиянием античности: это время так называемой **Каролингской империи** (конец VIII — первая половина IX в.).

На Рождество 800 г, в Латеранской базилике в Риме папа Лев III возложил на франкского короля Карла Великого (768—814 гг.) «корону римских цезарей». В Западной Европе возродилась империя. Карл, император и наместник Бога на земле, отныне должен был заботиться о спокойствии и про­цветании своих подданных. Под его владычеством оказалась значительная часть территории прежней Западной Римской империи. Образ этого властителя, запечатлённый в легендах и сказаниях, превратился в символ справедливости и могущества. Со времён Карла Великого европейские государи стали называть себя королями (от лат. Karolus — «Карл»).

 Походы на Рим, завоевание Равенны, конечно, познакомили франков с искусством Древнего Рима и с раннехристианским искусством. Возникли произведения искусства, носящие несомненные следы влияния античности или, лучше сказать, подражания античности. Это центрического типа (8-угольник, заключенный в 16-угольник) дворцовая капелла в Аахене (мастер Эйд из Меца, около 796—805 гг.) — по примеру церкви св. Вителия в Равенне (VI в.). Для ее декора использовали облицовочные материалы дворца Теодориха (начало VI в.).

Дворцовая императорская капелла, построенная около 796 по инициативе Карла Великого Одоном Мецским в византийском стиле, является ядром собора. Она имеет высоту 31 м, а в разрезе 32 м, по форме же представляет собой восьмигранный купол, окружённый 16-гранной галереей в два этажа. Купол поддерживается 8 столбами; в 8 арках верхнего обхода установлены двойные колонны, выполняющие чисто декоративную функцию. Хоры в готическом стиле были пристроены в 1353—1414. Большинство капелл, окружающих восьмиугольник, в готическом стиле.

Своей столицей Карл Великий избрал небольшой городок Ахен (современная Германия). Новая столица быстро строилась. Были возведены королевский дворец, разнообразные административные здания. Время унесло с собой почти все архитектурные памятники той эпохи. До наших дней сохранилась Ахенская капелла (от лат. capella — «часовня»), считавшаяся одним из прекраснейших зданий средневековой Европы. Капелла в Ахене. 788—805 гг. Германия. Капелла представляла собой ве­личественное двухэтажное сооружение высотой около тридцати двух метров. Её нижний, в плане шестнадцатиугольный этаж олицетворял землю, а верхний, меньший по раз­мерам и в плане восьмиугольный — небо. Первый этаж предназначался для придворных и людей низкого звания. На втором этаже, напротив алтаря, располагался императорский трон. В куполе капеллы находилось мозаичное изображение Христа, восседающего на троне в окружении двадцати четырёх старцев и четырёх символов евангелистов — ангела, льва, тельца и орла. Из Италии для отделки капеллы привезли ан­тичные мраморные колонны, а так­же облицовочные плиты из дворца короля Теодориха в Равенне. Освя­щённая в 805 г. капелла служила не только церковью. Здесь хранились собранные Карлом Великим драгоценные христианские реликвии. 28 января 814 г. в капелле похоронили самого Карла.

«Академия» Карла Великого превратилась в островок учёности и цивилизации в суровом и беспокойном мире. Император сам подавал пример усердия и стремления к знаниям: в частности, начал изучать латинский и греческий языки, однако до конца своих дней так и не выучился писать…

В конце VIII в. под покровительством Карла Великого была основана **книгописная мастерская в Ахене.** В миниатюрах, созданных здесь, художники использовали и варварские, и античные традиции. Сложное плетение узоров, пурпур и золото придавали миниатюрам великолепие. Впервые в средневековой Западной Европе в них появились изображения человека — евангелистов в величественных и торжественных позах, как правило с книгой и пером в руках.

При Карле Великом особенного развития достигло **монастырское строительство.** Как правило, монастыри представляли сложный архитектурный комплекс, центром которого являлась базилика с ризницей 18 при ней и библиотекой со скрипторием. Внешнее убранство монастырских церквей было очень скромным (плитки разных оттенков в облицовке, иногда резные капители колонн), внутри же стены расписывались фресками или покрывались мозаикой. **Монументальная живопись в IX в.** была на высокой ступени развития, но памятников сохранилось очень немного. Это фрески церкви св. Иоанна в Мюнстере, дающие представление о расположении сюжетов: «Христос в славе» и «Вознесение» помещались в абсиде; на стенах нефов — сцены из Священного писания; на западной стене — «Страшный суд». Влияние позднеантичной художественной культуры сказывалось в наличии фонов с изображением классической архитектуры, в более или менее правильных пропорциях фигур, в их светотеневой моделировке, в естественности поз и движений. Экспрессивность же, напряженность повествования — это новые черты, свойственные западноевропейскому средневековью.

Особое внимание заслуживает **каролингская рукописная книга,** в которой рядом с чисто декоративным принципом украшения сочетается иллюстративный. На миниатюрах этих рукописей предстают величавые мужи в античных тогах с книгой в руках. В Каролингской империи даже возникло несколько крупных центров изготовления книг, появились отдельные школы — Годескалька, реймсская, турская — каждая со своими особенностями и характерными для нее памятниками.

**13. Романский стиль.** **романская культура (IX –XI в.)** Монастыри как очаги средневековой культуры, религиозной жизни, интеллектуальности, ремесел, искусства, производства и образцового хозяйства. Эпоха рыцарства. Основные черты рыцаря, отношение к женщине. Рыцарский роман (о короле Артуре). Крестовые походы. Распад империи Карла Великого, появление первых государств Европе Италии, Франции, Англии, Германии. В XI в. в Италии открывается Болонский университет - Первый в Европе. Романские храмы и замки феодалов строились как крепости.

**X век был временем больших бедствий для Европы.** Из Скандинавии в Западную Европу двинулись норманны, с востока — венгры, от Средиземноморья — арабы. Культурная жизнь теплилась лишь на окраинах, в Испании и Англии. Книга остается единственным памятником культуры этого времени. Знаменательно, что самой популярной книгой становится Апокалипсис — откровение евангелиста Иоанна, предвещающее гибель человечеству за его грехи.

Романское искусство наиболее ярко раскрылось в архитектуре церковных зданий, их живописном и скульптурном украшении. Романскому храму присуща суровая, мужественная красота, его отличает внушительность и торжественная мощь. В Западной Европе церкви имели вытянутую среднюю часть. Внутри это помещение делилось рядами опор, столбов или чаще - аркад на более узкие продольные залы — нефы. С западной стороны, где находился вход, его обрамляли или увенчивали башни; в восточной части помещалось святилище храма — алтарь. Его отмечала специальная ниша — апсида. Алтарной части церкви предшествовал поперечный неф. Удаленность от входа ярко освещенного алтаря, путь к которому лежал через сумеречный неф, подчеркивала дистанцию, которая, как тогда верили, будто бы отделяет человека от бога.

Внутри романские церкви были расписаны фресками, снаружи украшались ярко раскрашенными рельефами на библейские темы. Венчающие части колонн — капители — украшались сюжетными скульптурными изображениями. Художники романской эпохи не утратили вкуса к орнаментальным украшениям, но в гораздо большей степени их влекли к себе изображения человека и его поступков. Мастера того времени чаще стали обращаться к наследию прошлого, знали работы византийских художников, были наблюдательны. Они умели подметить и передать выразительную позу, характерный жест, занимательно рассказать о событии. Чтобы сделать этот рассказ более экспрессивным, романские мастера нередко нарушали пропорции человеческого тела, увеличивали отдельные детали, утрировали движения.

Нередко живописцы и скульпторы давали волю своей фантазии и «населяли» стены храмов или страницы рукописей изображениями фантастических существ, фигурами акробатов, птиц и животных, образами, заимствованными из народных поверий.

В раздробленной, враждующей Европе X—XII вв. главными видами архитектурных сооружений были рыцарский замок, монастырский ансамбль и храм. В эпоху междоусобиц и войн каменные здания служили защитой от нападений. Поэтому романские постройки очень похожи на крепость: у них массивные стены, узкие окна, высокие башни.

В романскую эпоху ведущую роль в художественном творчестве играла архитектура. К XI в. обширное каменное строительство развернулось по всей Европе. При сооружении каменных зданий средневековые зодчие столкнулись с рядом технических трудностей, в частности при возведении перекрытий: деревянные балки и потолки часто горели, каменные же конструкции — арки, купола, своды — имели полукруглые очертания и, подобно натянутому луку, как бы стремились раздвинуть стены постройки в стороны. Стремясь избежать этого, романские зодчие делали очень толстые стены и массивные столбы и опоры.

До XII в. главными культурными центрами были монастыри, где было больше всего образованных людей, обсуждались строительные проблемы, переписывались книги. В XII в. первенство стало переходить к новым хозяйственным и культурным центрам — городам. Здесь зародилась средневековая наука, высокого расцвета достигло ремесло и художественное творчество. Города боролись с феодалами за свою независимость. В среде горожан рождалось свободомыслие и критическое отношение к феодальному строю. Высокого расцвета в этот период достигла рыцарская поэзия, складывалась литература городского сословия. Крестовые походы изменили географические представления европейцев, расширили знания об окружающем мире. Он предстал огромным и динамичным.

**14. Готика.** Сущность конструкции, устремленность ввысь, удлинённые пропорции скульптуры, аркбутаны и контрфорсы, нервюрные своды, пучковые колонны, витражи, окно-роза. Собор Парижской Богоматери, Расширение библейской тематики в искусстве: возникновение образа Христа как страдающего мученика. Поэзия вагантов и творчество трубадуров и миннезингеров. Развитие театра.

Ута и Эккегард. Наумбургский собор. XIII век. Ута - эта, самая известная, удивительная своей пластикой и выразительностью застывших в камне черт - графиня Ута фон Балленштедт, жена майсенского маркграфа Эккехарда II.

 Поразительно, как подобные скульптуры, столь искусно и тонко психологически решенные, обладающие яркой индивидуальностью, могли быть созданы в XIII веке. Этот пример в очередной раз опровергает когда-то популярный миф о "тёмном Средневековье". Имя мастера, к сожалению, история не сохранила, но искусствоведы приписывают его авторство также скульптурному декору соборов в Реймсе, Амьене, Майнце и других городах Европы. Вряд ли в этих каменных ликах есть портретное сходство, так как прототипы умерли за полтора столетия до того, как появились эти фигуры, но это совершенно неважно. Эти статуи за время их существования сформировали в умах потомков образ средневековой женской красоты, мужской доблести и аристократии в целом.

<http://archisto.info/z-evropa-goticheskaya-arh-franciya-cerkvi-3.html> Шартрский собор

<http://thomas-tdf.de/object/sobor-presvyatoy-bogoroditsyi-v-shartre/> Собор Пресвятой Богородицы в Шартре

<https://topslide.ru/mhk-izo/sviashchiennyi-lik-boghomatieri-1> Священный лик Богоматери

<https://www.youtube.com/watch?v=UHbre6vkc1w> банк империал Конрад III

**15. Культура эпохи Возрождения.** XIV – XVI века.

 «Открытие личности» культурной эпохой Возрождения - «человек есть мера всех вещей». Возрождение античных традиций.

В XIV – XV веках в Западной Европе продолжается значительное развитие городов. Наиболее бурно этот процесс протекал в Италии, особенно в её северных районах, где были крупнейшие торговые и промышленные города-республики: Генуя, Венеция, Флоренция, Милан.

С изменением экономической и социально-политической сторон жизни связано и возникновение новой европейской культуры, которая называется Возрождением и тесно связана с гуманизмом. Гуманизм – мировоззрение, провозглашающее высшей ценностью человека, его права на счастье и гармоничное развитие.

В начале XV века Рим наполняется гуманистами. Они составляют папские послания и грамоты, собирают и изучают древности, занимаются археологией. Каковы же основные компоненты новой политической культуры, созданной гуманистами? В области теории – это изучение о справедливом государственном устройстве: требования соблюдения законности, справедливости, свободы, благотворительности, великодушия. Эпоха возрождения любви к человеку, его короткой земной жизни бессознательно отдавала преимущество тому, что подчёркивало в нём творческое начало.

 «Я создал тебя существом не небесным, но и не только земным; не смертным, но и не бессмертным, чтобы ты, чуждый стеснений, сам себе сделался творцом и сам выковал окончательно свой образ. Тебе дана возможность пасть до стадного животного, но также и возможность подняться до степени существа богоподобного – исключительно благодаря своей внутренней воле…» - говорит Бог Адаму в трактате Пико дела Мирандолы «О достоинстве человека».

Леон Баттиста Альберти пишет:

«Природа, т. е. Бог, вложила в человека элемент небесный и божественный, несравненно более прекрасный и благородный, чем что-либо смертное. Она дала ему талант, способность к обучению, разум — свойства божественные, благодаря которым он может исследовать, различать и познавать, чего должно избегать и чему следовать для того, чтобы сохранить самого себя. К этим великим и бесценным дарам Бог вложил еще в душу человека умеренность, сдержку против страстей и чрезмерных желаний, а также стыд, скромность и стремление заслужить похвалу. Кроме того, Бог внедрил в людей потребность в твердой взаимной связи, которая поддерживает общежитие, правосудие, справедливость, щедрость и любовь, а всем этим человек может заслужить у людей благодарность и похвалу, а у своего творца — благоволение и милосердие. Бог вложил еще в грудь человека способность выдерживать всякий труд, всякое несчастье, всякий удар судьбы, преодолевать всяческие затруднения, побеждать скорбь, не бояться смерти. Он дал человеку крепость, стойкость, твердость, силу, презрение к ничтожным мелочам.. . Поэтому будь убежден, что человек рождается не для того, чтобы влачить печальное существование в бездействии, но чтобы работать над великим и грандиозным делом. Этим он может, во-первых, угодить Богу и почтить его и, во-вторых, приобрести для самого себя наисовершеннейшие добродетели и полное счастье» .

В системе моральных ценностей гуманизма – нравственное достоинство человека приобретает особое значение. Гуманисты ценят людей не за их богатства или родовитость, а за благородство души, за образованность.

В человеке всё благородно и достойно, а самое высшее – его душа, хотя и создана богом, но принадлежит самому человеку, который является «свободным и славным мастером» собственного образа.

Так рождается представление о человеке как о «земном боге», являющимся истинным творцом собственной сущности и всего, что создают его руки и интеллект. Наиболее полное воплощение эта идея находит в личности живописца. Именно он объединяет в своём творчестве то, что принадлежало разным сферам мироздания: небесное (форма) и земное (материя), человеческое (исполнение, мастерство) и божественное (замысел, талант).

В результате художник становится подлинной универсальной личностью. Ему доступно всё многообразие мира. Он один, подобно богу, может создавать из ничего – то есть превращать бесплотный замысел в реально осязаемые видимые тела. Он способен объединить в своей деятельности теорию и практику.

Эпоха Возрождения в более широком понимании означает новый образ жизни и новое мировоззрение, причём их характернейшей чертой было светское начало. Всё это приводит к существенным изменениям и в художественном мировоззрении.

Новый взгляд художников эпохи Возрождения ярко проявился в стремлении приблизиться к античным шедеврам, покоряющим своим благородством, одухотворенностью, светлыми, праздничными образами.

Изображение окружающей жизни становится более реалистическим. Возрождается интерес к мифологическим сюжетам, получают новую жизнь забытые формы и методы творчества, например, работа с натуры, искусство обогащается новыми видами, жанрами, выразительными средствами.

По своей тематике искусство остаётся религиозным, но приобретает светский характер.

Сами художники ставят своей целью подражание природе, считая, что искусство даже выше природы. В художнике всё больше ценится техническое мастерство, профессиональная самостоятельность, учёность, острый художественный взгляд.

Если витраж, грандиозный готический собор были для человека Средневековья совершенно непохожими, отличными от всей его жизни, то в эпоху Возрождения искусство приближается к человеку. Икона или алтарная композиция, по сути, становятся портретом, а изображение священных событий – бытовой сценой или театральным зрелищем. Всё это сказывается на изменении средств художественной выразительности, среди которых основными стали линейная и воздушная перспектива, «сфумато» и реалистическая трактовка человеческого тела.

Италия, Флоренция: Джотто («Поцелуй Иуды»), Мазаччо («Чудо со статиром»), Донателло («Давид»), Бруннелески (Купол собора Санта Мария дель Фьоре), Боттичелли («Рождение Венеры», «Весна»), Леонардо да Винчи («Мадонна с цветком», «Мадонна Литта», фреска «Тайная вечеря», «Дама с горностаем». «Мона Лиза», «Автопортрет»), Микеланджело («Давид», «Пьета», Гробница Медичи, Росписи Сикстинской капеллы «Сотворение Адама»), Рафаэль («Мадонна Конестабиле», «Сикстинская мадонна», «Мадонна в зелени», Автопортрет, п-т донны Велаты, фреска «Афинская школа»); Венеция: Джорджоне («Спящая Венера»), Тициан («Венера Урбинская», «Даная», «Св. Себастьян»).

**Пьеро дела Франческа. «Двойной портрет Федерико де Монтефельтро и его жены Баттисты Сфорца» |. 1466|. Галерея Уффици, Флоренция.**

Знаменитый парный профильный портрет эпохи Ренессанса работы Пьеро делла Франческа, изображающий урбинского герцога и его жену. Эта картина является произведением, в котором нашла своё высшее выражение эстетика ренессансного профильного портрета.

В этом диптихе пейзажный фон весьма важен. Человек господствует над природой, портретные образы полностью освобождены от религиозного духа, который присутствует во всех донаторских портретах Пьеро, эта картина — настоящий продукт светской гуманистической культуры. Портретные профили безраздельно господствуют над пейзажным пространством.

**«Весна», С. Боттичелли, 1482, 203×314, галерея Уффици, Флоренция.**

1. Зефир

2. Хлорида

3. Флора

4. Венера

5. Амур

6. Три грации: Аглая (блеск), Талия (цветущее счастье) и Эвфрозина (радостное настроение, веселье).

7. Меркурий

**Сандро Боттичелли Рождение Венеры. 1482—1486 Уффици, Флоренция**

[**https://www.youtube.com/watch?v=NwKBMX5ECcI**](https://www.youtube.com/watch?v=NwKBMX5ECcI)

 **«Мадонна Литта» Леонардо да Винчи. 1490. ГЭ**

Предпочтение, которое отдавалось зрелой матери перед только расцветающей её дочерью, выражалось в самых разнообразных формах. Грудь, уже ставшая источником жизни, манит и интересует мужчин. Вот почему художники так охотно изображали Марию, кормящую младенца.

«Мона Лиза», Леонардо да Винчи - Одна из самых известных картин всего мира. Одна из самых больших тайн искусства. Одна из самых необычных женщин, своей улыбкой будоражащих умы. Все это - «Мона Лиза», написанная в начале XVI века знаменитейшим Леонардо да Винчи. «Мона Лиза» занимала особое место в творчестве гения. Обычно неохотно трудившийся на заказ, да Винчи стремился уклоняться от скучных работ, не волновавших его ум. От всех — кроме «Моны Лизы». Он писал ее долго, и, отправляясь прочь из Италии, взял с собой, как и еще немного избранных произведений.

При первом взгляде на картину зрителя привлекает лицо женщины: светлая кожа, миловидный овал, большие глаза, тонкие губы и пухлые щеки — все это соответствует итальянской моде того периода, как и выбритые начисто брови и часть волос надо лбом. Губы женщины изогнуты в мягкой, загадочной полуулыбке.

«Мону Лизу» отличает потрясающая проработка деталей — волосы и платье женщины выполнены с особым тщанием, мы можем разобрать пробор и отдельные пряди, видим складки и узорную вышивку, украшающую одежду. Но не меньший интерес представляет и задний фон, внимание на который зритель обращает далеко не сразу. На нем изображен пейзаж — пустынная местность, снежные вершины гор, озера и извилистые потоки воды.

Именно благодаря контрасту — нежная и спокойная девушка на фоне дикой, свирепой природы, - да Винчи достиг ощущения такого величия, кроющегося в женской фигуре

Техника сфумато – лёгкая дымка светотени - изобретенная Леонардо да Винчи техника живописи. Заключается в том, что предметы на картинах должны не иметь четких границ. Все должно быть, как в жизни: размыто, проникать одно в другое, дышать. Да Винчи практиковался в этой технике, разглядывая возникающие от сырости пятна на стенах, пепел, облака или грязь. Он специально окуривал дымом помещение, где работал, чтобы в клубах выискивать образы. Основная сложность этой техники заключается в мельчайших мазках (около четверти миллиметров), не доступных для распознания ни под микроскопом, ни с помощью рентгена. Таким образом, для написания картины да Винчи потребовалось несколько сотен сеансов. Изображение Джоконды состоит приблизительно из 30 слоев жидкой, почти прозрачной масляной краски. Для такой ювелирной работы да Винчи, по-видимому, приходилось одновременно с кистью пользоваться и лупой. Этой техникой да Винчи воспользовался первым, он сделал фон картины неясным, слегка затуманенным, тем самым увеличив акцент на очертаниях переднего плана.

Уникальные приемы позволили да Винчи создать настолько живой портрет женщины, что люди, глядя на него, по-разному воспринимают ее чувства.

Также, Леонардо использовал в своей картине законы человеческой физиологии. Есть два вида зрения: прямое и периферическое. Прямое хорошо воспринимает детали, хуже - тени. Улыбка Моны Лизы видна лишь, если смотреть не на губы, а на другие детали ее лица: "Ускользающий характер улыбки Моны Лизы можно объяснить тем, что она почти вся расположена в низкочастотном диапазоне света и хорошо воспринимается только периферическим зрением".

**Микеланджело роспись потолка Сикстинской капеллы.** Несмотря на все превратности судьбы потолок Сикстинской капеллы украсили фрески, объединенные в единый иконографический цикл. Микеланджело изобразил картины, иллюстрирующие девять сцен из Книги Бытия. В миниатюрах свода можно рассмотреть «Отделение света от тьмы», «Жертвоприношение Ноя», «Сотворение Адама», «Грехопадение», «Изгнание из Рая». Потолок Сикстинской капеллы имеет три ярко выраженных смысловых цепочки: сотворение Мира, Адам и Ева, тяготы человечества, лишенного Рая. <https://youtu.be/SSbyMI5eYYM>

**Микеланджело «Давид»** - Эта мраморная статуя, высота которой – свыше пяти метров, является вершиной скульптуры Ренессанса. Оригинал этой статуи в настоящее время есть во Флоренции, в Академии изящных искусств. Кстати, она находится там с целью убережения от порчи.

Статуя представляет собой фигуру обнаженного Давида. Он сосредоточен на схватке, которую ему предстоит совершить с Голиафом.

Давид готовится к битве. Причем враг намного превосходит его по силе. Однако юноша спокоен; кажется, ничто не выдает его беспокойства. Заметно только, как напряглись его мышцы, как сдвинулись его брови. В этом взгляде есть нечто устрашающее. Видно, как через плечо он перекинул пращу. Такая поза готовит решающий удар по грозному противнику.

Видно, как Давид олицетворяет мощь и всесилие вольного человека. Давид символизирует уверенность человека в том, что он сможет победить любого врага. У героя скульптуры максимально напряжено внимание. Таким образом, перед зданием городского управления во Флоренции находилась статуя, призывающая к мужеству, защите.

В то же время скульптура Давида отличается простотой, ясностью и выразительностью. В ней нет ничего противоречивого. Каждая деталь служит для выражения мужественности, свободы и максимальной концентрации перед схваткой с грозным царем.

В мире также имеется много копий этой интересной статуи. Наиболее известны из них находятся во Флоренции, во дворе, находящимся в Пушкинском музее, а также в музее Виктории и Альберта. Интересно, что на случаи визитов британской королевы для этой статуи приготовлен фиговый листочек.

Примечательно, что скульптор сознательно пошел на искажение анатомических пропорций для того, чтобы достичь идеальной выразительности скульптур.

**Микеланджело Буонарроти. «Рietа». «Оплакивание Христа». (1499). Собор Святого Петра. Ватикан.** «Пьета» Микеланджело Буонарроти: увлекательная история мраморной скульптуры с автографом гения.

Одна из главных достопримечательностей Собора Святого Петра в Ватикане – шедевр мирового искусства, скульптурная композиция «Рietа» (1499) высеченная в натуральную величину из мрамора гениальным флорентийским мастером Микеланджело Буонарроти (1475-1564).

Микеланджело Буонарроти - один из самых гениальных мастеров эпохи Возрождения Италии - скульптор, живописец, архитектор, поэт, мыслитель. В мире почти нет равных мастеру, оставившему после себя столь гениальное и богатое наследие. Современник гения - художник и писатель Джорджо Вазари (1511-1574) считал Микеланджело недосягаемой вершиной мирового искусства, и в своей рукописи «Жизнеописаний» так написал о непревзойденном мастере: «*Искусства достигли в нем такого совершенства, какого не найдешь ни у древних, ни у новых людей за многие и многие годы. Воображением он обладал таким и столь совершенным и вещи, представлявшиеся ему в идее, были таковы, что руками осуществить замыслы столь великие и потрясающие было невозможно»*

Интерес художников к библейским сюжетам всегда был велик. Начиная с Раннего Возрождения мастера европейских стран в своих творениях отражали скорбящую Мадонну, оплакивающую распятого сына, снятого с креста. Одним из таких творений тех времен было полотно Пьетро Перуджино (1446-1524) - «Оплакивание Христа» (1494г.), на котором видим трагическую душещипательную сцену скорби и страдания Богородицы.

В наши дни картина хранится в галерее Уффици во Флоренции.
Это творение и побудило Микеланджело создать свою трехмерную композицию из глыбы мрамора. Мало кто верил, что 24-летний скульптор справится с этой сложной задачей. Но результат был потрясающим и превзошел все ожидания. Мастер создал свою первую и по-настоящему гениальную пьету. Рietа от итальянского «сострадание, скорбь, жалость, сочувствие» - это иконографическая композиция, изображающая Марию с усопшим сыном Иисусом, который лежит на ее коленях. Такая иконография была присуща творениям художников XIII-XVII века.

В мае 1497 года скульптор отправился в каменоломни Каррары за глыбой мрамора чистейшей породы почти без вкраплений и трещин, которую выбирал лично. Скульптура была предназначена для усыпальницы кардинала. И согласно договору, через год это творение должно было быть завершено. Но мастер не вложился в сроки: уж очень трудоемким оказался творческий процесс и работа растянулась на два года. Кардинал, увидев неоконченное произведение скульптора перед самой смертью, пришел в восторг и подтвердил, что Буонарроти выполнил условия договора.

После завершения это гениальное творение было установлено на самое почетное место в самом сердце Ватикана – Соборе Святого Петра. Оно служило образцом для подражания молодым мастерам. Сам же скульптор очень любил свое творение, и частенько захаживал в храм полюбоваться своей работой. Однажды услышав, что его труд приписывают скульптору Кристофоро Солари, Буонарроти в порыве ярости высек на перевязи, обвивающей Марию: «МИКИЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ ФЛОРЕНТИЕЦ ИСПОЛНИЛ».

Что примечательно, «бедный художник», будучи полуграмотным, допустил ошибку в четвертой букве своего имени. Но за пять веков никто не осмелился исправить эту оплошность. «Рietа» - это единая работа, которую Микеланджело подписал, а через время очень раскаивался в совершенном. Он больше никогда не ставил никаких автографов на своих творениях.

Микеланджело удалось передать особую взаимосвязь между телами Марии и Христа. Мария выглядит очень молодой и красивой (память о собственной матери), но её колени чуть увеличены, чтобы удерживать тело умершего сына. Реализм – в изображении этого мёртвого тела, передаче его веса. Самой реалистичной деталью является то, как Мария поддерживает его правую руку, слегка подняв подмышкой. Создаётся живое ощущение того, что мрамор превращён Микеланджело в живую плоть. Ему удалось передать вес этого тела, его бездыханность, безжизненность, а также – глубокую скорбь Марии. Контраст в обработке мрамора между телами передаёт необычайное ощущение реалистичности этой скульптуры. Своим видом этот образ призывает к размышлению - боль и страдания, которые претерпел Христос, и которые испытывает Мария, - он призывает осмыслить всё это, как некий путь.

**Рафаэль «Афинская школа»,** - <https://www.youtube.com/watch?v=Gux0Isi9HVQ>

**«Сикстинская мадонна», Рафаэль** - Этот алтарный образ - последняя из крупных работ Рафаэля, посвященных его излюбленной теме. Еще в ранний период творчества он обращался к образу Мадонны с младенцем, каждый раз отыскивая новый подход. Преобладающий характер гения Рафаэля выражался в стремлении к божеству, к преобразованию земного, человеческого в вечное, божественное.

 Кажется, что занавес только что раздвинулся и взорам верующих открылось небесное видение - ступающая по облаку Дева Мария с младенцем Иисусом на руках. Мадонна держит доверчиво приникшего к ней Иисуса по-матерински заботливо и бережно. Гений Рафаэля словно заключил божественного младенца в магический круг, образуемый левой рукой Мадонны, ее ниспадающим покрывалом и правой рукой Иисуса. Взгляд ее, направленный сквозь зрителя, полон тревожного предвидения трагической судьбы сына. Лицо Мадонны - воплощение античного идеала красоты в соединении с духовностью христианского идеала.

 Папа Сикст II, принявший мученическую смерть в 258 г. н.э. и причисленный к лику святых, просит Марию о заступничестве за всех, кто молится ей перед алтарем. Поза Святой Варвары, ее лицо и потупленный взор выражают покорность и благоговение. В глубине картины, на заднем плане, едва различимые в золотой дымке, смутно угадываются лица ангелов, усиливая общую возвышенную атмосферу. Взгляды и жесты двух ангелов на переднем плане обращены к Мадонне. Присутствие этих крылатых мальчиков, больше напоминающих мифологических амуров, придает полотну особую теплоту и человечность.

 «Сикстинская Мадонна» была заказана Рафаэлю в 1512 году как алтарный образ для капеллы монастыря Святого Сикста в Пьяченце. Папа Юлий II, в ту пору еще кардинал, собирал средства для строительства часовни, где хранились мощи Святого Сикста и Святой Варвары.

**Джорджоне Юдифь. 1504. ГЭ.**

Поразительное колористическое богатство и утончённость живописи тона. Прозрачные лессировки, тонкие гармоничные сочетания розовых, золотистых и коричневых тонов, воздушность деталей, тонущих в голубоватой дымке, сочная зелень листвы, контраст между нежными гибкими, очертаниями тела Юдифи и мощным тёмным стволом дерева, тончайшие световые и цветовые рефлексы, превращающие меч в сверкающую драгоценность. Различие между лирическим идиллическим пейзажем, настроение меланхолии, в которое прогружена Юдифь и трагическим сюжетом.

Невинность и спокойствие красавицы. Город спасён, голова отрублена, ночь проведена. Всё в порядке.

**Тициан («Венера Урбинская»,** Представлена венецианка, настоящая золотоволосая красотка с игривым взглядом и нежным телом. Девушка выглядит смущенной, но уверенной в том, что она красива.

Место действия на картине – комната зажиточного дома. На ближнем плане в дворцовой роскоши лежит в постели обнаженная женщина, взгляд которой устремлен к зрителю. Свое лоно, которое стало своеобразным центром композиции, женщина прикрывает левой рукой, а правой – держит цветочный букетик. Возле ее ног уснула собачонка. На дальнем плане художник изобразил двух служанок, занимающихся своими обычными делами.

Смысл картины умело скрыт…. его интерпретируют, как супружескую верность, учитывая то, что на окошке стоит мирт – символ брака.

Картина написана Тицианом в качестве свадебного подношения для Гвидобальдо делла Ровере, герцога Урбинского, - титулом владельца картины объясняется её название. Для молодого Гвидобальдо по соображениям политики была выбрана в невесты Джулия Варано, на момент создания картины – 10-летняя девочка. «Венера Урбинская» была свадебным подарком в ожидании, когда Джулия подрастёт и в ней окрепнут любовные чувства к супругу. Есть предположение, что его моделью Тициана была мать Гвидобальдо, герцогиня Элеонора Гонзага: её портрет работы Тициана датируется тем же 1538-м годом, что и «Венера Урбинская», и некоторое внешнее сходство действительно налицо. <http://www.artita.ru/view-tiziano-27>

 **16.** **Северное Возрождение** - Отличие итальянского Возрождения от Северного.

Северное Возрождение имело своеобразный характер за счёт того, что началось на целое столетие позже в таких странах как Германия, Франция и Нидерланды.

В искусстве северного возрождения присутствует намного больше средневекового - больше религии, меньше схожести с античностью.

Философской основой северного Ренессанса был пантеизм. Пантеизм, не отрицая прямо существование Бога, смешивает его с природой. Природа наделена божественными атрибутами, такими, как вечность, бесконечность, безграничность. Поскольку пантеисты считали, что в каждой частице мира есть частица Бога, то делали вывод: каждый кусочек природы достоин изображения. Такие представления приводят к появлению пейзажа как самостоятельного жанра.

Второй жанр, который получил развитие в искусстве северного Возрождения — это портрет. Итальянские художники в своем преклонений перед человеком создавали идеал красоты. Северные художники были безразличны к красоте, для них главное — передать характер, добиться эмоциональной выразительности образа, иногда — в ущерб идеалу, в ущерб красоте.

Живопись Итальянского возрождения производит скульптурное впечатление, фигуры на картинах художников напоминают статуи. И, думаю, это не случайно. Мастера Раннего Ренессанса стремились восстановить предметность мира, который почти исчез в средневековой живописи, подчеркивая объемность, пластичность, четкость формы. Проблемы колорита отступали на второй план.

Итальянскому Возрождению присуще стремление к восстановлению античной культуры, стремление к раскрепощению, освобождению от церковных догм, к светской образованности. В северном Возрождении главное место заняли вопросы религиозного совершенствования, обновления католической церкви и ее учения. Северный гуманизм привел к Реформации и протестантизму.

Нидерланды: Ян ван Эйк (Гентский алтарь, «Чета Арнольфини»

Босх («Сады наслаждений», «Воз сена», «Семь смертных грехов»), Брейгель («Времена года» - «Охотники на снегу», «Падение Икара», «Фламандские пословицы», «Детские игры», «Битва Масленицы и Поста», «Слепые», «Крестьянский танец»). Германия: Дюрер («Автопортрет 1500 года», «цикл гравюр «Апокалипсис», «Меланхолия»), Грюневальд («Распятие»), Кранах, Гольбейн «Пляски смерти», портреты).

**Ян ван Эйк «Чета Арнольфини»**

<https://www.youtube.com/watch?v=2WLaZWYwMUQ>,

**Иероним Босх. Сад земных наслаждений. 1505-1510 гг. Музей Прадо, Мадрид.** Иероним Босх — самый загадочный художник всех времён и народов. Его картины пытаются расшифровать до сих пор. Но к их полной разгадке мы не приблизимся, потому что Босх говорил на нескольких языках. На языке религиозной символики. На языке алхимиков. А ещё на языке голландских пословиц. И даже астрологии.

“Сад земных наслаждений” — самая известная работа Босха. Ее можно рассматривать часами. Но так ничего и не понять. К чему все эти обнаженные люди? Гигантские ягоды? Причудливые фонтаны? Диковинные монстры?

На левой створке изображён Рай. Бог только что сотворил Адама и Еву. Но босховский рай не такой уж райский. Здесь мы видим и Зло. Кошка тащит в зубах мышь. А рядом птица клюёт лягушку. Почему? Животным можно совершать зло. Это их способ выживания. А вот для человека это грех.

На средней части триптиха множество обнаженных людей ведут праздный образ жизни. Волнуют их лишь земные удовольствия, символами которых являются гигантские ягоды и птицы. Люди предаются греху сладострастия.

У Босха персонажи плоские и обескровленные. Как болванки, заготовки людей. А зачем писать настоящих людей, если жизнь их пустая, бесцельная?

 На правой створке мы видим Ад. Здесь - те, кто увлекался праздной музыкой или обжорством. Картежники и пьяницы. Гордецы и скупердяи.

Произведения

* 1559 – “Битва Масленицы и Поста”
* 1559 – “Нидерландские пословицы”
* 1562 – “Триумф смерти”
* 1563 – “Вавилонская башня”
* 1564 – “Самоубийство Саула”
* 1565 – “Возвращение стада”
* 1566 – “Перепись в Вифлееме”
* 1566 – “Избиение младенцев”
* 1567 – “Страна лентяев”
* 1568 – “Крестьянская свадьба”
* 1568 – “Притча о слепых”

**Питер Брейгель Старший. Фламандские пословицы. 1559 г. Берлинская картинная галерея, Германия.** Картина с изображением нидерландских пословиц — «энциклопедия всей человеческой мудрости, собранной под шутовским колпаком», — включает более 100 сцен-метафор, посредством которых народное остроумие высмеяло тщеславие и глупость многих человеческих начинаний.  Питер Брейгель-старший, известный также как «Мужицкий» нидерландский живописец и график, самый известный и значительный из носивших эту фамилию художников.

С большой художественной силой Брейгель представляет картину абсурдности, слабости, глупости человека. Второе название картины “Мир вверх тормашками”. Брейгель показал мир людей, оголив все его пороки. Мир, в котором люди занимаются бессмысленными делами. Мир, в котором дружат ради выгоды. Мир, в котором предательство на каждом шагу.

Яркая сатира Брейгеля. Смешно и грустно одновременно.

1. «Она бы привязала чёрта к подушке» – она не боится ни Бога, ни дьявола: эта мегера способна обуздать самого строптивого молодца; упряма как чёрт.

2. «Грызёт столб» – лицемер, столп церкви, ханжа, святоша.

3. «В одной руке она несёт воду, а в другой огонь» – она женщина неискренняя, ей доверять не стоит. Выражение также использовалось для характеристики противоречивого поведения (служит и нашим, и вашим).

4. «Жарить селёдку, чтобы поесть икры» – выражение, часто употребляемое в значении «сорить деньгами». К этому же фрагменту применима другая голландская пословица: «Там селёдка не жарится», т.е. его попытки терпят неудачу, он не получает того, на что надеется.

5. «Сидеть в золе между двух стульев» – проявлять нерешительность в каком-то деле, находиться в сложном положении, например, из-за упущенного момента для принятия правильного решения.

6. «Впусти собаку в дом, она заберётся в горшок или в шкаф» – в буквальном смысле: войти в дом и обнаружить, что собака опустошила горшок или буфет; отсюда фигуральное выражение: прийти слишком поздно, упустить свой шанс, остаться ни с чем.

7. «Свинья вытаскивает затычку из бочки» – хозяин не следит за своим добром. Иное значение: его конец близок.

8. «Биться головой об стену» – он захотел сделать невозможное, дело было заведомо обречено на неудачу, он получил мучительный отказ.

9. «Один стрижёт овцу, другой свинью» – один использует ситуацию по мере возможного, другой стремится извлечь выгоду любой ценой; один пребывает в довольстве, другой впадает в нищету.

10. «Вешать коту на шею колокольчик» – поднимать тревогу первым, поднимать скандал; делать первый шаг в деликатном деле. У Бранта в «Корабле дураков» также встречается: «Тот, кто привязывает коту колокольчик, позволяет крысам бегать, где им хочется».

11. «Быть вооружённым до зубов» – быть хорошо оснащённым для какого-либо дела.

12. «Этот дом имеет вывеской ножницы» – в богатом доме есть чем поживиться. Ножницы обычно служили вывеской портных, которые имели обыкновение наживаться на своих клиентах.

13. «Глодать кости» – быть чрезвычайно занятым, принимать что-то близко к сердцу, обдумывать, пережёвывать, решать трудную задачу.

14. «Щупать курицу» – это выражение имеет разные значения: домосед, который занимается лишь хозяйством и кухней; мужчина, уподобляющийся женщине.

15. «Он говорит двумя ртами» – персонаж лжив, лицемерен, двуличен, ему нельзя доверять.

16. «Переносить свет корзинами» – понапрасну тратить время; заниматься ненужными делами.

17. «Зажигать свечи перед чёртом» – льстить плохому правителю или неправедной власти ради получения выгоды или поддержки.

18. «Отправляться на исповедь к дьяволу» – доверять свои тайны врагу или противнику. Также используется в значении «искать покровительства у того, кто не склонен его оказывать».

19. «Нашептывать кому-либо что-то на ухо» – говорить гадости, тайно настраивать кого-то, раскрывать кому-либо глаза на то, что от него скрывалось, побуждать недоверие или ревность.

20. «Прясть пряжу с чужого веретена» – заканчивать работу, начатую другими.

21. «Она надевает на своего мужа синий плащ» – она обманывает мужа, наставляет ему рога. В трактате XIV-XV веков «О женщинах и любви» читаем: «Я уважаю женщину, которая умеет сбить с толку своего мужа до того, что он будет полный дурак; и хотя она надевает на него синий плащ, он воображает о себе, что она боготворит его».

22. «Когда телёнок утонул, надумали засыпать яму» – исправлять ошибку или оказывать помощь уже поздно (как мёртвому припарка).

23. «Придётся согнуться, чтобы чего-то добиться в этом мире» – тот, кто хочет получить желаемое, должен вести себя услужливо.

24. «Бросать свиньям маргаритки» Не бросайте жемчуга вашего перед свиньями (Мф. 7:6) предлагать кому-то нечто такое, что тот не способен оценить (метать бисер перед свиньями).

25. «Он вспарывает брюхо свинье» – дело улажено заранее; заранее подготовленная комбинация.

26. «Две собаки грызутся за кость» – они спорят о том, что делать; противники редко могут договориться; они оба ожесточены одним и тем же делом. Так говорится и о том, кто сеет раздор.

27. «Лиса и журавль» – обманщика обставят; платить той же монетой; два сапога пара.

28. «Мочиться в огонь полезно» – удовлетворительного объяснения этому выражению не найдено, не исключено, что это намёк на суеверные действия.

29. «Он заставляет мир крутиться вокруг своего большого пальца» – суетность и ложные притязания; это человек влиятельный, он получает то, что хочет.

30. «Вставлять палки в колёса» – мешать осуществлению какого-либо дела.

31. «Опрокинувший свою кашу не всегда может всю её собрать» – совершивший ошибку должен вынести и последствия, никогда нельзя полностью исправить последствия своей глупости.

32. «Он ищет топорик» – он ищет лазейку, отговорку.

33. «Ему не удаётся дотянуться ни до одного, ни до другого хлеба» – он вряд ли соединит один конец с другим; еле сводить концы с концами.

34. «Они тянутся, чтобы ухватить самый длинный (кусок)» – каждый ищет собственную выгоду.

35. «Зевать в печь» – переоценивать свои силы, прилагать напрасные усилия.

36. «Господу Богу привязывать накладную бороду» – пытаться действовать обманным путём, вести себя лицемерно.

37. «Не ищи другого в печке, если сам там был» – тот, кто готов подозревать ближнего в чём-то дурном, наверняка сам имеет прегрешения.

38. «Она берёт куриное яйцо и оставляет лежать гусиное» – она утаивает доказательства; жадность обманывает мудрость. Другое толкование: делать неправильный выбор.

39. «Провалиться сквозь корзину» – не иметь возможности подтвердить сказанное; необходимость признать то, что ранее представлялось совершенно иначе.

40. «Сидеть на горящих углях» – быть в страшном нетерпении; чего-то с тревогой ожидать.

41. «Мир наизнанку» – полная противоположность тому, что должно было быть.

42. «Справить нужду перед всем миром» – он плюёт на всех; он всех презирает.

43. «Дуракам достаются лучшие карты» – фортуна благоволит к дуракам; невежи гребут пригоршнями. Сходный мотив звучит у Годтальса: «Дураки, как правило, вытягивают нужную карту. Лучше счастье, чем ум».

44. «Они водят друг друга за нос» – они друг друга обманывают, оставляют с носом.

45. «Протянуть через кольца ножниц» – действовать бесчестно в рамках своего ремесла или профессии.

46. «Оставлять яйцо в гнезде» – не тратить всё сразу, сохранить на случай нужды.

47. «Смотреть сквозь пальцы» – закрывать глаза не неточность или ошибку, поскольку польза так или иначе будет извлечена.

48. «Венчаться под метлой» – жить вместе без церковного благословения.

49. «Там воткнута метла» – там пируют.

50. «Крыши там покрыты сладкими пирогами» – там видно петуха в тесте; иллюзорное изобилие, молочные реки и кисельные берега.

51. «Мочиться на луну» – означает, что дело для него плохо кончится. На картине «Двенадцать пословиц» легенда гласит следующее: «Никогда мне не удаётся достичь того, что нужно, я всегда мочусь на луну».

52. «Два дурака под одним колпаком» – глупость любит компанию; два сапога пара.

53. «Брить дурака без мыла» – издеваться над кем-либо; смеяться, вышучивать кого-либо.

54. «Ловить рыбу за сачком» – прибывать слишком поздно, упускать удобный случай, позволить другому убегать с добычей.

55. «Чесаться задом об дверь» – чихать, плевать на всех; ни на что не обращать внимания. Существует ещё противоположное толкование: «Каждый несёт свой узелок» – у него совесть нечиста; у каждого свои заботы. Этот фрагмент может иметь оба толкования – шутка вполне в духе Брейгеля.

56. «Целовать дверной замок» – влюблённый, получивший отставку, либо «поцеловать замок» – не застать девушку дома. Бывают так влюблены, что у них земля уходит из-под ног, как это происходит у влюблённых, которые зачастую целуют щеколду двери той, кого они считают своей возлюбленной.

57. «Упасть (перепрыгнуть) с быка на осла» – в XVI веке выражение имело два значения: совершать плохие дела; быть непостоянным, капризным.

59. «Выпускать стрелу за стрелой» – находить новое средство, играть козырной картой. В источниках, современных Брейгелю, можно найти ещё такое выражение: «Мы выпускаем лишь невозвратные стрелы».

60. «Там, где ворота открыты, свиньи бегут в посев» – когда дом без присмотра хозяев, слуги делают что хотят; кошка спит – мыши танцуют.

61. «Бегает как ошпаренный» – быть в больших заботах.

62. «Вывешивать плащ на ветер» – менять свои убеждения в зависимости от обстоятельств; плыть, куда ветер дует.

63. «Она смотрит вслед аисту» – она ленива, тратит время понапрасну, считает ворон.

64. «Рассыпать перья или зерно по ветру» – действовать непродуманно, беспорядочно; работать, не имея чётко поставленной цели.

65. «Большие рыбы пожирают малых» – могущественные угнетают слабых; съесть самому или быть съеденным.

66. «Ловить треску на корюшку» – жертвовать вещью малоценной, чтобы получить более дорогую; давать яйцо в надежде получить корову; ловко выуживать чей-то секрет.

67. «Не выносить блеск солнца на воде» – завидовать достатку или почестям, которые снискал другой.

68. «Плыть против течения» – быть противоположного мнения; поступать вопреки обществу; стремиться к своей цели, несмотря на препятствия.

69. «Тянуть угря за хвост» – дело, которое окончится, вероятнее всего, неудачей; иметь дело со скользким человеком.

70. «Из чужой кожи легко нарезать хорошие ремни» – быть щедрым за чужой счёт; пользоваться с выгодой имуществом другого.

71. «Кувшин ходит по воду, пока не разобьётся» – подвергать себя опасности; заканчивать плохо.

72. «Вешать куртку за забор» – отречься от духовного сана; бросить прежнюю профессию.

73. «Бросать деньги в реку» – выбрасывать деньги на ветер; неразумно растрачивать своё добро, быть расточительным.

74. «Справлять нужду в одну дыру» – неразлучные друзья, связанные общими интересами.

76. «Ему не важно, что чей-то дом горит, раз он может погреться» – законченный эгоист, его не волнуют беды ближнего; он греется у чужого огня.

77. «Таскать за собой колоду» – связываться с несговорчивым; делать ненужную работу.

78. «Лошадиные яблоки – отнюдь не фиги» – не стоит обольщаться, будьте реалистами, не надо принимать фонари за звёзды.

80. «Какая б ни была причина, но гуси ходят босиком» – если дела идут как идут, значит, на то есть причина; или: не задавай вопросов, на которые нет ответа.

81. «Держать парус в глазу» – быть настороже; не упускать ничего из внимания; держать нос по ветру.

82. «Справлять нужду у виселицы» – быть шалопаем, ничего не бояться и ни о чём не заботиться.

83. «Необходимость заставляет пуститься вскачь и старых кляч» – чтобы заставить кого-то действовать, нет лучшего средства, чем внушить ему страх.

84. «Когда слепой ведёт слепого, они оба упадут в яму» – когда незнанием руководит другое незнание, дело обернётся плохо.

85. «Никому не удаётся плутовать до бесконечности (без того, чтобы солнце это не обнаружило)» – всё тайное рано или поздно становится явным.

<https://www.youtube.com/watch?v=JY6_RaWenOY> Питер Брейгель Старший. Нидерландские пословицы. В. Булгаров. 12. мин.

**П. Брейгель Старший, "Вавилонская башня" 1563 год. Музей истории искусств, Вена, Австрия.**

Сюжет причти о Вавилонской башне повествует о том, что люди вознамерились достичь небес и сравниться с Богом. Чтобы усмирить их гордыню, Бог смешал языки людей, в результате чего они перестали понимать друг друга, и строительство не могло продолжаться дальше. Люди с разными языками рассеялись по миру, а башня явилась символом, который говорит о всякой тщетности сравниться с Богом.

По мнению Брейгеля, в неудаче, постигшей строительство Вавилонской башни, повинны не внезапно возникшие языковые барьеры, а ошибки, допущенные в процессе строительства. На первый взгляд огромное строение кажется достаточно прочным, однако при ближайшем рассмотрении видно, что все ярусы положены неровно, нижние этажи либо недостроены, либо уже рушатся, само здание кренится в сторону города, и перспективы всего проекта весьма печальны.

**Питер Брейгель.** **Охотники на снегу. 1565 г. Музей истории искусств, Вена, Австрия.**

“Охотники на снегу” – один из главных шедевров [Эпохи Возрождения](https://arts-dnevnik.ru/hudozhniki-epohi-vozrozhdeniya/). Что же в нем такого особенного?

Пространство картины слегка вогнуто внутрь. Как будто нарисовано на внутренней поверхности гигантской чаши. Эффект невероятной, “засасывающей” глубины. Конечно, Брейгель намеренно искажает перспективу. Иначе бы у него не уместилось все в такое ограниченное пространство.

Как и в “Вавилонской башне”, Брейгель прорабатывает каждую деталь. Увеличьте любой участок картины, и перед вами целое произведение искусства.

В этом шедевре уже нет сатиры “Пословиц”, трагедии “Икара” и красивой легенды “Вавилонской башни”. Но есть картина мира, где неплохо сосуществуют человек и природа.

Несмотря на то, что охотники возвращаются со скудной добычей (с одной худосочной лисой), от картины веет тихой радостью. Маленькие заботы и игры людей в сочетании с грандиозными горами и снежными долинами.

Мир нисколько не враждебен к человеку. Наоборот, если уважать его величие и приспосабливаться, он даст тебе все необходимое.

Неожиданная философия для того времени, в котором жил Брейгель. Тогда уже открыли Америку. Люди все больше убеждались в собственном превосходстве. И все меньше думали об единении с природой.

Картина является частью серии из шести картин, изображающих времена года (пять из них, включая картину «Охотники на снегу», сохранились). Картина находится в собрании Музея истории искусств в Вене. В картине «Охотники на снегу» зима под кистью художника предстает равниной, сияющей сплошной белизной нетронутого снега, открывающейся зрителю внезапно и с высоты, словно в полете; зеленовато-серое небо невольно хочется назвать небесным сводом: так оно величаво, холодно и спокойно.

В композиции картины «Охотники на снегу» использован типичный для живописи Брейгеля прием – высокий передний план, с которого открывается вид на простирающуюся внизу равнину. Диагонали линий деревьев, крыш и холмов направляют взгляд зрителя строго внутрь пространства картины, туда, где люди работают и развлекаются. Вся их деятельность происходит в тишине морозного воздуха. Деревья и фигуры изображены как застывшие силуэты на фоне серого зимнего пейзажа, а пики островерхих крыш вторят зубцам гор вдали.

Художник и философ-живописец, Питер Брейгель сумел передать гармоничное единство мира: мощь, величественность природы — и прелесть домашнего очага, повседневных дел частного человека. Перед зрителем разворачивается панорама прекрасного, гармонично устроенного уголка мира, на мгновение выхваченного из действительности, погружённого в тишину зимнего дня: застыли на месте охотники, смолк лай собак, в небесной вышине будто замер в свободном полёте орёл.

Но завораживающая тишина обманчива: зритель ощущает себя как бы на грани пробуждения, и вот он уже готов стать соучастником происходящего на полотне, устремиться вслед за охотниками вниз к подножию холма. Картина «Охотники на снегу» Питера Брейгеля признана одним из величайших шедевров мировой пейзажной живописи.

<https://www.youtube.com/watch?v=PTFeTRA154A> Солярис реж. А. Тарковский

**Питер Брейгель «Крестьянский танец».** **1568 г. Музей истории искусств, Вена, Австрия.**

 Одна их самых насыщенных смыслами вещей Брейгеля. Минимум 6 прекрасных и точных мыслей. Кроме мыслей рвётся наружу музыка. В средневековье танец, связанный с телесным началом и увековечивающий радость бытия, не приветствовался церковью, требующей от благочестивых христиан смирения и покаяния. Но все же невозможно было запретить человеку танцевать, и без танцев не обходился ни один праздник. И со временем женщины смогли себе позволить во время плясок немного укорачивать подолы своих нарядов, закладывая их за пояс. Это способствовало большей свободе движений.

Веселье происходит на улице, у деревенских домов, недалеко от церкви, которая видна на заднем плане. В центре и в правой части картины показаны фигуры танцующих крестьян. Пара, изображённая на переднем плане справа, торопится, чтобы присоединиться к основной массе танцующих. Другая пара, показанная на переднем плане — это волынщик, надувший щёки и играющий на волынке, и повернувшийся к нему молодой крестьянин, сидящий рядом и держащий кувшин с вином.  Левее них — стол, на котором лежит хлеб и стоит другой кувшин с вином. Крестьяне, сидящие за столом, о чём-то разгорячённо спорят, размахивая руками — не исключено, что этот спор окончится дракой. За ними — целующаяся парочка, а правее, у дверей трактира — ссорящаяся супружеская пара. Художника интересует не столько атмосфера крестьянского празднества или живописность отдельных групп, но сами крестьяне — их обличье, черты лица, повадки, характер жестикуляции и манера двигаться. Грузные и сильные фигуры крестьян изображены в несвойственных Брейгелю крупных масштабах, создавая собой стихию и естественную мощь природы. Каждая фигура размещается в железной, пронизывающей всю картину системе композиционных осей. И каждая фигура кажется остановленной — в танце, споре или поцелуе. Фигуры словно вырастают, преувеличиваются в своих масштабах и значительности. Обретая почти сверхреальную убедительность, они наполняются грубой, даже безжалостной, но непреклонно внушительной монументальностью, а сцена в целом претворяется в некий сгусток характерных черт крестьянства, его стихийной, могучей силы.

**П. Брейгель Старший, "Крестьянская свадьба" 1568 год**

Как правило, персонажи Брейгеля многочисленны и безлики. «Крестьянская свадьба» — исключение. Это – одна из самых радостных брейгелевских картин. Кроме него никто больше не изображал крестьян. Только представьте, такая картина была создана, когда писали исключительно богинь и аристократов! Картина также густонаселена. Однако здесь мы видим гораздо больше уникальных лиц. С индивидуальными чертами. Это уже не карикатуры "Пословиц" и не обобщённые образы, как "Охотники".

Подробно выписано одухотворённое лицо виночерпия, удивлённое и красноносое – музыканта, заинтересованный профиль гостя в черном. Забавен ребёнок в съехавшей шапке на переднем плане, поглощающий хлеб.

А крайнего справа бородача, беседующего с монахом, некоторые считают автопортретом Брейгеля.

Что ещё необычного вы видите? Невеста в чёрном платье с тонким венком на голове. Она так довольна, что аж глаза прикрыла. А вот жениха найти сложнее. Предположений много. По одной из версий, жених – молодой человек, наполняющий кувшин. Он достаточно молод, хорошо одет. Ещё в те времена было принято на свадьбе прислуживать невесте и её родственникам. Видимо, этим он и занят. Жениха пытались распознать в юноше в красной шапке, раздающем тарелки, а также в человеке в черном, разливающем вино. Все версии не выглядят убедительными. Отсутствие жениха позволяет некоторым интерпретаторам утверждать, что картина имеет религиозный подтекст, где невеста – это церковь, ожидающая своего жениха – Христа, который «грядёт», то есть явится позже, когда настанет срок.

Место, на котором сидит невеста, выделено зеленым сукном и висящим над нею венцом. Невеста производит странное впечатление: полузакрытые глаза, полностью неподвижна, со сцепленными руками. По обычаю, невесте в день свадьбы не положено было что-либо делать. В крестьянской жизни, полной ежедневной изнуряющей работой, ей разрешалось один день побездельничать. «Он пришел с невестой» – говорилось в пословице о том, кто отлынивал от работы. И еще один человек справа на полотне изображен со сцепленными руками, скорее всего горожанин или дворянин. Он тоже принадлежит к тем, кто добывает свой хлеб не физической силой.

Невеста изображена на полотне Брейгеля единственной из женщин с непокрытой головой. В последний раз показывает она на людях роскошь своих волос. После замужества она, как и все замужние женщины, будет покрывать голову платком. На голове у нее обруч, так называемый свадебный венок.

О бедности. Крестьянские дома были тёмными и тесными. Они не вместили бы всех. Поэтому свадьбу брейгелевские крестьяне играют в просторном сарае. Стеной им служит собранная солома. Деревянную дверь по случаю сняли с петель и используют в качестве подноса. Яства в тарелках самые незамысловатые: каша, кисель. Ложка в шляпе у разносчика еды указывает на то, что он беден.

Что удивительно: мест хватило всем, а много глиняных кружек в левом нижнем углу остались незадействованными, но где-то там, в дверях, народ толпится и создаёт давку.

Стены жёлтые, но они не окрашены, это уложенная пшеница, урожай получился богатым.

<https://www.youtube.com/watch?time_continue=690&v=pqcaSltC6OY> В музей - без поводка / Брейгель Старший "Крестьянская свадьба" 13 мин.

 **П. Брейгель Старший, "Притча о слепых" 1568 год**

Основная тема работ Питера Брейгеля Старшего – изображение простых людей: крестьян, ремесленников. Одним из первых он начал изображать человека за работой, при этом не идеализируя его, а, наоборот, стараясь придать образу максимальную естественность, даже некоторую грубоватость.

Полотна Брейгеля всегда полны юмора и критического взгляда на жизнь с её особенностями. Для него характерно изображение гипертрофированных фигур нищих и калек. Известен тот факт, что Брейгель порой переодевался в крестьянские одежды и общался с простыми людьми, чтобы лучше вникнуть в их жизнь, их нужды и желания.

Ещё одной особенностью полотен Брейгеля является их поучительность. Многие из них являются иллюстрациями к известным притчам. Картина "Притча о слепых" как раз и является такой иллюстрацией к притче о слепце, который ведёт других слепых. Это библейская история, в которой рассказывается о том, что если один слепой будет указывать дорогу другому, то ничего хорошего из этого не получится.

<https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=9vs4Zb8LBt8> Питер Брейгель Картины. 4 мин.

**Альбрехт Дюрер. Четыре всадника Апокалипсиса** - иллюстрация к 6-й главе книги «Откровение» Иоанна Богослова.

Все четыре всадника являются олицетворением известных библейских образов. Первый – лучник – это Победитель. Всадник, занесший над головой меч, символизирует Войну. Третий их спутник, Голод, держит в руках весы. Четвертый всадник – это Смерть.

Всадники возникают из густого мрака, который надвигается на землю. Что всадники посланы небом, показывают стрелы лучей. Остроконечный колпак, широкополый халат, изогнутый лук у первого. Четвертый всадник, «которому имя - смерть»,- полуобнаженный старик с разверстым в крике ртом и горящими глазами. Он восседает на костлявом коне. Вслед за последним всадником ползет по земле чудовище с открытой пастью. Кони надвигаются неотвратимо.

Кони трех всадников с подковами: металлическим цокотом звучит их галоп. Четвертого коня художник оставил некованым. У его поступи костяной звук. Всадник-смерть отпустил веревочные поводья. На его коне ни седла, ни стремян. Всадник с устремленными вперед безумными, яростно округлившимися глазами конем не управляет. А конь этот, припадая на разбитые копыта, неотвратимо надвигается на людей... Под копыта коня падают поверженные ужасом бюргер, крестьянин, горожанка. Они не пытаются сопротивляться.

Страшная кавалькада едва вмещается в лист - так создается ощущение, что она стремительно проносится мимо наших глаз. Движутся всадники, вслед за ними надвигается тьма, пожирая свет, который еще виднеется на горизонте. Тьму можно бы изобразить сплошным черным пятном. Но тогда оно останется неподвижным. Дюрер создает мрак, тесно сближая почти прямые, но колеблющиеся черные линии. Они рождают не просто тьму, но тьму движущуюся.

Стремительная горизонтальная штриховка служит фоном для коней: тьма обгоняет их, увлекая за собой. Стрела на луке, взмах меча подсказывают направление скачки. Кони по-разному вытягивают шеи, напрягают поводья, прядают ушами. Каждая пара ног дана в другом положении. Возникает образ скачки, столь выразительный, что кажется - слышен топот коней. Чувствуешь, художник сам сидел в седле, держал поводья, пришпоривал коня, слышал, как на галопе свистит ветер в ушах.

**Дюрер Альбрехт** (1471–1528) (Durer Albrecht), великий немецкий живописец, рисовальщик, гравер, теоретик искусства.

Основоположник искусства немецкого Возрождения, Дюрер учился ювелирному делу у своего отца, выходца из Венгрии, живописи – в мастерской нюрнбергского художника Михаэля Вольгемута (1486–1489), у которого воспринял принципы нидерландского и немецкого позднеготического искусства, ознакомился с рисунками и гравюрами мастеров раннего итальянского Возрождения.

В 1490–1494 годах, во время обязательных для цехового подмастерья странствий по Рейну, Дюрер выполнил несколько станковых гравюр в духе поздней готики, иллюстрации к “Кораблю дураков” С. Бранта и других работ.

Воздействие на Дюрера гуманистических учений, усилившееся в результате его первой поездки в Италию (1494–1495), проявилось в стремлении художника к овладению научными методами познания мира, к углубленному изучению натуры.

 В изучении натуры его внимание привлекали как самые, казалось бы, незначительные явления (“Куст травы”, 1503, собрание Альбертина, Вена), так и сложные проблемы связи в природе цвета и световоздушной среды (“Домик у пруда”, акварель, около 1495–1497, Британский музей, Лондон).

Новое ренессансное понимание личности Дюрер утверждал в портретах этого периода (автопортрет, 1498, Прадо). Настроения предреформационной эпохи, кануна мощных социальных и религиозных битв Дюрер выразил в серии гравюр на дереве “Апокалипсис” (1498), в художественном языке которой органично слились приемы немецкого позднеготического и итальянского ренессансного искусства.

Второе путешествие в Италию (1505–1507) еще более укрепило стремление Дюрера к ясности образов, упорядоченности композиционных построений (“Праздник четок”, 1506, Национальная галерея, Прага; “Портрет молодой женщины”, Музей искусств, Вена), внимательному изучению пропорций обнаженного человеческого тела (“Адам и Ева”, 1507, Прадо, Мадрид).

Дюрер Семь печалей девыСемь печалей девы, 1497

Дюрер ИеронимСвятой Иероним, 1521

Дюрер Умерщвление десяти тысячУмерщвление десяти тысяч, 1508

Дюрер Портрет женщиныПортрет женщины, 1506, Картинная галерея, Берлин

Дюрер Старуха с кошелемСтаруха с кошелем, 1507, Музей истории искусства, Вена

Дюрер Буркхард ШпейерБуркхард Шпейер, 1506, Королевская коллекция, Виндзор

Акварельные карандаши Faber-Castel

При этом Дюрер не утратил (особенно в графике) зоркости наблюдения, предметной выразительности, жизненности и экспрессивности образов, свойственных искусству поздней готики (циклы гравюр на дереве “Большие Страсти”, около 1497–1511, “Жизнь Марии”, около 1502–1511, “Малые Страсти”, 1509–1511). Изумительная точность графического языка, тончайшая разработка световоздушных отношений, ясность линии и объема, сложнейшая философская подоснова содержания отличают три “мастерские гравюры” на меди: “Всадник, смерть и дьявол” (1513) - образ непоколебимого следования долгу, стойкости перед испытаниями судьбы; “Меланхолия” (1514) как воплощение внутренней конфликтности мятущегося творческого духа человека; “Святой Иероним” (1514) – прославление гуманистической пытливой исследовательской мысли. К этому времени Дюрер завоевал почетное положение в родном Нюрнберге, получил известность за рубежом, особенно в Италии и Нидерландах (куда совершил поездку в 1520–1521).

Дюрер Императоры Карл и СигизмундИмператоры Карл и Сигизмунд

Дюрер Самоубийство ЛукрецииСамоубийство Лукреции, 1518

Дюрер Бегство из СодомаБегство Лота с дочерьми, 1496

Дюрер Алтарь ПаумгартнераАлтарь Паумгартнера, 1500-1504

Дюрер Дева МарияМария с младенцем и святой Анной

Дюрер Куст травыКуст травы, 1503

Дюрер дружил с виднейшими гуманистами Европы. Среди его заказчиков были богатые бюргеры, германские князья и сам император Максимилиан I, для которого он в числе других крупных немецких художников исполнил рисунки пером к молитвеннику (1515). В серии портретов 1520-х годов (Я.Муффеля, 1526, И. Хольцшуэра, 1526, – оба в картинной галерее, Берлин-Далем, и др.) Дюрер воссоздал тип человека ренессансной эпохи, проникнутого гордым сознанием самоценности собственной личности, заряженного напряженной духовной энергией и практической целеустремленностью.

Дюрер Девушка с плетеными волосамиДевушка с плетеными волосами, 1497, Картинная галерея, Берлин

Дюрер Освальт КрелльОсвальт Крелль, 1499 год, Старая пинакотека, Мюнхен

Дюрер Якоб МаффельЯкоб Маффель, 1526, Картинная галерея, Берлин

Дюрер Портрет в зрелые годыАвтопортрет в зрелые годы, 1500, Старая Пинакотека, Мюнхен

Интересен Автопортрет Альбрехта Дюрера в 26 лет в перчатках. Руки модели, лежащие на постаменте, – хорошо известный прием создания иллюзии близости между портретируемым и зрителем. Дюрер мог научиться этому визуальному трюку на примере таких произведений, как, например, леонардовская Мона Лиза, – он видел ее во время путешествия в Италию. Пейзаж, который виден в открытое окно, – особенность, характерная для северных художников, таких как Ян Ван Эйк и Робер Кампен.

Альбрехт Дюрер революционизировал североевропейское искусство, объединив опыт нидерландской и итальянской живописи. Многосторонность устремлений Дюрера проявилась и в его теоретических трудах (“Руководство к измерению...”, 1525; “Четыре книги о пропорциях человека”, 1528). Художественные искания Дюрера завершила картина “Четыре апостола” (1526, Старая пинакотека, Мюнхен), в которой воплощены четыре характера-темперамента людей, связанных общим гуманистическим идеалом независимой мысли, силы воли, стойкости в борьбе за справедливость и истину.

**17. Культура и искусство XVII века.**

Стиль барокко возник в Италии и распространился во всех странах Европы.

**Баро́кко** ([итал.](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA)  — «причудливый», «странный», «склонный к излишествам», [порт.](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%80%D1%82%D1%83%D0%B3%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA)  — «жемчужина неправильной формы». Этот стиль проявился во всех видах искусств. Барокко свойственны динамика и контрастность стиля, напряжённость, динамичность образов, аффектация, стремление к величию и пышности, к совмещению реальности и иллюзии, к слиянию искусств, влечение к необычному, удивительному, поразительному.

**Основные признаки барокко:**

Тяготение к бегству от действительности в иллюзорный и идиллический мир театральной игры.

Манерная, вычурная декоративность, носящая причудливый, поверхностно-орнаментальный характер.

 **Питер Пауль Рубенс Похищение дочерей Левкиппа. ок. 1617—1618 Старая пинакотека, Мюнхен.**

Торжество плоти. В этой картине Рубенс использовал миф о братьях Диоскурах, сыновьях Зевса и Леды, Касторе и Поллуксе, похитивших дочерей царя Левкиппа — Гилаиру и Фебу. В этом сюжете Рубенса увлёк сам драматический момент похищения, дающий богатые возможности для пластических решений.

Сильными, мускулистыми руками юноши подхватывают нагих женщин, чтобы посадить их на коней. В отчаянии и испуге дочери царя обращают взоры к небу, как бы ища у богов спасения. На шеях взвившихся коней повисли маленькие весёлые амуры. Все восемь фигур искусно вписаны в круг, который в свою очередь красиво расположен в пределах почти квадратного поля. Низкий горизонт позволяет ясно читать сложный, прихотливый силуэт группы. Она построена на контрастах движений и цветовых пятен. Светлые, нежные тела обнажённых золотоволосых женщин искусно сопоставлены с загорелыми, крепкими фигурами тёмнокудрых мужчин. Красная, золотистая, белая и тёмно-зелёная ткани усиливают декоративный эффект цветовой композиции. Кажущаяся запутанность группировки рассчитана на то, чтобы производить впечатление напряжённости ситуации, но в то же время, построение обладает строжайшей логической продуманностью. Рубенс стремился сообщить композиции декоративный характер, доставить наслаждение многообразной красотой линий и форм в их переплетении, взаимопроникновении и сопоставлении. Своих смелых и дерзких героев Рубенс наделил красотой здоровой молодости, ловкостью, силой и кипучей жаждой жизни.

Зодиакальное созвездие Близнецов северного полушария неба, путеводитель для мореплавателей, самые яркие звёзды — Поллукс и Кастор.

 **Питер Пауль Рубенс Союз Земли и Воды. 1618 ГЭ, Санкт-Петербург.**

Композиция изображает аллегорическую сцену союза Земли, которую олицетворяет Кибела, держащая в руке рог изобилия, наполненный плодами, и Воды — Нептуна, прекрасно узнаваемого по трезубцу в руках. Союз освящает крылатая Виктория, которая возлагает золотую корону на голову богини. Существует и другая интерпретация произведения: художник изобразил союз города Антверпена с рекой Шельдой, то есть союз торговли и морских дорог — залог и символ процветания Фландрии. Цветущая девушка опирается на глиняный кувшин, из которого льется вода. Ее волосы уложены косами в виде короны, в которую вплетена нить жемчуга. В ушах — жемчужные сережки. Над ней витает крылатая богиня Виктория с венком в руке. Выражение лица девушки как бы слегка равнодушное.

 **Якоб Йорданс, «Бобовый король (“Король пьет!”)», 1638, Г Э, Санкт-Петербург.**

Карнавалы в Средневековой Европе – мясники наряжались баронами, короли скрывались под маской булочников. Во время праздников народ примерял на себя роли своих правителей, можно было обряжаться в их костюмы и потешаться над ними самими. А шуты и вне карнавалов профессионально нарушали границы дозволенного. Карнавал, праздник, застолье — и есть территория игры и свободы, выгороженная из пространства общественных установлений. Об этом – знаменитые «пьяные» картины Якоба Йорданса, изображающие нехилые фламандские застолья во главе с так называемым Бобовым королем.

Откуда название. В начале праздника все искали в своем куске пирога боб, замешанный в тесто, и кому он попадал, тот получал корону и трон — становился председателем празднества. Остальные играли свиту. Королевские обязанности были крайне несложными – надо было регулярно (достаточно часто, судя по состоянию персонажей на картинах Йорданса) поднимать бокал и провозглашать «Король пьет!» в качестве призыва к участникам застолья последовать примеру короля.

Всенародная игра в короля и его свиту была, по мнению историков, неплохим предохранительным клапаном для выхода недовольства существующим порядком вещей.

В силу этого, впервые отразив любимый народом сюжет в середине 30-х годов, Йорданс регулярно стал получать заказы на воспроизведение его ещё и ещё раз. Он написал около десяти Бобовых королей, сложные по цвету и свету, с живыми многофигурными композициями. (Йорданс вообще писал быстро и размашисто, был чрезвычайно плодовит, после него осталось порядка 700 работ, так что он есть практически во всех художественных музеях мира, вторая в нашем посте картина — в питерском Эрмитаже. Он работал одновременно с Рубенсом, пережил его, и после его смерти считался главой фламандской живописи.)

Интересно, что на всех своих застольных картинах в качестве центральных персонажей Йорданс изображает своих близких.

 **Рембрандт Даная. 1636—1647 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.**

Содержит новые черты – глубокие и сложные человеческие переживания. Возлежит прямо перед зрителем. Кажется, что это обычная женщина, но в ней есть что-то неуловимо загадочное и одновременно очень реальное. Это не юная красавица, лицо её и тело далеки от идеальности, благородной обобщённости. Напротив, художник подчёркивает индивидуальность, конкретность облика, где чувственное начало – только одна из составляющих её сложного душевного состояния. В сильном эмоциональном порыве она обращена к незримому и желанному гостю. Тончайшая светотень, сползающая по телу Данаи, сноп света, заливающий её ложе, словно предвосхищает появление Зевса, вносят в картину атмосферу интимности и особой эмоциональной взволнованности.

**Рембрандт. Ночной дозор. 1642.Государственный музей, Амстердам.**

Картина, которую сегодня мы знаем, как «Ночной дозор», называется в оригинале иначе, а именно «Выступление стрелковой роты капитана Франса Баннинга Кока и лейтенанта Виллема ван Рейтенбурга».

В 1639 году Стрелковое общество пожелало запечатлеть себя в веках. Это сегодня для фото вам нужны 10 минут и селфи-палка. А в XVII веке без художника было не обойтись. Да и стоило это прилично: за свой труд Рембрандт получил 1600 гульденов — почти по 90 гульденов с каждого заказчика.

Когда почтенный дон платит такие деньги он, конечно, ожидает, что на полотне его представят, во-первых, достойным мужем, во-вторых, сделают модно и красиво. Примерно так это и было: вот тебе, Рембрандт, гульдены, сделай нам красиво. Но одно дело красиво — для военных, другое — для художника, да еще и такого, как Рембрандт.

В общем, когда заказчики увидели картину, они были вне себя. Ожидалось, что это будет парадный групповой портрет (как у всех). А Рембрандт вместо этого изобразил роту, идущей в сторону зрителя в каком-то смятении. Это уже не бравые господа, а какие-то смешавшиеся в кучу взволнованные люди.

И что значат все эти намеки на полотне? Например, ван Рейтенбург на переднем плане одет в сияющее золото, а стоящий по левую руку от него Баннинг Кок — в черный «сатанинский» наряд. Почему второй так превышает первого в росте, а тень от руки «дьявола» падает на его напарника в районе ниже живота? И, кстати, почему выделены только трое (девочка еще какая-то затесалась), а весь отряд — на втором плане? Кто эти лишние 16 человек? Ведь платили только за 18.

Один из вариантов интерпретации — религиозный. Полотно симметрично разделено и говорит о союзе голландских протестантов и католиков. Так, более высокий капитан (в черном) символизирует голландское протестантское руководство, которое поддерживают лояльные католики в лице лейтенанта.

Важный момент: фигуры почти в натуральную величину (за счет масштаба полотна — 3,5 на 4,5 метра). Таким образом Рембрандт создает иллюзию, что персонажи готовы спрыгнуть с холста и вот-вот окажутся рядом со зрителем.

Выделенная светом фигура девочки — концентрация атрибутики аркебузиров (предтеча мушкетеров). Человек перед ней — в шлеме с дубовым листом, что также является традиционным мотивом этих пехотинцев. Мертвая курица — символ поверженного противника. Желтый цвет часто ассоциируется с победой.

Если всмотреться, то можно найти и самого художника: он выглядывает из-за плеча стрелка в цилиндре.

 **«Возвращение блудного сына», Рембрандт, 1669, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.**

Старый отец вновь обрёл покой. Его младший сын вернулся. Он не колеблясь прощает ему растраченное наследство. Никаких упреков. Только милосердие. Всепрощающая отцовская любовь.

А что же сын? Он дошёл до крайней степени отчаяния. Нищий и оборванный, он забыл о гордости. Он упал на колени. Почувствовав невероятное облегчение. Потому что его приняли.

“Блудного сына” Рембрандт написал за несколько месяцев до смерти. Это кульминация его творчества. Его главный шедевр. Перед которым каждый день в Эрмитаже собирается толпа.

Перед нами сюжет из библейской притчи. У отца было два сына. Младший потребовал часть своего наследства. Получив лёгкие деньги, он поехал смотреть мир и наслаждаться жизнью. Пирушки, карточные игры, море выпивки. Но деньги быстро растаяли. Жить стало не на что. Дальше – голод, холод, унижения. Нанялся свинопасом. Чтобы есть еду свиней. Но эта жизнь оказалась настолько впроголодь, что сын понял. Единственный выход – вернуться к отцу. И попросится к нему в работники. Ведь они более сыты, чем он, его родной сын.

И вот он у отчего дома. Встречается со своим отцом. Именно этот момент притчи многие художники выбирали для своих картин.

Рембрандта не волновала внешняя красота человека. Его Блудный сын истерзан жизнью по-настоящему. Его вид неприятен. Дыра на спине. Стертые ноги. Голый череп.

 **«Автопортрет с Саскией на коленях», Рембрандт, 1635, 161×131, Картинная галерея, Дрезден.**

Рембрандт очень любил рисовать себя, от него осталось около сотни автопортретов, из них 40 картин, а остальное гравюры и рисунки. Иногда он так заигрывался, увлекался чужим образом или какой-нибудь особенной мимикой, что трудно догадаться, что это на самом деле автопортрет.

Один из таких костюмированных портретов - как раз тот, о котором идет речь, с женой Саскией ван Эйленбюрх на коленях. Но распространенное название картины - это такая попса, у нее есть и официальное, солидное: "Блудный сын в таверне".

Изображая себя с женой в образе блудного сына с веселой девицей из таверны на коленях, Рембрандт, таким образом, не просто документирует радость своего семейного счастья и то веселье и разгул, которые они могут себе позволить. Но и делает одновремено такую "напоминалочку", что в любой момент это все может кончиться, успех преходящ, и если чрезмерно увлечешься, то будешь уже в следующей стадии, не в шелках и бархате, а обритый наголо и потерявший тапки.

Картина была очень популярна и некоторые художники, создавая свои автопортреты с супругой, воспроизводили ее идею, отдавая таким образом свое почтение Рембрандту.

То есть в этой сцене Рембрандт играет в персонажа новозаветной притчи. Все пропил, стал нищенствовать, вернулся домой, отец принял его в распростертые объятия. А другой брат (не "блудный", а приличный), который свою долю у папы не отбирал и все это время вкалывал на ферме, взирал на эти обнимашки с неодобрением.

**Терборх Бокал лимонада. 1662—1663 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.**

  Это одна из самых известных его картин. Давайте присмотримся к этой сцене повнимательнее. Нарядная девушка и молодой человек занимаются приготовлением лимонада; девушка держит в руке бокал, в то время как юноша, придерживая его одной рукой, размешивает содержимое другой.

  Однако приготовление напитка - лишь повод для их близости, что подтверждается красноречивым взглядом юноши и легким смущением молодой особы. Третье лицо - старуха, склонившаяся над героиней, - как бы молчаливо советует ей решиться на что-то определённое.

  Терборху удавалось мастерски выписывать переливы шёлка и атласа, золотое шитьё в отделке платьев, что способствовало его популярности у зажиточных бюргеров.

**Ян Вермеер Молочница. Служанка с кувшином молока. 1658—1660 Государственный музей, Амстердам.** Простое и возвышенное в одной картине.

Когда смотришь на «Молочницу» Яна Вермеера (1632-1675 гг.) поначалу создаётся впечатление этакой идиллии. Девушка в ярком переднике наливает белоснежное молоко.

Но потом начинаешь подмечать детали, которые никак идиллистическими назвать нельзя.

Неподметенный пол. Стена (с окном) покрыта плесенью. В окне мы видим небольшую дырку – часть стекла вылетела.

А лицо девушки настолько загорело от работы на открытом воздухе, что даже при ярком солнце оно едва светлее глиняного кувшина.

Можно сказать, что Вермеер – художник «без фотошопа». Но почему при этом не покидает ощущение возвышенности и красоты, когда смотришь на его «Молочницу»?

Все дело в свете. Он так потрясающе выставляет свет (как сейчас говорят про фотографов), что как раз и появляются эти светлые чувства у зрителя. И даже пробегающий по полу таракан не испортил бы этого впечатления.

Если продолжить рассмотрение «Молочницы» Вермеера, найдётся ещё немало необычных деталей. Почему-то стол – странной трапециевидной формы. Он явно непрямоугольный.

Почему-то стена абсолютно голая. Ведь на ней явно много чего висело, но было по какой-то причине снято. Обратите внимание, как много в ней торчит гвоздей. Стена придаёт картине лаконичность. Которая вполне идёт к образу простой девушки и ее незамысловатому занятию. К тому же на светлой стене ещё ярче выделяется передник девушки.

Этот передник написан почти чистым ультрамарином. Это очень смело со стороны художника. Любой другой бы на его месте приглушил бы цвет или вовсе сделал блеклым. Ведь это всего лишь передник.

 **Веласкес «Сдача Бреды», 1635, Прадо, Мадрид.** Ритм — одно из главных средств выражения идейного замысла автора. В картине использован принцип антитезы: противопоставлены друг другу два войска — голландское и испанское. Основную причину победы испанских войск Веласкес видит в организованности, дисциплине профессиональной испанской армии. У испанцев схожие прически, усы, выражения лиц. Они образуют организованный строй, стоя тесно, единой сплочённой массой.

Неорганизованность и стихийность голландского ополчения передана разнообразием одежд, поз голландцев. Каждый голландец индивидуален. В картине есть и ещё один ритм — ритм симметричных групп. Слева голландское войско, справа — испанское, в центре — пустое пространство, пауза. При симметричном построении картины внимание всех действующих лиц обычно обращено на происходящее в центре, что подчёркивает его значимость. Поэтому подобный ритм часто применяют, если хотят передать торжественность момента. Здесь этот ритм подчёркивает торжественность события передачи ключа от Бреды, изображённого как раз в центре картины. Склонённые фигуры полководцев в центре напоминают триумфальную арку, символизирующую победу. У картины богатая и насыщенная колористика, но совершенно в духе художника, без использования кричащих, слишком ярких цветов. Это эффектное полотно до сих пор впечатляет мастерством живописи и красотой изображения. Веласкес показывает момент, когда комендант голландской крепости Юстин Нассауский с поклоном передаёт ключ испанскому адмиралу Амбросио Спиноле, который, в свою очередь, уважительно похлопывает противника по плечу.

Мы видим не противостояние непримиримых соперников и не позорную сдачу города, а едва ли не акт подписания мира. Оба полководца преисполнены благородства и доблести: Веласкес трактует передачу ключей от Бреды почти как встречу между старыми друзьями. Только группы офицеров по обеим сторонам от них свидетельствуют, что здесь есть и победители, и побеждённые. Стройный ряд испанских копий смотрит в небо: их густота указывает на многочисленность испанцев, а то, что копья почти параллельны, – на их блестящую военную дисциплину. Нидерландцы напротив, выглядят разрозненными и растерянными. Но испанец Веласкес очень бережно относится к чувству собственного достоинства противников: он не показывает их ни разбитыми, ни униженными.

 **Веласкес «Венера перед зеркалом». 1647. Национальная галерея. Лондон.** В Испании несколько сотен лет инквизиция строго блюла нравы испанцев. Изображение нагого тела строго каралось. На костёр может и не отправляли, но могли подвергнуть пыткам или конфисковать имущество. В других европейских странах церковь позволяла изображать ню, если речь шла о женщине неземной. Богине, например.

Так что «Венера» Веласкеса была для Испании явлением уникальным. И пряталась от посторонних глаз сотни лет. У частных коллекционеров. Несмотря на смелый эксперимент, богиня художника выглядит вполне благопристойно. Со спины. А создал ее художник за пределами своей ханжеской страны. В Италии. Веласкес был большим поклонником итальянской живописи. Будучи в Италии, он жадно впитывал секреты их работы. Но его «Венера» вышла все же особенной, аутентичной.У Веласкеса мы видим приглушённые холодные оттенки. Покрывало серо-голубого цвета. Занавес приглушённых бордовых и розовых оттенков. Создаётся впечатление выцветшей ткани. К тому же слегка помятой. У Венеры Веласкеса нет украшений, а интерьер максимально аскетичен. Эту Венеру считают портретом реально существующей женщины. Сам художник сделал все, чтобы мы так подумали. Подумали о том, что перед нами земная женщина в непритязательной обстановке. Ну разве что купидон с зеркалом добавлен для отвода глаз. Все-таки земных женщин в те времена изображать никто не осмеливался. Все «шифровались» под богинь. И всё-таки в реальной женщине ценится узкая длинная талия, крошечная ножка, как у француженок, и особенно – у испанок. Вместо монументальных, идеально прекрасных фигур итальянского Возрождения выдающийся испанский художник Веласкес создаёт свою «Венеру перед зеркалом». Это в высшей степени индивидуализированный образ, с ярко выраженными чертами национальной испанской красоты: стройная, гибкая фигура, тонкая талия, густые чёрные волосы и, конечно же, крохотная ножка. «Если испанка хочет выразить ухаживающему кавалеру особую благосклонность, то она показывает ему свою ножку», Ножка герцогини Веймарской Анны-Амалии приводила мужчин в полный восторг, её золотыми изображениями украшали свои цепочки, а дамы скупали башмачки герцогини, которые та меняла по нескольку раз в день.

**«Менины», Д. Веласкес, 1656–1657, 318×276, Музей Прадо, Мадрид.** Диего Веласкес был придворным художником испанского короля. Написав бесчисленное количество его портретов, а также портретов его семейства и придворных. Как правило, талант в таких условиях чахнет. Ведь нужно писать то, что понравится узкому кругу людей. Шедевры же создаются по-другому. Гораздо чаще вопреки вкусам окружающих. Но Веласкесу удалось невозможное. И яркое тому подтверждение – его главный шедевр «Менины». Сюжет «Менин» Веласкеса сложный.

Но он поддаётся расшифровке. 5-летняя инфанта (испанская принцесса) пришла в мастерскую художника в сопровождении своей свиты. Она захотела посмотреть, как создаётся портрет её родителей, королевской четы.

Сложность сюжета в том, что Веласкес изобразил эту сцену очень неординарно. Половина персонажей смотрит на нас. Но на самом деле они смотрят на короля с королевой, которых рисует Веласкес. Поэтому он и стоит рядом с холстом. О том, что это именно так, мы понимаем благодаря зеркалу за спиной художника. В зеркале отражается пара. Это Король Филипп IV и его жена Марианна Австрийская.

 Веласкес сделал невообразимое. Он показал не тех, кого рисуют. А то, что видят те, кого рисуют. А видят они это нашими глазами. Ведь мы стоим на их месте. Тем самым художник максимально вовлекает зрителя в пространство картины. И значительно это пространство расширяя. За счёт того, что мир картины виртуозно соединен с нашим миром. Мир картины не заканчивается стенами мастерской. На заднем плане придворный распахнул дверь, когда впускал инфанту со свитой. Оттуда льётся яркий свет. Там их мир продолжается. Можно даже выразиться в фантастическом ключе. Два мира: тот, что за дверью и наш мир, соединены происходящим в картине. «Менины» – это портал между двумя мирами.

Невообразимый эксперимент Веласкеса - на картине он изобразил испанскую принцессу. Но ещё и её свиту. В том числе карликов. Никому до Веласкеса не позволялась такая дерзость. Задача придворного художника – прославлять короля и его подданных. Изображать доблесть, отвагу и иные качества его Величества. Которых вовсе могло не быть. Настоящему мастеру это было скучно. К коим Веласкес и относился. И он пытался самовыражаться по мере возможности. А так как Филипп IV ему очень доверял, то художнику это позволялось. Поэтому Веласкесу удалось создать серию портретов карликов, служивших шутами при дворе. На этих портретах – это не шуты, а обычные люди. Художник не делал различий между ними и людьми из высших сословий. Другому художнику это бы не сошло с рук. Ведь карлики были по сути рабы, люди без прав. Часто их покупали за деньги, чтобы они служили в господском доме.

Ещё одну дерзость себе позволил Веласкес -автопортрет, «вшитый» в «Менины». Рядом с семьей короля он изобразил себя. Известно, что Веласкес был честолюбив. Он выходец из небогатой еврейской семьи, мог позволить себе написать самого себя рядом с принцессой. Для того времени это было величайшим достижением.

Такого себе не мог позволить ни один придворный художник. До Веласкеса.

 **Караваджо. Положение во гроб. 1602-1604 гг. Пинакотека Ватикана.**

Перед нами тело Христа и 5 фигур. Его тело со стороны головы держит святой Иоанн. Самый молодой ученик Христа. Со стороны же ног его удерживает Никодим. Житель Иудеи, тайный ученик Христа.

В темно-синем одеянии – святая Мария. Она протянула руку к лицу сына. Прощаясь с ним навек. Вытирает от слез лицо Мария Магдалина. А самая дальная фигура – это Мария Клеопова. Скорее всего, она является родственницей Христа.

Фигуры стоят очень тесно. Они словно единый монолит. Выступающий из темноты. Композиция очень интересна. Позы действующих лиц, жесты их рук подчинены ритму раскрытого веера. Многочисленные линии ритма расходятся как радиусы четверти круга, центр которого расположен чуть ниже ног Христа на правом краю картины. Словно "падающие" линии ритма создают ощущение падения, краха. Вместе со скорбными выражениями лиц веерообразный ритм создаёт острое трагическое чувство безысходного горя от смерти Спасителя.

 **18. Классицизм** - (от лат. - образцовый), стиль и направление в литературе и искусстве 17 - нач. 19 вв., обратившиеся к античному наследию как к норме и идеальному образцу. Классицизм сложился в 17 в. во Франции. В 18 в. классицизм был связан с Просвещением; основываясь на идеях философского рационализма, на представлениях о разумной закономерности мира, о прекрасной облагороженной природе, стремился к выражению большого общественного содержания, возвышенных героических и нравственных идеалов, к строгой организованности логичных, ясных и гармоничных образов. Соответственно возвышенным этическим идеям, воспитательной программе искусства эстетика классицизма устанавливала иерархию жанров - "высоких" (трагедия, эпопея, ода, история, мифология, религиозная картина и т. д.) и "низких" (комедия, сатира, басня, жанровая картина и т. д.).

**Черты классицизма** в литературе и в живописи:

Культ разума.

Социальная проблематика: воспитание патриотизма, гражданственность, идеи просвещения.

Строгие требования к языку художественных произведений.

Триединство в драматургии – места, времени, действия.

Деление героев на положительных и отрицательных.

Строгое соблюдение норм

Рассудок, здравый смысл, исключение фантазии

Чёткость, выстроенность композиции

Торжество идей, долга над чувственными стремлениями человека

Вечные, незыблемые принципы, общие правила творчества

Воплощение в произведении идеала героя и защитника

**Никола Пуссен Танкред и Эрминия. 1630-е ГЭ, Санкт-Петербург.** Эрминия была бесстрашной предводительницей амазонок. Она была влюблена в отважного рыцаря по имени Танкред. Однажды она нашла его раненным. Все дело в том, что Танкреду пришлось сражаться с Аргантом (великаном). Эрминия хочет во что бы то ни стало перевязать раны рыцаря, но под рукой у нее нет ничего подходящего. Тогда она отсекает свои чудесные волосы. В ее порыве сливается человечность и любовь.

Зритель чувствует невероятное спокойствие. Все герои словно застыли. Также безмолвен пейзаж, удивляющий своей пустынностью.

В этот замерший мир врывается порыв амазонки. Ее огромная душа чудесным образом озаряет все особым чудесным светом. Неподвижность напрягается. Цветовые пятна обретают силу и глубину.

Мы видим их столкновение в четко выраженных контрастах. Закат оранжевого оттенка вызывает тревогу и создает ощущение нависшей угрозы. Взволнованность героини передается абсолютно всем деталям.

Герои изображены по нормам классицизма. Страдание никогда не обезображивает. Позы изящны и величественны. Складывается полное впечатление, что перед нами персонажи времен античности.

Пуссен смог изобразить полную трагизма сцену с помощью простых и строгих художественных форм. Этот лаконизм поражает своим величием.

Художника вдохновил поступок Эрминии, его невероятная красота и гармоничный сюжет.

**«Аркадские пастухи», Н. Пуссен, 1637–1639, м/х, 185×121, Лувр, Париж.**

Аркадия – это реальное место, которое находится в Центральной Греции. В античные времена здесь было распространено исключительно скотоводство. И пастушество было самой главной профессией.

Пастухи вели размеренный образ жизни и пребывали в согласии с природой. И постепенно сложился райский образ Аркадии, места, где человек и природа гармонично сосуществует.

И вот теперь смысл загадочной фразы проступает гораздо отчетливее.

Умерший как бы обращается к живым – наша жизнь скоротечна, все мы бренны. И даже в таком райском месте, как Аркадия, всех нас ждет смерть.

**19. Культура и искусство XVIII века.**

 **Франция.**  «Стиль Людовика XV» **рококо.** Эпоха Просвещения.

Стиль рококо зародился в XVIII в. Во Франции. Этот стиль стал самым модным и распространенным в искусстве; он подчинил все нормы и формы жизни французской аристократии. Модным во времена Людовика XV, монарха, выразившего свое жизненное кредо в известной фразе: «После нас — хоть потоп», становятся веселое прожигание жизни, погоня за чувственными удовольствиями. Основой рококо является гедонизм ([этическое](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0) учение, согласно которому [удовольствие](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B8%D0%B5), является главной добродетелью, высшим благом и целью жизни). Жизнь — как театральное представление, где каждый член общества играет отведенную ему роль. Человек не имеет права быть искренним, быть самим собой, он носит некую маску.

Неестественная манерность французских аристократов забавно сказалась даже в языке, на котором они общались между собой. Например, ноги они называли «милыми труженицами», а для обозначения изысканных, редких оттенков красок Буше подбирал такие вычурные названия, как «голубиная шейка», «резвая пастушка», «цвет потерянного времени» и даже «цвет бедра взволнованной нимфы».

Рококо причудливо соединяет в себе гедонизм, эротику, пренебрежение ко всему разумному, и главное — претворяется в необыкновенно утонченную художественную культуру. Стиль рококо служил обществу, отгороженному от политических коллизий эпохи, чуждому шумной «суете» социальной жизни, этот стиль был доступен немногим.

Так восторжествовал крохотный эгоистический мирок человека, попирающего идеи долга и государства.

Несомненно, появление этого болезненно-хрупкого галантного искусства связано с духовным кризисом абсолютистской власти во Франции, утопавшей в пороках и беспечной отрешенности от наскучившей реальности.

 Лучшие умы столетия –философы - Вольтер, Жан-Жак Руссо бросали упреки в безнравственности, испорченности, порицали аристократических бездельников, писали об эгоизме и вседозволенности.

Рококо — это не только произведения искусства. Это стиль жизни: эпоха напудренных париков знатных дам и галантных, но дерзких кавалеров, прихотливые манеры, наконец, образ мыслей высших слоев французского общества. Жизнь этого времени превращалась в утонченный маскарад, в «сады любви».

Появляются частные коллекции, салоны. На долгие десятилетия Франция превращается в центр художественной жизни Западной Европы, в законодательницу всех художественных нововведений.

**Основные черты рококо:**

Обилие изысканных украшений

Мелкие рафинированные детали

Пасторальные мотивы

Меланхолические элегии, чувство зыбкого, мечтательного состояния

Откровенно-чувственное наслаждение жизнью

Типы изящной мебели, отвечающей всем обиходным надобностям и капризам

Цветочные гирлянды, фигурки амуров, ажурные орнаменты -игривые, иногда насмешливые, дразнящие — они служили для услады глаз.

Атмосфера придворных интриг, любовных похождений, балетно-маскарадных празднеств

Легкомыслие, жажда наслаждений, развлечений, роскоши

Криволинейность и изломанность линий, хрупкая декоративность

Стенные панно, плафонные розетки, рамы многочисленных зеркал оформлялись мелким орнаментом, напоминающим раковины, морские волны и камни

Камерные формы, отсутствие ярких противопоставлений и драматических эффектов

Формы дробные, ажурные, орнамент сложный, построенный на изогнутых линиях, краски живописных панно или станковых картин прозрачные, светлые.

**Антуан Ватто. Капризница, 1718 Эрмитаж, Санкт-Петербург**

Предвестником этого направления в искусстве, был художник Антуан **Ватто** («Затруднительное предложение», Лавка Жерсена». «Жиль», «Капризница»)**.** Тема его произведений - это так называемые галантные празднества - аристократическое общество в парке, музицирующие, танцующие. Живопись, в которой как будто нет ни действия, ни сюжета, - сцены беспечной жизни, переданные с утонченной грацией. Колорит Ватто - одно из сильнейших качеств его дарования - построен на тонких нюансах серых, коричневых, бледно-сиреневых, желто-розовых тонов.

В картинах Ватто никогда нет чистого тона. Как в цвете даны все тончайшие оттенки любовного чувства. Но все это не любовь, а игра в любовь, театр. Театральность характерна для всего искусства XVШ в., и для Ватто особенно. Ватто вообще очень близко знал актерский быт и не раз писал актеров итальянской и французской комедии.

**Венера, утешающая Амура.Франсуа Буше.1751.Национальная галерея искусства. Вашингтон.**

Подлинным представителем французского рококо стал Франсуа Буше. Он всё умел делать сам: панно для отелей, эскизы костюмов, росписи веера и кареты. И все это - галантные празднества, пастушеские идиллии, мифологические, жанровые, всё выражает откровенно-чувственное наслаждение жизнью. Типичные сюжеты - "Триумф Венеры" или "Туалет Венеры", "Купанье Дианы и т.д.

Франсуа Буше делал каждое свое произведение развлекательным и нарядным зрелищем. Он любил пикантные детали, его картины изобилуют двусмысленными намеками, вроде приподнятой ножки или пальчика, прижатого к губам, в сочетании с манящим красноречивыми взглядом, поднятый подол юбочки у пастушки, кокетливо поднятая ножка купающейся Дианы, жмущиеся к ногам влюбленных овечки, целующиеся голубки и т.д.).

Сюжеты его картин легки, занимательны и игривы. Большой привлекательностью отличаются его пейзажи. Но охотнее и чаще всего мастер обращается к сюжетам античной мифологии, внося в картину значительную долю эротики. Его музой была изящная чувственность, и ею пропитаны все его произведения. При этом Буше никогда не забывает о том, что картина должна быть, прежде всего, украшением салона, она обязана ярким и красочным пятном входить в изысканный ансамбль интерьера.

**Франсуа Буше. Портрет мадам де Помпадур. 1756. Старая Пинакотека, Мюнхен.** Немало подобного рода декоративных композиций создал художник для своей покровительницы маркизы де Помпадур. Эта незаурядная женщина имела огромное влияние на развитие вкуса и процветание искусств во Франции. Она назначает Буше своим живописцем, лелеет его и балует, заботится о его настроении. Художник пишет портреты своей покровительницы, иллюстрирует для нее молитвенник, а главное, декорирует многочисленные дворцы, перестройкой которых она непрестанно занимается.

**Фрагонар «Поцелуй украдкой». 1780 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург**

В гостиной собрались гости. Девушка выходит всего на минуту, так как она забыла шарф. Юноша специально подстерегал ее. Она оказывается в его жарких объятиях. Во всем изображенном чувствуется движение и глубокое чувство.

Фрагонар – ещё один художник утончённо-чувственной эпохи рококо. Лёгкость, экспромт, игривость и фривольность – в его творчестве варьируются все галантно-эротические мотивы XVIII столетия: амур похищает у молодой девушки рубашку, другая девушка спит в окружении лукавых амуров, игра в карты, где проигрыш - поцелуй.

 **Фрагонар. Счастливые возможности качелей. 1767. Собрание Уоллеса, Лондон**

Самая известная его картина, возникла по прихоти заказчика, захотевшего, чтобы его возлюбленная была изображена на качелях, и из-под пенного кружева многочисленных юбок зрителю были видны её ножки.

**Томас Гейнсборо. Портрет дамы в голубом.1780-е Эрмитаж, Санкт-Петербург.**

«Дама в голубом» - портрет герцогини де Бофор - единственное полотно Томаса Гейнсборо в художественных музеях России.

Пленительный женский портрет, отражающий многие представления о моде и красоте, характерные для XVIII века. Узкие покатые плечи, стройная шея с грациозным изгибом, напоминающая цветочный стебель, сложная конструкция высокой прически, венчаемой шляпкой с перьями, довольно интенсивный искусственный румянец, использование пудры не только для лица, груди и шеи, но и для тонирования парика – всё это типично не только для Англии, но для Европы и для России второй половины XVIII столетия.

**Культура и искусство рубежа XVIII- XIX веков (1 половина).**

**20. Неоклассицизм.** Просветительский классицизм в творчестве Ж.-Л. Давида («Клятва Горациев», Смерть Марата», «Мадам Рекамье». Поиски общественного идеала в античной истории. Энгр (портреты семьи Ривьер).

**Жак Луи Давид, «Портрет мадам Рекамье», 1800. Лувр.**

Мадам Рекамье – эта необыкновенная женщина на протяжении многих лет после революции во Франции слыла первой красавицей, сводившей мужчин с ума. Знаменитая парижская красавица, самая известная в истории хозяйка литературного салона. Образ Рекамье для многих мужчин был воплощением совершенства.

Рубашка называлась шмиз. Созданный с оглядкой на античные пеплосы и хитоны. Все в женском костюме было направлено на обрисовывание формы тела. Прозрачная батистовая рубашка позволяла видеть всю ногу. Если у женщины не видны были ноги от туфель до ягодиц, то говорили, что она не умеет одеваться. Когда дама шла, платье, кокетливо подобранное спереди и позади, обтягивающе показывало всю игру ягодиц и мускулов её ног при каждом шаге.

**21. Ампир -** «имперский стиль» — стиль позднего (высокого) классицизма в архитектуре и прикладном искусстве. Возник во Франции в период правления императора Наполеона. **Шальгрен, 1836. Триумфальная арка.**

**22. Романтизм**. Человек и мир - главная тема творчества романтиков, стремившихся понять сложный внутренний мир человека. Романтики уделяли большое внимание описанию внутреннего мира своих героев, их душевных переживаний. Романтическое миросозерцание определилось интересом ко всему необычному, загадочному, таинственному, а зачастую и к мистическому или потустороннему.

**Основные черты романтизма в литературе, живописи, музыке:**

Неприятие современной им буржуазной, мещанской действительности, противопоставление прозе существующего мира мир идеального,

Герой-бунтарь, трагическая борьба, смятение бурных чувств.

Стремление глубже узнать тонкости человеческой души рождает темы трагедии сломленной судьбы, больной души, отчаяния.

Образы бурной природы.

Стремление изобразить внутреннюю работу мысли, самоуглубление, чувственную индивидуальность.

Неприятие жизни и действительности рождает мотив ухода, бегства от жизни, которое выражается в разных формах, в том числе в жанре путешествия, скитания, чаще всего на Восток.

Тема героической борьбы со стихией, отчаянное напряжение, порыв

Противопоставление дня, наполненного суетой, привело поэтов, музыкантов и живописцев к поэтизации ночи, ночной жанр становится любимым в творчестве – ноктюрн, ночная серенада.

**Франция.** Жерико   «Плот «Медузы»). Делакруа «Свобода на баррикадах», «Резня на острове Хиос», **Испания.** Ф.Гойя («Зонтик», «Герцогиня Альба», «Маха одетая», «Маха обнажённая», «Семья короля Карла IV», портрет Исабель, серии офортов: «Капричос» - причуды, «Десастрес» - ужасы войны, «Деспаратес» - безумства). Прежде всего, этот стиль выразился в живописи. Основная черта этого стиля — идеализм. Поэтому в живописи преобладают бытовые сценки, а в других жанрах картины носят камерный характер. Живопись стремится найти черты идиллической привлекательности в мире маленького человека. Эта тенденция уходит корнями в особенности национального немецкого быта, в первую очередь бюргерства.

**Эжен Делакруа Свобода, ведущая народ. 1830. Лувр, Париж.**

Революция всегда застает врасплох. Живешь-живешь себе тихо, и вдруг раз — на улицах баррикады, а правительственные здания в руках повстанцев. И надо как-то реагировать: один присоединится к толпе, другой запрется дома, а третий изобразит мятеж на картине.

14 символов «свободы»:

1 ФИГУРА СВОБОДЫ. По мнению Этьена Жюли, Делакруа писал лицо женщины со знаменитой парижской революционерки — прачки Анны-Шарлотты, которая вышла на баррикады после гибели брата от рук королевских солдат и убила девятерых гвардейцев.

2 ФРИГИЙСКИЙ КОЛПАК — символ освобождения (такие колпаки носили в древнем мире отпущенные на волю рабы).

3 ОБНАЖЕННАЯ ГРУДЬ — символ бесстрашия и самоотверженности, символ классической греческой культуры, в той мере, в какой она выражала греческий дух, а также торжества демократии (нагая грудь показывает, что Свобода, как простолюдинка, не носит корсета).

4 НОГИ СВОБОДЫ. Свобода у Делакруа босая — так в Древнем Риме было принято изображать богов.

5 ТРИКОЛОР — символ французской национальной идеи: свобода (синий), равенство (белый) и братство (красный). Во время событий в Париже он воспринимался не как республиканский флаг (большинство восставших были монархистами), а как флаг антибурбонский.

6 ФИГУРА В ЦИЛИНДРЕ. Это и обобщенный образ французской буржуазии, и в то же время автопортрет художника.

7 ФИГУРА В БЕРЕТЕ символизирует рабочий класс. Такие береты носили парижские печатники, которые первыми вышли на улицы: ведь по указу Карла Х об отмене свободы прессы большинство типографий должны были закрыть, и их работники оставались без средств к существованию.

8 ФИГУРА В БИКОРНЕ (ДВУУГОЛКЕ) — это учащийся Политехнической школы, который символизирует интеллигенцию.

9 ЖЕЛТО-СИНИЙ ФЛАЖОК — символ бонапартистов (геральдические цвета Наполеона). Среди восставших было немало военных, сражавшихся в армии императора. Большинство из них Карл Х отправил в отставку на половинное жалованье.

10 ФИГУРА ПОДРОСТКА. Этьен Жюли считает, что это реальный исторический персонаж, которого звали д’Арколь. Он возглавил атаку на Гревский мост, ведущий к ратуше, и погиб в бою.

11 ФИГУРА УБИТОГО ГВАРДЕЙЦА — символ беспощадности революции.

12 ФИГУРА УБИТОГО ГОРОЖАНИНА. Это брат прачки Анны-Шарлотты, после смерти которого та вышла на баррикады. То, что труп раздет мародерами, указывает на низменные страсти толпы, которые вырываются на поверхность во времена социальных потрясений.

13 ФИГУРА УМИРАЮЩЕГО революционера символизирует готовность парижан, вышедших на баррикады, отдать жизни за свободу.

14 ТРИКОЛОР над собором Нотр-Дам. Флаг над храмом еще один символ свободы. Во время революции колокола храма вызванивали «Марсельезу».

Знаменитая картина Эжена Делакруа «Свобода, ведущая народ» (известная у нас как «Свобода на баррикадах») долгие годы пылилась в доме тетки художника. Изредка полотно появлялось на выставках, но салонная публика неизменно воспринимала его в штыки — мол, излишне натуралистичное. Между тем сам художник никогда не считал себя реалистом. По характеру Делакруа был романтиком, сторонившимся «мелкой и пошлой» повседневности. И только в июле 1830-го, пишет искусствовед Екатерина Кожина, «действительность неожиданно потеряла для него отталкивающую оболочку обыденности». Что же произошло? Революция! В то время страной правил непопулярный король Карл Х Бурбон — сторонник абсолютной монархии. В начале июля 1830-го он издал два указа: об отмене свободы печати и о предоставлении избирательных прав только крупным землевладельцам. Этого парижане не стерпели. 27 июля во французской столице начались баррикадные бои. Через три дня Карл Х бежал, а парламентарии провозгласили новым королем Луи-Филиппа, который вернул попранные Карлом Х народные свободы (собраний и союзов, публичного выражения собственного мнения и получения образования) и пообещал править, уважая Конституцию.

Были написаны десятки картин, посвященных июльской революции, но работа Делакруа, благодаря монументальности, занимает среди них особое место. Многие художники тогда работали в манере классицизма. Делакруа же, по словам французского критика Этьена Жюли, «стал новатором, который попытался примирить идеализм с жизненной правдой». По словам Кожиной, «ощущение жизненной достоверности на полотне Делакруа сочетается с обобщенностью, почти символичностью: реалистичная нагота трупа на переднем плане спокойно соседствует с антикизированной красотой богини Свободы». Парадоксально, но даже идеализированный образ Свободы показался французам вульгарным. «Это девка, — писал журнал La Revue de Paris, — сбежавшая из тюрьмы Сен-Лазар». Революционный пафос был не в чести у буржуа. Позже, когда реализм стал доминировать, «Свободу, ведущую народ» купил Лувр (1874), и картина попала в постоянную экспозицию.

 **Ф. Гойя. Маха одетая. 1803.Прадо, Мадрид.** На картине мы видим женщину в облегающем костюме, словно в гареме восточного владыки: прозрачное белое платье, перехваченное широким поясом и короткое болеро, не только не скрывали, сколько подчёркивали пышные формы.

 Это тело, дразнящее, искушающее, словно готово было скользнуть к зрителю, за рамки картины. Тени и изменяющие их полосы света, пробегали по платью и поясу, делая их свет переливчатым, неуловимым, беспокойным.

**Гойя "Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года", 1814. Прадо, Мадрид.** Одна из самых великих и новаторских картин XIX века. В этой картине Гойя с помощью ритма характеризует силу власти как бездушную машину насилия, подавляющую любое сопротивление ей. Лица и позы испанцев прописаны Гойей довольно чётко (патриотизм, отвага, злость, бесстрашие и пр.) в то время, как французские солдаты прописаны бегло и как бы сливаются в одну безликую массу.

Событие, запечатленное на картине, запоминается в целом, своим общим настроением, — даже повстанец в белом воспринимается как завершение общего порыва, так как он один из многих. Гойя не стремится к академической правильности рисунка, к законченности деталей. Все написано широко, свободно, крупными энергичными мазками.

Картина открывала пути новому пониманию исторической живописи. Оказалось, что подвиги не только определенных исторических лиц, но и обычных простых граждан достойны быть увековеченными в истории вообще и искусстве в частности. И им для этого, оказывается, вовсе не нужны античные одежды или условный аллегорический язык, принятые в исторической живописи художников-академиков.

**Франсиско Гойя. Портрет семьи Карла IV. 1800 г. Музей Прадо, Мадрид.** Портрет семьи Карла IV, написанный Франсиско Гойей, выделяется среди множества заказных портретов. Внешность главных героев реалистична и явно не приукрашивалась – слишком уж откровенно некрасивы лица короля и королевы.

Дело в том, что Гойя на тот момент обладал уже значительным авторитетом и ему такие “выходки” были позволены.

Еще невозможно не обратить внимания на то, что рядом со старшим сыном королевской четы, будущим королем Фердинандом VII (слева в голубом), стоит женщина “без лица”.

Эта женщина так не пришлась ко двору, что художника попросили отвернуть ее лицо от зрителя? Почему ее тогда вообще изобразили, тем более так близко к самой королеве?

Оказывается, на момент написания картины (1800 г.), невеста для наследного принца еще не была выбрана. Предполагалось, что Гойя дорисует ее лицо, как только станет известно имя будущей королевы.

Кстати, принц женился в 1802 году на младшей дочери короля Сицилии. Почему лицо принцессы так и не было изображено на семейном портрете, остается загадкой. В 1806 году она умерла. Второй раз Фердинанд VII женился лишь через 10 лет уже будучи королем. Новой королевой стала дочь короля Португалии Мария-Изабелла Португальская. Несмотря на то, что Марии-Изабелле довелось побыть королевой всего 2 года (она умерла во время тяжелых родов из-за врачебной ошибки), она успела немало сделать для своей новой родины. Именно ей Испания обязана открытием в 1819 году музея Прадо.

1. [Дон Карлос Старший](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BD_%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BB%D0%BE%D1%81_%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%80%D1%88%D0%B8%D0%B9) (1788—1855) — второй сын короля.
2. Франсиско Гойя.
3. будущий король [Фердинанд VII](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B5%D1%80%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%B4_VII) (1784—1833 — первый сын короля.
4. [Мария Хосефа Кармела Испанская](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D0%A5%D0%BE%D1%81%D0%B5%D1%84%D0%B0_%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BC%D0%B5%D0%BB%D0%B0_%D0%98%D1%81%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F) (1744—1801) — сестра короля.
5. Будущая жена Фердинанда (на момент создания картины неизвестно, кто должен был ей стать).
6. [Мария Изабелла Испанская](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D0%98%D0%B7%D0%B0%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B0_%D0%98%D1%81%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F) (1789—1848) — дочь короля.
7. [Мария Луиза Пармская](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D0%9B%D1%83%D0%B8%D0%B7%D0%B0_%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%BC%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F) (1751—1819) — жена короля.
8. [Франсиско де Паула де Бурбон](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%B8%D1%81%D0%BA%D0%BE_%D0%B4%D0%B5_%D0%9F%D0%B0%D1%83%D0%BB%D0%B0_%D0%B4%D0%B5_%D0%91%D1%83%D1%80%D0%B1%D0%BE%D0%BD_%28%D0%B3%D0%B5%D1%80%D1%86%D0%BE%D0%B3_%D0%9A%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%29) (1794—1848) — младший сын короля.
9. Карл IV (1748—1819) — король.
10. Инфант [Антонино Паскуаль](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BE_%D0%9F%D0%B0%D1%81%D0%BA%D1%83%D0%B0%D0%BB%D1%8C_%D0%98%D1%81%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9) (1755—1817) — младший брат короля.
11. [Карлота Жоакина](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BB%D0%BE%D1%82%D0%B0_%D0%96%D0%BE%D0%B0%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B0%2C_%D0%B8%D0%BD%D1%84%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B0_%D0%98%D1%81%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F) (1775—1830), видна лишь часть головы — старшая дочь короля.
12. [Людовик I](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%8E%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BA_I_%28%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BB%D1%8C_%D0%AD%D1%82%D1%80%D1%83%D1%80%D0%B8%D0%B8%29), король этрурский (1773—1803) — зять короля.
13. его сын [Карл Людовик](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BB_II_%28%D0%B3%D0%B5%D1%80%D1%86%D0%BE%D0%B3_%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%BC%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%29) (1799—1883), будущий герцог Пармский.
14. его жена [Мария-Луиза Испанская](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%8F-%D0%9B%D1%83%D0%B8%D0%B7%D0%B0_%D0%98%D1%81%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%28%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B0_%D0%AD%D1%82%D1%80%D1%83%D1%80%D0%B8%D0%B8%29) (1782—1824) — дочь короля.

**26. Импрессионизм -** впечатление. Все художники до XIX века и первой половины XIX века, несмотря на принадлежность к различным школам, имели одну общую черту: они создавали свои картины в стенах мастерской, предпочитая нейтральное освещение и широко используя асфальтово-коричневый цвет. По этой причине картины нередко имели приглушённый колорит.

Вдруг в 60-е годы в Париже объявились молодые люди, которые таскали с собой на этюды довольно большие холсты и писали на них чистыми красками прямо из тюбика. Причём клали рядом, например, красный и зелёный или жёлтый и фиолетовый, называя эти пары дополнительными цветами. От этих контрастов, краски, положенные крупными раздельными мазками, казались нестерпимо яркими, а предметы, которые новые художники не стремились обводить линейным контуром, теряли точность очертаний и растворялись в окружающей среде. С целью усилить это растворение новые живописцы искали особые природные эффекты: они любили дымку, туман, дождь; любовались тем, как играют пятнышки света на фигурах людей в кружевной тени деревьев. Первое, что объединяло молодых художников, было желание писать под открытым небом. Причём писать не подготовительные этюды, как это ранее делали пейзажисты, а сами картины.

 Они собирались в парижском кафе Гербуа, (это место, где не просто закусывали: это колыбель новой французской культуры), они были молоды, никому не известны; иногда по отдельности выставлялись в Салоне и отмечались критикой в лучшем случае сочувственно, а публика откровенно смеялась.

Импрессионисты считали, что задача искусства – верно отражать впечатления от окружающего мира – живого и вечно меняющегося. Жизнь представляет собой череду неповторимых мгновений. Именно поэтому задача художника – отражать действительность в её непрестанной изменчивости. Предметы и существа нужно изображать не такими, какие они есть, а так, как они выглядят в данный момент. А выглядеть они могут различно из-за расстояния или угла зрения, из-за изменений воздушной среды, времени дня, освещения. Чтобы верно отразить свои впечатления, художник должен работать не в мастерской, а на природе, то есть на пленэре. А чтобы верно передать быстрые изменения в окружающем пейзаже, нужно писать быстро и закончить картину за несколько часов или даже минут, а не как в былые времена – за несколько недель или месяцев. Поскольку окружающая действительность предстаёт перед художником в новом освещении, постольку схваченное им мгновение – это документ минуты.

Основные темы работ импрессионистов:

* пейзаж, в котором сам предмет отступает на второй план, и главным героем картины становится изменчивый и непостоянный свет.
* городской пейзаж, где город привлекает художников во взаимодействии с общими природными процессами, нюансы атмосферы в центре внимания живописцев.
* портрет, где представлены натурщицы, барышни из предместьев, модистки, танцующие в маленьких кафе Монмартра, балерины, художники, жокеи, мелкие буржуа, посетители кафе. Образ современницы, обаятельной парижанки был центральным в творчестве Огюста Ренуара.
* бытовой жанр – публика в кафе, лодочники на лодочных станциях, компания в парке на пикнике, регаты, купания, прогулки – всё это мир без особых событий, а главные события происходят в природе. Колдовские эффекты водной поверхности: зыбь воды, её переливы, блеск отражения, рисунок облаков и колыхание листвы – вот истинная страсть импрессионистов. И только Эдгар Дега нашёл в бытовом жанре то, что могло пленить импрессионистов: реальность современного города он показывает, применяя приёмы будущего кинематографа – кадрирование, показ фрагментов, наезд камеры, неожиданные ракурсы.

Между глазом художника, читающим цвет и холстом, принимающим на себе эквивалент этого цвета, нет ничего – ни замысла, ни идеи, ни литературного сюжета; - вот новый метод работы. Вот искусство, выразившее мироощущение человека второй половины XIX века. Это и было открытием Клода Моне.

Подобный взгляд на окружающий мир определил и технику живописи импрессионистов. Пленэр – главный ключ к их методу. Они не прошли мимо главных научных открытий в оптике о разложении цвета. Цвет предмета есть впечатление человека, которое меняется постоянно от освещения. Импрессионисты накладывали на холст краски только тех цветов, которые присутствуют в солнечном спектре, без нейтральных тонов светотени и без предварительного смешивания этих красок на палитре. Они наносили краску мелкими раздельными мазками, которые на расстоянии вызывают впечатление вибрации, контуры предметов при этом теряют чёткость очертаний.

Импрессионисты обновили не только светоцветовой строй живописи, но и композиционные приёмы. Академия учила строить композицию наподобие театральной сцены – прямо перед собой, в горизонтальных линиях, при этом строго соблюдать законы линейной перспективы. У импрессионистов мы видим самые разнообразные точки созерцания – сверху, издали, изнутри и другие.

В противоположность канонам академического искусства, которое включало обязательное помещение главных действующих лиц в центр картины, трёхплановость пространства, использование исторических сюжетов, импрессионисты выдвинули новые принципы восприятия и отражения окружающего мира. Они перестали разделять предметы на главные и второстепенные. Они изгнали из картин повествовательность. Импрессионисты сосредоточились на изучении природы света, внимательном наблюдении за определённо окрашенным светом.

Импрессионисты впервые вышли в сферу едва заметных обычному глазу превращений реальности, которые протекают так быстро, что могут быть отмечены только натренированным глазом и совершаются в темпе, несравненно превышающем темп создания картины. Эффект растянутого мгновения – «рапида» - применён за 25 лет до открытия кинематографа.

Со времён античности в мировой эстетике господствовала теория подражания в искусстве, импрессионисты утвердили новую концепцию, согласно которой художник должен воплощать на своих полотнах не объективный окружающий его мир, а своё субъективное впечатление от этого мира.

Многие направления в искусстве последующего, XX века, появились, благодаря новым методам импрессионизма.

Э. Мане («Олимпия», «В лодке», «Бар в Фоли-Бержер», «Завтрак на траве»). К.Моне («Бульвар Капуцинок», «Дама в саду», серия «Руанский собор», серия «Тополя»). О.Ренуар (портрет Ж. Самари в розовом платье, п-т Ж.Самари, «Девушка с веером». Э. Дега («Голубые танцовщицы», «Балетный класс»). Стремление раскрыть средствами живописи взаимосвязь человека и окружающей среды, показать красоту природы, запечатлеть на полотне постоянное движение, изменение реального мира. Новая техника письма. Скульптура импрессионизма, Роден («Граждане Кале», «Мыслитель», «Врата ада»).

**«Завтрак на траве», Э. Мане, 1863, м/х, 208×264,5, Музей Орсе, Париж.**

Клода Моне на создание “Завтрака на траве” вдохновила одноименная работа Эдуарда Мане. Несколькими годами ранее тот выставил на Парижском салоне (официальной художественной выставке) свою работу.

Нам она может показаться обычной. Обнаженная женщина с двумя одетыми мужчинами. Снятая одежда небрежно лежит рядом. Фигура и лицо женщины ярко освещены. Она уверенно смотрит на нас.

Однако картина произвела невообразимый скандал. В то время обнаженными изображали только нереальных, мифических женщин. Здесь же Мане изобразил пикник обычных буржуа. Обнаженная женщина – не мифическая богиня. Это самая настоящая куртизанка. Рядом с ней молодые щеголи наслаждаются природой, философскими беседами и наготой доступной женщины. Именно так некоторые мужчины и отдыхали. Тем временем их жены в неведении сидели дома и вышивали.

Публика не хотела такой правды о своём досуге. Картину освистывали. Мужчины не разрешали своим жёнам на неё смотреть. Беременных и слабонервных и вовсе остерегали к ней приближаться.

Посетители выставки в буквальном смысле плевали в картину! Критики предостерегали беременных и слабонервных от просмотра полотна. Ибо те рисковали испытать чрезвычайное потрясение от увиденного.

**Эдуард Мане, Олимпия. 1863. Музей Орсе.** «Олимпия» Эдуарда Мане – одна из самых известных работ художника. Сейчас почти никто не спорит, что это шедевр. Но 150 лет назад она произвела невообразимый скандал.

Казалось бы, ничто не предвещало такой реакции. Ведь на эту работу Мане вдохновила классическая работа Тициана “Венера Урбинская”. Тициан же в свою очередь был вдохновлён работой своего учителя Джорджоне “Венера спящая”.

И до Мане, и во времена Мане обнаженных тел на полотнах было предостаточно. При этом эти работы воспринимались с большим воодушевлением.

“Олимпия” была показана публике в 1865 году в Парижском Салоне (самой главной выставке Франции). А за 2 года до этого там же была выставлена картина Александра Кабанеля “Рождение Венеры”. Работа Кабанеля была воспринята публикой с восторгом. Красивое обнаженное тело богини с томным взглядом и струящимися волосами на полотне в 2 метра мало, кого могут оставить равнодушным. Картину в этот же день купил император Наполеон III.

Почему Олимпия Мане и Венера Кабанеля произвели такие разные реакции у публики?

Мане жил и творил в эпоху пуританских нравов. Любоваться обнаженным женским телом было крайне неприлично. Однако это было дозволено, если изображённая женщина была как можно менее реальной.

Поэтому художники так любили изображать мифических женщин, таких как богиня Венера Кабанеля. Или же женщин восточных, загадочных и недосягаемых, таких как Одалиска Энгра. Явно, что модели, которые позировали и Кабанелю, и Энгру, в реальности обладали более скромными внешними данными. Художники откровенно их приукрашивали.

По крайней мере, это очевидно с Одалиской Энгра. Художник добавил своей героине 3 лишних позвонка, чтобы вытянуть стан и сделать изгиб спины эффектнее. Рука у Одалиски также неестественно вытянута, чтобы гармонировать с удлиненной спиной. К тому же и левая нога неестественно вывернута. В реальности под таким углом она не может лежать. Несмотря на это образ получился гармоничным, хотя и очень нереалистичным.

Мане пошёл против всех вышеописанных правил. Его Олимпия слишком реалистична. До Мане так, пожалуй, писал только Франсиско Гойя. Он изобразил свою Маху обнаженную хоть и приятной внешне, но явно не являющейся богиней.

Маха является представительницей одного из самых низших сословий Испании. Она, как и Олимпия Мане, смотрит на зрителя уверенно и немного вызывающе.

Мане также вместо прекрасной мифической богини изобразил женщину земную. Более того – проститутку, которая оценивающе и уверенно смотрит прямо на зрителя. Чернокожая служанка Олимпии держит букет цветов от одного из её клиентов. Это ещё более подчёркивает, чем наша героиня зарабатывает на жизнь.

Внешность модели, названной современниками уродливой, на самом деле просто не приукрашена. Это внешность реальной женщины со своими недостатками: талия еле различима, ноги коротковаты без соблазнительной крутизны бёдер. Выступающий живот никак не скрадывается худощавыми ляжками.

Именно реалистичность социального статуса и внешности Олимпии так возмутили публику.

Мане всегда был первопроходцем, как и Франсиско Гойя в своё время. Он пытался найти свой собственный путь в творчестве. Он стремился взять лучшее из творчества других мастеров, но никогда не занимался подражательством, а создавал своё, аутентичное. “Олимпия” – яркий тому пример.

Мане и в последующем остался верен своим принципам, стремясь изображать современную жизнь. Так, в 1877 году он пишет картину “Нана”. Написанная в импрессионистской манере. На ней женщина лёгкого поведения припудривает носик на глазах ожидающего её клиента.

Кстати, в музее Д’Орсе хранится ещё одна Олимпия. Её написал Поль Сезанн, который очень любил творчество Эдуарда Мане.

Олимпия Сезанна была названа ещё более эпатажной, чем Олимпия Мане. Однако, “лёд тронулся”. Вскоре публике волей-неволей придётся отказаться от своих пуританских взглядов. Этому немало поспособствуют великие мастера 19 и 20 века.

Так, купальщицы и простолюдинки Эдгара Дега продолжат новую традицию показывать жизнь обычных людей. А не только богинь и знатных дам в застывших позах. И уже Олимпия Мане никому не кажется эпатажной.

**Клод Моне. Впечатление. Восход солнца. 13 ноября 1872 г. 7 часов 35 мин утра. Музей Морматтен-Моне, Париж.**

Клод Моне выставил эту картину наряду с другими художниками (Ренуар, Дега, Мане, Моризо и др.) на организованной им же выставке в 1874 году.

«Обойная бумага в стадии наброска, и та будет смотреться более проработанной, чем этот импрессионизм!»

 – Луи Леруа, журналист

«Новый мир родился тогда, когда его нарисовали импрессионисты!»

– Анри Канвейлер, историк искусства

Между этими фразами – 30 лет бедности и работы «в стол» нескольких художников.

Для человеческой жизни это очень долго. Ведь у каждого из них была семья. У Ренуара было трое детей. У Писсарро – пятеро.

Но для истории живописи – это очень мало. В рамках всего лишь одного поколения мнение публики повернулось на 180 градусов: от откровенных насмешек до безоговорочного признания.

Фраза Канвейлера – это мнение потомков. Время давно подтвердило величие импрессионизма.

А вот вторая фраза нам не понятна. Как можно не восхищаться Бертой Моризо и писать о ней:

«Эта юная дама … если пишет руку, то кладет ровно столько мазков, сколько на руке пальцев. Опля, и готово!»

Картины настолько не вписывались в представления о классической живописи у публики 19 века, что та ехидно отмечала, что “в наброске для комнатных обоев и то больше законченности, чем в этом морском пейзаже” или “теперь пишут, как видят: даже не подготавливают холстов”. В общем, это была обычная негативная реакция людей на нечто совершенно новое и нестандартное.

На этой же выставке Моне показал свою знаменитую картину “Бульвар Капуцинок”. Журналист Луи Леруа, написав саркастичный отзыв о выставке, назвал представленных на ней художников “впечатленцами” как раз по названию картины Моне “Впечатление”. По-французски “впечатление” будет impression. Так что в русском языке название закрепилось на иностранный манер – импрессионисты.

Тогда такое сравнение публике показалось смешным и запоминающимся – оно так и закрепилось за подобной техникой в живописи.

Так, для сравнения, Гойя писал картину “Портрет семьи Карла IV” один год. А здесь мы точно знаем, что Моне начал рисовать картину в 7.35 и закончил ее через 10 мин!

Он писал быстрыми и широкими мазками, с натуры, через открытое окно своего номера в гостинице. Он спешил набросать свое мимолетное впечатление от увиденного, пока солнце не взошло выше и природный свет не заиграл по-другому.

Так что мы видим туман, солнце, оттенки воды и неба ровно такими, какими они были 13 ноября 1872 года в 7 часов 35 минут.

 **«Бульвар Капуцинок», К. Моне, 1873, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва.**

Никогда ещё неуловимость, быстротечность, мгновенность движения не были так верно переданы, как на необыкновенной картине “Бульвар Капуцинок”. Эрнест Шено.

Картина “Бульвар Капуцинок” вмещает в себя все возможные техники и приемы импрессионизма. Многие импрессионисты использовали лишь часть техник, пренебрегая остальными. Например, Эдгар Дега стремился запечатлеть сиюминутное. Но терпеть не мог работать на пленэре (на открытом воздухе), как того требовали каноны импрессионизма.

Даже у Клода Моне далеко не все работы соответствуют всем этим канонам. Зато “Бульвар Капуцинок” поистине можно назвать эталоном импрессионизма. И вот почему.

Для импрессионистов главным героем картин является свет. Им было важно передать, как от света вибрирует воздух. Как свет меняет цвета предметов. Как свет контрастирует с тенью.

Все эти эффекты есть на картине “Бульвар Капуцинок”. Свет раскрашивает платаны. Свет и тень гармонично соседствуют. И мы словно чувствуем запах зимнего прогретого солнцем воздуха.

Импрессионисты стремились запечатлеть то, что видят. Поэтому композиция отходила на второй план. На картине никакой композиции. Только удачный угол зрения. Из окна верхнего этажа. Картина – это выхваченный из действительности кадр бурлящей Парижской жизни.

Импрессионистам важно было изобразить сиюминутный момент жизни. Поэтому они работали быстро, игнорируя детали. На “Бульваре Капуцинок” детали как раз не прорисованы. Люди изображены в виде разноцветных мазков. Картину нужно рассматривать с расстояния, чтобы понять, что на ней изображено.

Импрессионисты увлекались фотографией. Особенности моментального фотоснимка использовал и Моне. Справа на балконе виднеются головы и цилиндры двух мужчин. Их изображения срезаны. Как будто они просто не влезли в кадр.

Картина была выставлена на первой выставке импрессионистов в 1874 г. Публика и критики совершенно не поняли картину. Один критик говорил, что видимо ему придётся смотреть картину из окна соседнего дома. Ведь вблизи он ровным счётом ничего не разберёт.

Ещё никогда людей не изображали на картине так “пренебрежительно”. В виде разноцветных мазков. У посетителей выставки это просто не могло уложиться в голове. Они искренне спрашивали у художника, что это за тёмные пятнышки внизу картины. И неужели они так ужасно выглядят, когда идут по бульвару.

Это были самые приличные высказывания по отношению к картине. С полос газет же в ее адрес летели эпитеты “мазня”, “обойные наброски” и прочее. Большинству обывателей того времени она категорически не нравилась.

Прошло всего 34 года с появления первой в мире фотографии. В умах людей картины ещё заменяли фотографии. Чем реалистичнее изображен человек, тем лучше. А здесь такое! Человек изображен в виде одного-двух мазков!

Через 20 лет он уже не ограничится двумя картинами. Один и тот же вид он будет рисовать десятки раз. И это станет ещё одной особенностью импрессионизма.

Клод Моне. «Руанский собор» — цикл из тридцати картин, находятся в разных музеях мира.

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%83%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9\_%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80\_(%D1%86%D0%B8%D0%BA%D0%BB\_%D0%BA%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D0%BD)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%83%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80_%28%D1%86%D0%B8%D0%BA%D0%BB_%D0%BA%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D0%BD%29)

<https://marinagra.livejournal.com/151423.html>

**Ренуар. Портрет актрисы Жанны Самари. 1877. Пушкинский музей, Москва.** Один из самых узнаваемых портретов в мире. Идеал женственности. Розовая кожа. Задумчивый взгляд синих глаз. Медный оттенок волос. Лёгкая улыбка.

Пульсирующие мазки. Местами небрежно положенные. Форма частично растворена. Впечатление жизни. На неё можно бесконечно смотреть. Наслаждаясь свежестью образа.

Самый знаменитый из них принадлежит критику Луи Леруа «В блюдо из красок входит ваниль, красный крыжовник и фисташки. Этот портрет можно есть ложкой!”

Ренуар написал 5 портретов Жанны

Ещё один известный портрет Жанны, четвёртый по счёту, в розовом платье, в полный рост, хранится в Эрмитаже. Он не похож на все остальные. Манера письма спокойная, гладкая. Хотя контуры такие же нечёткие. Он создавался для Жанны. Она хотела видеть себя аристократкой. В изысканном платье, в театральной обстановке. Этот портрет Ренуар выставил в Парижском Салоне (официальной выставке).

У картины есть небольшой секрет. Если на него смотреть сбоку, то зеленое платье становится синим. Но этот эффект на репродукции не виден. Его можно наблюдать только вживую.

Зеленое платье на розовом фоне. Почему такое сочетание? Во времена Ренуара подобное цветовое решение считалось вульгарным. Но Ренуар не следовал традициям. Только своим ощущениям. Он говорил, что выбирает тот цвет, который у него ассоциируется с моделью.

Единственный цвет, который художник не использовал, это чёрный.

**Ренуар. Обнаженная. ГМИИ имени А. С. Пушкина, Москва.** Оригинальное название: Femme nue. Долгое время обнаженная женщина в живописи представляла мифологическую или библейскую фигуру, как это было у молодого Ренуара с его "Дианой", показанной в Салоне 1867 года. В 1870 году он развил тему с работами "Нимфа у источника" и "Обнаженная с грифоном". В кругу импрессионистов эта академическая традиция постепенно утрачивала популярность, отчего зрители не оправданно лишились возможности наблюдать обнаженную натуру. Для второй выставки импрессионистов, состоявшейся в апреле 1876 года, Ренуар подготовил этюд "Обнажённая в солнечном свете", вызвавший волну негативных комментариев. Настоящая работа отчасти является репризой Ренуара, пусть и написанной в мастерской художника, а не на пленэре. Хотя между моделями этих картин нет большого сходства, известно, что художник использовал в те годы молодую натурщицу по имени Анна Лебер, "девушку Монмартра", как называли ее приятели художника. Обладая бесхитростным и не слишком щепетильным характером, Анна станет музой Ренуара, но, как и Маргарита Легран, другая модель живописца, умрет в самом расцвете сил от заражения оспой. На представленном полотне Ренуар изображает девушку в комнате, возможно, в кабинете или спальне, концентрируясь на пластической мягкости ее форм, освещенных ровным естественным светом. Глаза, рот и волосы отмечают контраст с нежными тонами тела натурщицы, которые повторяются в фоновых элементах. Стрижка и серьги придают женщине современный облик, а ее окружение больше не является признаком исторического или мифологического контекста. Поразительная цветопередача с плавными хроматическими переходами и обилием розовой и перламутровой красок дали картине альтернативное название "Жемчужина", выделяющее работу в ряду множества похожих. Помимо этого, известны и другие названия этой работы, такие как "Обнаженная, сидящая на кушетке", "Анна" и "После купания". За свою историю "Обнаженная" Ренуара сменила несколько владельцев, побывав в коллекции Поля Дюран-Рюэля, Петра и Сергея Щукиных, и, в конечном итоге, оказавшись в богатом собрании картин Пушкинского музея.

**Эдгар Дега. Голубые танцовщицы. 1897 г. Галерея искусств Америки и Европы 19-20 вв. ГМИИ им. А.Пушкина, Москва**

Считается, что Дега был живописцем танцовщиц. Но как он сам утверждал, он любил не танцовщиц, а движение и красивые платья. Именно это он и искал в балеринах.

Вам может показаться, что на картине танцует четыре танцовщицы. На самом деле они не танцуют. И их вовсе не четыре!

Скорее всего Дега изобразил одну девушку в разных ракурсах. В его архивах после смерти обнаружили как раз фотографии одной и той же девушки в разные моменты движения.

Мы видим, как она нагнулась поправить пуант. В следующее мгновение она поправляет лямки платья. А затем она держится за декорацию, чтобы осмотреть своё платье.

Голубого сияющего цвета Дега добился необычным способом. Картина написана пастелью. Это что-то вроде восковых мелков. Дега воздействовал на неё паром.

Под действием пара пастель размягчалась, и художник распределял её по холсту кистью. Это придало ей ещё большее сияние.

**28. Постимпрессионизм.** Условность термина. Каждый художник данного направления, основываясь на творчестве импрессионистов, искал свой собственный путь. Ван Гог («Виноградники в Арле», «Едоки картофеля», автопортрет с отрезанным ухом, «Подсолнухи», «Кафе в Арле») – основоположник примитивизма. Сезанн (виды горы Сент- Виктуар», «Персики и груши», портреты) – основатель кубизма. Гоген («Таитянские пасторали» «Женщина, держащая плод») – основоположник декоративной живописи. Тулуз –Лотрек («Мулен Руж», «Ла Гулю») - внес большой вклад в становление жанра афиши.

**Поль Гоген «Жена короля» 1896 г. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва.**

Поза, которую принимает обнаженная королева, напоминает нам и «Спящую Венеру» Джоржоне, и «Венеру Урбинскую» Тициана, и «Обнаженную Маху» Гойи, и «Олимпию» Мане.

Пиршество цвета…

«Она обнажена, но царственно одета» – пишет Гоген.

Красота королевы идеальна в своей дикости и неприкосновенности. В этих строках как нельзя лучше раскрывается образ чернокожей красавицы Гогена: «…Эта таитянская Ева очень нежна, очень мудра в своей наивности. Загадка, скрытая в глубине ее детских глаз, для меня непостижима…Это Ева после грехопадения, она еще может бесстыдно ходить обнаженной, она еще не растеряла своей животной красоты первого дня творения… Это Ева, и тело ее еще тело животного. Но голова уже эволюционировала, мысль развила тонкость чувств, любовь оставила на губах ироническую улыбку, и пусть наивно, но она ищет в своей памяти причины времен, прошедших и настоящих. Она смотрит, и во взгляде у нее загадка». Жена короля смотрит не на нас – ее отрешенный взгляд направлен куда-то в сторону, что отдаляет зрителя от недоступной королевы и таинственного мира Гогена. Она далека от европейского идеала красоты, сияющая загорелая кожа королевы делает её похожей на бронзовую статую. Цвет тела всех персонажей разный (служанка, старики). Основную вертикаль картины держит дерево (древо познания добра и зла – лиана, как змей-искуситель обвивает его). Совмещение времён года, времён суток. Нет света, тени…. Намеренно художник не показывает тень. Изображение трёх царств – человеческого, животного и растительного сосуществующих в вечной гармонии рая. В этом триединстве на фоне древа познания можно увидеть и круговорот жизни:

Я умер камнем и воскрес растеньем,

Растеньем умер и животным стал,

Прожив свой век, я возродился человеком

Смерть не страшна – ну что я потерял?

(Руми. XIIIвек)

**Ван Гог**. Есть имена, известные всему миру и в то же время остающиеся для всех загадкой. Одно из таких имён – Ван Гог. Кто он – великий мастер или великий безумец, нарушивший каноны, перепутавший все карты искусствоведам? Его относят к импрессионистам, иногда – к экспрессионистам, что вероятно, точнее всего, поскольку он был, прежде всего, художником природы, её стихии, неуправляемой магмы чувств и красок.

Сын голландского сельского пастора, Винсент Ван Гог был в юности служащим фирмы, торгующей картинами, потом учителем, затем проповедником в шахтёрском селении Боринаж в Бельгии.

 Только в 27 лет, отказавшись от намерения стать священником, Ван Гог начал заниматься искусством. С 1880 года 5 лет работал в Голландии, а последние годы жизни – во Франции. Вся его художественная биография укладывается в одно десятилетие. За этот недолгий срок он написал около 900 картин и сделал более 1000 рисунков.

 В январе 1890 года была продана картина «Красные виноградники», это была единственная работа, которую купили при жизни художника.

 А летом недалеко от Парижа раздался выстрел – Ван Гог положил конец своей жизни. Он сделал это в здравом уме, в своё любимое время года, находясь совсем рядом с самым дорогим ему человеком – братом Тео, который понимал и ценил его искусство и без единого упрёка содержал Винсента все десять лет, пока тот неистово творил.

 Измождённый интенсивной работой, чрезмерно эмоциональным восприятием мира, постоянным недоеданием и одиночеством, его организм выдержал лишь десять лет. Ван Гог осознавал, что такой образ жизни быстро истощит его силы, но что его постигнет не физическая смерть, а безумие, он не предполагал и боялся, что, совсем обезумев, не сможет покончить с собой. Когда промежутки между приступами стали совсем короткие, и работать стало почти невозможно, он сам довёл приговор до логического конца.

Есть художники- реалисты, которые с покорной пассивностью воспринимают окружающий мир, и мы забываем об их человеческой личности, а только говорим: «Как живо он изображает предмет». Но есть художники с непокорной душой, которые не могут скрыть за материей предмета темпа своего переживания. Смотря на такую картину, мы, прежде всего, видим не то, что изображено, а как изображено. У таких индивидуалистов техника занимает огромное место, но вместе с тем, она перестаёт быть техникой, т.е. чем-то внешним, ремесленным.

 Ван Гог меняет технику даже в пределах одной картины, согласно каждому впечатлению (кисть или бритва в руке). Вечно кипучий, изображает не один миг природы, как Клод Моне, а непрерывность мигов.

 Не эффект дерева, а рост дерева. Его кипарисы, как готические храмы рвутся вверх стрельчатыми видениями. Техника – не самоцель, это ноты его переживаний, графические ритмы биений сердца. Его наброски пером - пульсограммы.

 Вещи Ван Гог воспринимает сквозь призму человека – стулья дома и в «Ночном кафе» - совершенно по-разному воспринимаются. Люди - в движении: ритмически сгибаются спины женщин в винограднике. Однообразно бесцельно кружат в каменном мешке заключённые. Отдельное лицо – ударами кисти, таким образом, воплощает внутренний ритм человека, фиксирует самое характерное. Старик – всё в морщинах – лицо, куртка, фон картины. Автопортрет – мазки подобны обнажившимся нервам вскрытой души. Колорит, как техника – прежде всего символика цвета.

В палитре Ван Гога - два основных цвета: жёлтый и синий. Первый – от нежно-лимонного до ярко-оранжевого – казался ему сродни солнечному свету, пшеничным полям, всечеловеческой любви, всего того, что в его сознании отождествлялось с понятием «жизнь».

 Второй – от голубого до почти черного – казался таинственным и минорным, выражающим такие понятия, как «фатальная неизбежность».

 Борьба этих двух красок являла собой борьбу добра и зла, солнечного света и ночного сумрака.

 Остальные краски аккомпанировали им, усиливая или ослабевая их контрасты или сопоставления, делая их то мягкими, утончёнными и гармоничными, то, доводя до исступлённых, как бы кричащих диссонансов.

**«Звездная ночь», Винсент Ван Гог, 1889, Музей современного искусства, Нью-Йорк.** <https://www.youtube.com/watch?v=NZcfbhZwECE>

**Анри-Мари-Раймон де Тулуз-Лотрек. «Диван Жапоне».** Концертное кафе «Диван Жапоне»

Когда во времена Наполеона III появился запрет на уличные выступления шансонье, современники с энтузиазмом встретили новое явление — артистические кабачки, кабаре. Возникшие как сцены для актуального парижского шансона, они превратились в настоящие клубы интеллектуального общения, где проходила основная часть жизни парижской богемы. Кабаре и кафе-концерты стали площадкой для художественных, музыкальных, пластических и драматических выступлений и образом жизни целого поколения, вошедшего в историю под названием «граждане республики Монмартр».

Судя по рекламе, чтобы привлечь и удержать посетителей владельцам требовалось проявить фантазию. Концертное кафе «Диван Жапоне» с декорированными шелком стенами и официантками в париках и кимоно — француженками, ряжеными гейшами, возникло как реакция на интерес к Востоку. Трижды за десятилетие сменялись его хозяева, но интерьер и антураж оставались прежними — так велика была популярность темы.

Тулуз-Лотрек создал свой, динамичный и психологически яркий вариант стиля ар-нуво в плакате. Персонажами афиш художника часто становились представители артистической богемы монмартрского холма — исполнители песен, танцовщицы и актрисы. В композиции запечатлены две любимые модели Тулуз-Лотрека: на заднем плане — певица Иветт Гильбер и на переднем — изысканный, четкий и нервный силуэт Джейн Авриль, одетой в глухое черное платье. Надменное равнодушие Авриль к соседу, взгляд, устремленный в сторону от сцены, подчеркнутая отрешенность указывают на независимость персонажа, выразительным контуром создающего основную композиционную интригу.

**Кацусика Хокусай. 1832. Большая волна в Канагаве из серии «36 видов Фудзи».** **Цветная ксилография.** Кацусика Хокусай — едва ли не самый известный японский художник укиё-э эпохи Эдо. С конца XIX века его работы оказали значительное влияние на европейских художников, таких как Гоген (1848–1903) и Ван Гог (1853–1890).

Хокусай тщательно изучал художественные приёмы самых разных живописных направлений: от традиций японских школ, таких как Кано и Римпа, до наследия китайской живописи XV–XVII веков и даже живописи маслом в западном стиле. Весь этот опыт сформировал Хокусая как большого художника, который внёс огромный вклад в развитие пейзажного жанра в гравюре.

 «Большая волна в Канагаве» из серии «36 видов Фудзи» — одно из самых узнаваемых произведений японского искусства в мире. В этой гравюре отчётливо проявляется индивидуальная манера художника.

Хокусай выбирает напряжённый момент и смело играет с масштабами. Он изображает маленьких людей в лодках, которые отчаянно хватаются за них, чтобы не упасть за борт; и даже маленькую гору Фудзи. Они противопоставляются бушующей водной стихии — огромной волне, которая готова обрушиться на лодки и одновременно как бы служит обрамлением для горы Фудзи.

Но именно Фудзи является единственным неподвижным элементом в динамичной композиции Хокусая. Так художник создаёт контраст большого и малого, стихийного движения и незыблемого спокойствия.

**Искусство рубежа XIX-XX веков.**

**Синематограф братьев Люмьер.** Первый открытый киносеанс был проведён 28 декабря 1895 года. В этот день в парижском «Гран-кафе» на бульваре Капуцинок Люмьеры устроили первый платный публичный показ собственного изобретения. На киносеансе были показаны короткие кинофрагменты, содержащие сценки из жизни: выход сотрудников фабрики Люмьеров, прибытие делегатов фотоконгресса (48 сек.), кузнецы за работой, морское купание, кормление младенца, короткий фарс о политом поливальщике. Публику более всего потряс ролик «Завтрак ребёнка», точнее, листва, которая колыхалась от ветра на заднем плане. В театре люди могут двигаться так же, как и на экране, но движение листвы стало новым эффектом, не встречающимся в театрах.

Фильм «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота́» (1 мин.) стал каноническим произведением [кино](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B8%D0%BD%D0%B5%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84) благодаря тому, что впервые в истории выразительно передал на плоском экране движение в перспективе — поезд появлялся издалека, проходил наискось справа налево через весь экран на первый план и уходил за левый край экрана, создавая впечатление пространства. Кроме того, в этом фильме впервые в одном кадре были показаны съёмки людей общим, средним и крупным планом.

**30. Модерн и символизм.**  (от [фр.](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%83%D0%B7%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA)  — современный), ар-нуво - «новое искусство», в Германии югендстиль  — «молодой стиль» в Австрии — «[сецессион](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D0%B5%D1%86%D0%B5%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%BE%D0%BD)», в Италии «либерти» -свободный - художественное направление в [искусстве](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE), наиболее распространённое в последней декаде [XIX](http://ru.wikipedia.org/wiki/XIX_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) — начале [XX века](http://ru.wikipedia.org/wiki/XX_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) (до начала [Первой мировой войны](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%B0%D1%8F_%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F_%D0%B2%D0%BE%D0%B9%D0%BD%D0%B0)). Его отличительными особенностями является отказ от прямых линий и углов в пользу более естественных, «природных» линий, интерес к новым технологиям (например, в архитектуре), расцвет [прикладного искусства](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D0%BE-%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BD%D0%BE%D0%B5_%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE). Распространению модерна способствовало проведение [Всемирных выставок](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%81%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B2%D1%8B%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2%D0%BA%D0%B0), на которых демонстрировались достижения современных технологий и прикладного искусства. Наибольшую известность модерн получил на [Всемирной выставке 1900 года](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%81%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B2%D1%8B%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2%D0%BA%D0%B0_%281900%29) в Париже. Архитектура модерна: А. Гауди (Испания). Скульптура: А. Майоль (Франция). Модерн и символизм в живописи и графике: Муха (Чехия), Бёрдсли (Англия), Климт (Австрия).

**Альфонс Муха** (1860—1939) чешский художник и дизайнер, один из ярчайших представителей стиля ар-нуво. Муха был популярен как дизайнер — он виртуозно придумывал ювелирные украшения, рекламные плакаты и театральные афиши, в восторге от которых была сама Сара Бернар.

Известные произведения Альфонса Мухи: серия «Времена года», «Зодиак», афиша к спектаклю «Жисмонда».

Альфонса Муху, которого еще при его жизни нарекали гениальным художником, сейчас называли бы скорее гениальным дизайнером. Ведь справедливости ради стоит сказать, что его живописные картины, как тиражируемые образы романтических красавиц с афиш и этикеток. Художник достиг такого уровня мастерства в стиле ар-нуво, что его какое-то время даже называли «стилем Мухи».

Даже сейчас именно в стиле Мухи создаются модные принты для одежды и аксессуаров, разнообразная полиграфическая продукция и даже татуировки.

Блистательная актриса Сара Бернар решает возобновить демонстрацию спектакля «Жисмонда», для чего оказывается необходимым срочно изготовить новые афиши. Единственным доступным художником в предпраздничные дни оказывается некий Альфонс Муха, который соглашается выполнить заказ.

Вскоре после этого художник, как это принято говорить, «проснулся знаменитым». Сара Бернар была в таком восторге от его работы, что заключила с Альфонсом Мухой шестилетний контракт. Однако можно предположить, что актриса сделала это не столько из-за таланта Мухи, сколько из-за собственного тщеславия. 50-летней Бернар льстило то, как ее изображал художник. Именно такой, какой она сама себя представляла — молодой и стройной. Можно сказать, что благодаря Мухе у блистательной актрисы открылось «второе дыхание», сделавшее Бернар еще более популярной. А вместе с ней взошла звезда и никому ранее не известного художника Альфонса Мухи.

Создание афиши для самой Сары Бернар было для Мухи огромной ответственностью. Она подействовала на художника весьма необычным образом: он умудрился полностью поменять подход к изготовлению афиш. Дело в том, что ранее размер таких плакатов диктовался исключительно размером типографского камня, который использовался для печати. Муха же придумал укладывать рядом два узких сегмента, которые образовывали длинную стройную фигуру. Созданные им афиши были такого размера, что позволяли изображать фигуры героев в полный человеческий рост. А учитывая, что размещались они чаще всего на уровне глаз, прогуливавшейся по улицам Парижа публике «Жисмонда» и другие героини Бернар казались почти живыми. Людям так полюбились афиши Мухи, что они срезали их со стен практически сразу же после расклейки.

Да и сама Бернар была восхищена работами Мухи, начиная с «Жисмонды». Новый формат афиши удачно подчеркивал ее стройность, придавая актрисе сходство с ожившей статуей, украшающей нишу в стене. Немолодая уже Сара Бернар кажется юной девой, а украшенное богатым шитьем одеяние, венок в волосах и золотой мозаичный фон придают ей сходство с божеством. Арочные фоны и символические элементы в нижней части изображения позже станут отличительной чертой почти всех афиш Мухи, созданных для Бернар.

Его называют одним из самых известных представителей стиля модерн и создателем собственного неповторимого стиля. «Женщины Мухи» (изображения времен года, времени суток, цветов и т. д. в женских образах) известны во всем мире благодаря открытой чувственности и пленительной грациозности.

Особая роль женщины в особом контексте. Женщины втягивают зрителя, вовлекают в особый мир, который зритель должен постичь, и которому он должен соответствовать. Это всё - уход в запредельный мир. Женщины Мухи – всё это исполнено чувственного начала, где они расслаблены, где они отсутствуют, где они намекают, и где они провоцируют… всё это – про Вечность, символом которого является женщина, как элемент, соединяющий чувственное начало с началом возвышенного – Марию и Венеру. Муха органичным образом не может отделить одно от другого, и для него женщина – это и стебель извивающийся, и ствол, и листва, и цветок, и лепесток. И в сознании рождается удивительное ощущение красоты мира, бесконечное его мерцание и понимание того, что жизнь нам подарила единственный шанс радоваться восприятию жизни, красоте.

**Г. Климт. Поцелуй. 1908. Галерея Бельведер, Вена, Австрия.**

Двое влюблённых на цветочном лугу обнялись словно под единым золотым покрывалом. Мужчина целует женщину в щеку. А вокруг никого. И ничего. Лишь золотой фон. А стоят они на краю то ли оврага, если прозаично. Либо вселенной, если уж совсем романтично.

В картине переплетены многие техники. Но больше всего заметно влияние византийской иконы. Когда смотришь на «Поцелуй», сразу вспоминаются иконы в золотых окладах. Когда вся поверхность изображения покрыта золотым «покрывалом». И лишь лики и руки прорисованы красками.

Византийские иконы в окладах были широко распространены в России, где, конечно, Климт не был. Но подобные иконы встречаются в итальянских церквях. Где художник и мог их видеть.

В картине много деталей. Цветы под ногами героев, замысловатый рисунок их одеяний. Но всему этому противопоставлена и лаконичность. Почти однородный золотой фон и одиночество двух фигур.

Это не просто история о двух влюблённых, это картина о чувственном опыте вообще. Наклон головы, расположение рук и плеч превращаются в символ влечения. Если у зрителя есть опыт влюблённости или сильной эмоциональной привязанности, он сразу его вспоминает, когда смотрит на «Поцелуй».

Все вместе – повышенная эстетика, сочетание детализации и лаконичности, а также линии и формы, которые легко вызывают эмоциональный отклик у зрителя – делают «Поцелуй» шедевром.

**Храм Святого Семейства; Сограда Фамилия, Антонио Гауди.**

<https://www.youtube.com/watch?v=41C5AVXi6JI>

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

**32. Направления в искусстве XX века.**

**Кубизм** возник в XX. Кубизм – это модернистское направление в изобразительном искусстве, прежде всего в живописи, зародившееся в начале XX столетия во Франции. В основе кубизма лежит стремление художника разложить изображаемый трёхмерный объект на простые элементы и собрать его на холсте в двумерном изображении. Таким образом, художнику удаётся изобразить объект одновременно с разных сторон и подчеркнуть свойства, невидимые при классическом изображении объекта, с одной стороны.

Кубизм не подразумевает непременное использование простых геометрических форм. В живописи их использование обусловлено в первую очередь желанием художника отделить друг от друга отдельные "лоскуты" объекта.

Характерные черты кубизма:

· деформация фигур, показ их одновременно с нескольких сторон.

· стремление «раздробить» реальные объекты на подчёркнуто геометризованные условные формы.

· полный отказ от светотени и перспектив.

Представителями кубизма являются: Пабло Пикассо, Жорж Брак, Хуан Грис, Луи Маркуси, Фернан Леже, Альбер Глез, Жан Метценже, Марсель Дюшан, Франсис Пикабиа, Александр Архипченко, Жак Липшиц, Андре Лот.

Произведения: Пабло Пикассо «Авиньонские девицы», Хуан Грис «Мужчина в кафе.» , Б.Кубишта «Пьеро», Жорж Барк «Голова женщины » , Александр Архипченко «Женщина с зонтиком ».

**Пабло Пикассо «Авиньонские девицы». 1907. Нью-Йоркский музей современного искусства**

Написанная в течение нескольких дней, — одно из главных произведений XX века. Картина стала метафорой авангардного искусства, отчасти началом, предтечей кубизма. Важно и то, что она взорвала обывательское, и не только, представление о живописи, о красоте, о женщине.

В картине все необычно. Крайняя фигура слева имеет нечто общее с египетскими рельефами. Две центральные женщины — парафраза росписей романских храмов испанской Каталонии, в них есть какой-то мистический лиризм. Правые фигуры с вывернутыми лицами напоминают участников какого-то жуткого ритуала, навеянного африканской скульптурой. Впрочем, увлечение искусством черного континента возникло не случайно.

Осенью 1907 г. в Париже была открыта большая выставка, посвященная быту и культуре народов Африки, вызвавшая большой интерес французов, и от ликов «девиц», несомненно, веет этим внеевропейским искусством. Ритуальные африканские маски обрели в картине испанца новое бытие. Полотно превращается в некое пространство с таинственными, почти бесполыми и пугающими существами. Застылые фигуры — идолообразны. Они завораживают, требуют молчаливого предстояния. Стоит обратить внимание и на руку в верхнем левом углу композиции, отодвигающую занавес. Она не принадлежит ни одной из «девиц». Эта таинственная рука — какого-то существа из-за кулис, распорядителя зрелища. Пикассо создал загадочные и мрачные образы, подавляющие мысли, чувства и инстинкты. В пластическом плане задачей художника стало изображение объемной формы на плоскости, расчленение ее на геометрические элементы, а также поиски экспрессивной деформации и гротеска. Он абсолютно свободно комбинирует и «играет» с объектами изображения, насыщая их жутковатой агрессией и мощной силой.

В этой картине Пикассо презирает все правила основ художественного искусства времен Ренессанса, потому как специально изображает колени и груди девушек угловатыми, и обращает особое внимание на носы и тяжелые подбородки. Эксперты утверждают, что именно эта работа и стала предвестницей нового жанра искусства, а именно кубизма.

**«Портрет Амбруаза Воллара», П. Пикассо, 1909–1910, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва.** Поразительное произведение великого Пикассо. Картина была создана зимой 1909-1910 г. и ознаменовала рождение нового стиля – аналитический или стереометрический кубизм.

Само направление сосредотачивается на перевоплощении пространства путём упрощения и рационализации, в результате мы получаем окружающий мир, сложенный из простых геометрических фигур, не теряющий при этом объёма.

Амбруаз Воллар был известным в ту пору коллекционером, издателем, а также торговцем произведениями искусства. За материальную и моральную поддержку ему были благодарны множества выдающихся художников – Гоген, Сезанн, Ван Гог. Оказывал Воллар покровительство и Пабло Пикассо, хотя и не принял его революционный кубизм.

Портрет Амбруаза Воллара напоминает разбитое зеркало, отражение которого успело чудодейственным способом сохранить лицо смотрящегося. Все фрагменты картины расчленены и одновременно собраны в единую гармоничную конструкцию из чистых кристаллов.

Несмотря на оригинальную манеру написания, современники сходились во мнении, что данный портрет является самым лучшим из когда-либо написанных пусть даже и в реалистичной манере. Кстати, среди авторов, которые писали этого видного человека сплошь звёзды художественного мира — Ренуар, Валлотон, Сезанн, Дени, Боннар. Сам Воллар не без удовольствия вспоминал, как маленький четырёхлетний сын одного из его друзей, впервые увидев портрет кисти Пикассо, воскликнул: «Это же дядя Амбруаз!».

И в самом деле, все, кто знал этого мецената, сходились во мнении, что Пикассо удалось не только добиться поразительного сходства, но и передать более тонкие нюансы, как характер и привычки.

На картине мы можем рассмотреть и отметить приплюснутый нос Воллара, прямой высокий лоб, закрытые глаза, драматичное выражение лица, Пикассо даёт рассмотреть зрителю даже затылок героя (такой ход, где сразу приведены элементы разных ракурсов часто можно встретить в портретных работах Пикассо). В одежде ощущается щепетильность и элегантность, на что указывает белоснежный платок, выглядывающий из кармана.

Цвета монохромны и не контрастны – главную роль здесь играет сложносоставная геометрическая конструкция. Преобладают жёлтые, чёрные, серые и коричневые плавно переходящие друг в друга оттенки.

Вскоре создания, портрет был куплен купцом Сергеем Щукиным и перевезён в Россию. Картина по сей день находится в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, являясь общепризнанным лучшим шедевром аналитического кубизма.

**Фовизм** возник в конца XIX в конце XX века. Фовизм - направление во французской живописи начала XX столетия, характеризующееся яркостью цветов и упрощением формы. Как направление просуществовало недолго – примерно с 1898 по 1908 год.

Характерные черты фовизма:

· преобладание цвета над формой .

· плосткостная трактовка форм.

· Стилизация предметов .

· естественные чистые цвета.

· отвержение светотени , мелких деталей.

· точная и лёгкая линия.

Представителями фовизма являются: Анри Матисс; Джордж Руо; Андре Дёрн ; Альберт Марке ; Морис Вламинк ; Жорж Барк ;Рауль Дюфи; Анри Фриез;.

Призведения: Анри Матисс «Клоун »( из книги джаз). Матисс обнаженная. Джордж Руо «Маленькая деревенская девушка» Андре Дёрн «Две сестры» Морис Вламинк «Холмы в Рюэйе» Рауль Дюфи «Nude»

**«Танец», А. Матисс, 1909–1910, ГЭ, Санкт-Петербург.** Картина Анри Матисса «Танец» из Эрмитажа огромна. 2,5 на 4 м. Потому что художник создавал ее, как настенное панно для особняка русского коллекционера Сергея Щукина.

И вот на этом огромном холсте Матисс изобразил крайне скупыми средствами некое действие. Танец. Ничего удивительного, что его современники были ошарашены. Ведь на таком пространстве столько всего можно было бы поместить!

Но нет. Перед нами лишь нечто, созданное с помощью линий и трёх цветов: красного, синего, зеленого. На этом все.

У нас может возникнуть подозрение, что фовисты (коим являлся Матисс) и примитивисты просто не умеют по-другому рисовать.

Это не так. В большинстве случаев они все получали классическое художественное образование. И реалистичное изображение очень им даже по силам.

Все легко объясняется. Чтобы выразить что-то важное, отсекается все лишнее. А то, что остаётся, служит для того, чтобы замысел художника до нас четко донести.

К тому же, если приглядеться, то в картине не все так уж примитивно. Да, земля выражена лишь зелёным цветом. А небо – синим. Фигуры написаны очень условно, одним цветом – красным. Никакого объема. Никакого пространства в глубину.

Но движения этих фигур очень даже сложны. Особенно обратите внимание на левую, самую высокую фигуру.

Буквально несколькими точными и выверенными линиями Матисс изобразил эффектную, выразительную позу человека.

И ещё несколько деталей добавляет художник, дабы донести до нас свою мысль. Земля изображена в виде некоего возвышения, что усиливает иллюзию невесомости и скорости.

Фигуры справа расположены ниже, чем фигуры слева. Так круг из рук становится наклонённым. Это добавляет ощущения стремительности.

А ещё важен цвет танцоров. Он красный. Цвет страсти, энергии. Опять же в довесок к иллюзии движения.

Все эти немногочисленные, но такие важные детали Матисс добавляет лишь для одного. Чтобы наше внимание было сосредоточено на самом танце.

Не на фоне. Не на лицах персонажей. Не на их одежде. Их просто нет в картине. А лишь на самом танце.

Перед нами квинтэссенция танца. Его суть. И ничего больше.

Вот тут-то и понимаешь весь гений Матисса. Ведь упрощать сложное всегда тяжелее. Гораздо легче усложнять простое.

**Анри Матисс Музыка.** 1910. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

На полотне изображены пять человек неопределенного возраста, а вся работа напоминает собой рисунок ребенка. Один из персонажей картины играет на скрипке, второй, сидя рядом, – на флейте, трое других находятся сбоку от них. Небеса на полотне насыщенно-синего, трава – ярко-зеленого, люди – красного цвета. Решение привычно для художника: благодаря контрасту больших по своим размерам областей чистого цвета зарождаются новые «ноты», которые заменяют цветовую гамму. Тона становятся непосредственным сюжетом всей картины.

Достичь гармонии цвета — ключевое задание, которое замечательно выполнено в «Музыке» Анри Матисса: ни одно описание картины не способно передать всю полноту подобранной цветовой гаммы. Сочный пунцовый оттенок отлично сбалансирован тут синим и зеленым. Фигуры очерчивает темный контур, который заполняет краска. Вначале мастер выполнил силуэты мужчин с гениталиями, однако в конце работы скрыл их, видимо, согласно пожеланию заказчика.

Скрипач в «Музыке» Анри Матисса напоминает собой памятник. Его поза очень точна в своих деталях — достичь цели живописцу было не очень сложно, ведь он также играл на этом музыкальном инструменте.

Ещё одна ассоциация – скрипач – скрипичный ключ. Остальные фигуры – ноты на нотном стане.

**Матисс. Голубая обнаженная.** **Частная коллекция. 1952.**

В конце жизни Анри Матисс увлёкся аппликацией и коллажами в технике декупажа. Работа велась следующим образом – художник окрашивал бумагу гуашью, а после вырезал из неё всё нужные фрагменты.

 В 1952 году художник закончил серию картин под общим названием «Голубая обнажённая», где он изобразил женскую фигуру, выраженную в сочетании абстрактных форм и конструкций. Вся серия представляет собой вариации на один главный лейтмотив, обусловленный позой женщины - это излюбленное положение женского тела в пространстве, к которому не раз прибегал художник, а именно скрещенные ноги и запрокинутые руки.

 Главное достоинство всей серии в необыкновенной гармонии. Два цвета – белый и голубой, переплетаются по средствам компоновки отдельных деталей, которые воплощают женскую фигуру, пускай и в нарочито искажённом виде. Кажется, убери один фрагмент и всё — гармония будет нарушена, а фигура превратиться в бессвязный набор элементов. Каждая картина напоминает даже не плоскостный рисунок, а причудливую скульптуру, волшебным образом трансформировавшуюся в двухмерное изображение.

 Эта необыкновенная гармония далась мастеру совсем нелегко – прежде чем картины получили свой законченный вид, блокнот Матисса был испещрён многочисленными эскизами и набросками, демонстрирующими то, как долго художник искал нужный вид фрагмента.

 Сам Матисс утверждал, что аппликация – это самый лучший способ рисовать цветом, так как не нужно тратить время на контуры, которые придётся заполнять после красками, а так он может сразу творить нужным ему колером. А для этой серии ему было достаточно лишь два, чтобы изобразить покой, чистоту, размеренность и гармонию, к которым всегда стремился Матисс.

 «Голубая обнажённая» - это прекрасный транслятор взглядов Матисса, не желающего изображать драматизм, сложные эмоции, а лишь нести людям расслабление, покой и эстетическое удовлетворение, то есть радость в высшем смысле понимания этого слова.

**Дюфи Рауль** (1877-1953), французский художник, график, декоратор и керамист; известность ему принесли изображения курортов, пляжей, скачек и регат. Родился в Гавре 3 июня 1877; начальное художественное образование получил в родном городе в Школе изящных искусств. В 1900 поступил в Школу изящных искусств в Париже и стал часто бывать в мастерской художника и коллекционера Леона Бонна. Дюфи был равнодушен к академической живописи; гораздо больше его привлекал импрессионизм, особенно пейзажи Клода Моне и Камиля Писсарро. Но вскоре даже их произведения стали казаться молодому художнику слишком сдержанными. В 1906, когда была организована первая персональная выставка Дюфи, он познакомился с Анри Матиссом и фовистами, писавшими яркими чистыми цветами и очерчивали образы выразительным резким контуром; эти же черты характерны и для работ Дюфи, выполненных в 1906-1909. В произведениях Поля Сезанна художник обнаружил более тонкую живописную технику. На некоторое время он увлекся кубизмом и только к 1920-м годам выработал собственную оригинальную манеру. В картинах зрелого периода творчества художника перспективные построения почти не используются, а светлые прозрачные пятна жидкой краски накладываются быстрыми легкими мазками; эта манера получила название "стенографической". Акварели и живописные полотна Дюфи, на которых изображены сцены из суетливой и шумной жизни на морских курортах, праздничные скачки в Довиле, яхтсмены, представляют картину нравов того времени.

Дюфи приобрел славу также как иллюстратор и мастер декоративно-прикладного искусства. Он создавал рисунки тканей для известных модельеров, картоны для ковров, керамику, а также расписывал общественные здания. Его иллюстрации украшают книги Аполлинера, Малларме и Жида.

**Неопластицизм. 20-е годы XX века.**

**Пит Мондриан** (1872–1944) – выдающийся нидерландский художник XX века, один из основоположников и теоретиков абстрактного искусства, автор неопластицизма.

«Мы можем избавиться от гнёта трагических обстоятельств нашей жизни посредством ясного видения истинной реальности, которая существует, но завуалирована и скрыта», – писал Пит Мондриан в 1914 году, создавая свои первые, полностью беспредметные холсты. Мысль о присутствии в реальном мире незримых, но невероятно сильных духовных энергий, передать которые возможно только с помощью простейших геометрических фигур, сопровождала его на протяжении всей творческой жизни. Высокое искусство, считал художник, должно быть голосом чистой духовности, предельно чисто и ясно отражающим объективные законы мироздания.

Творческий поиск собственного художественного почерка занял у Мондриана более двадцати лет. Историки искусства отмечают, что из трёх основателей абстракционизма (В. Кандинский, П. Мондриан, К. Малевич) именно Мондриан оказался самым последовательным и целеустремлённым. Первые уроки живописи и рисования Мондриан получил от отца и дяди. Домашнее и школьное художественное образование позволило ему поступить в Амстердамскую академию изобразительных искусств.

Во время учёбы (1892–1897) и после её окончания Мондриан создает ряд картин в реалистическом стиле. Это были пейзажи и натюрморты, основными мотивами которых стали дома, маяки, ветряные мельницы, дюны и деревья, равнины и облака. Мондриан снова и снова возвращается к ним, подобно Клоду Моне, многократно писавшему свой «Стог сена» и «Руанский собор» при различном освещении.

Однако Мондриан в одном и том же мотиве пытается отыскать нечто неизменное, а именно – структуру линии, истинную первичную форму. «Интуитивно, – напишет позже Мондриан, – я понимал, что живопись должна найти новый подход в отображении совершенства природы, я чувствовал, что подлинная реальность может быть выражена только посредством чистой пластики». От традиций реалистического пейзажа («Сельский дом с бельевой верёвкой», ок. 1897; «Остзейская мельница вечером», 1907; «Мельница», 1911), пройдя через кратковременное увлечение импрессионизмом («Пейзаж с розовым облаком», ок. 1908; «Лес», ок. 1910; «Ферма в Дювендрехте», 1916), Мондриан обратился к выразительным средствам модерна и символизма («Набожность», 1908). Знакомство с полотнами Жоржа Брака, Поля Сезана и Пабло Пикассо определили опыты художника в кубизме («Пейзаж с деревьями», 1912; «Композиция с деревьями II», 1912-1913).

Вскоре в своих картинах Мондриан отказывается от малейших намёков на сюжет, узнаваемость, психологию, аллегорию, атмосферу, моделировку и пространственную глубину. Художник сознательно сокращает художественные средства выражения и строит композиции своих картин на основе свободно сконструированной пространственной сетки («Композиция с большой красной плоскостью, жёлтым, чёрным, серым и синим», 1921). Итогом художественных опытов этого времени стало формирование идеи и законов эстетической системы и живописной теории, названной Мондрианом «неопластицизмом».

В основе нового художественного течения лежит теория «искусства чистой пластики», разработанная и опубликованная Мондрианом в трактате «Неопластицизм». Изобразительными средствами были объявлены плоскости основных цветов (красный, синий, жёлтый) в их взаимодействии с плоскостями «нецветов» (белый, чёрный, серый). Главными элементами любой композиции картины стали пересекающиеся под прямым углом линии и плоскости цвета. Посредством таких простых геометрических форм художник стремился воспроизвести истинный образ окружающего мира, независимый от случайностей и субъективного восприятия, определить границы и форму художественного образа, отобразить фундаментальные законы, управляющие Вселенной, выразить идею универсальной гармонии. «Неопластицизм, – писал Мондриан, – утверждает справедливость, потому что равенство пластических средств в композиции показывает, что каждый может быт равным среди равных». («Композиция с синим и жёлтым», 1929; «Композиция в сером и розовом», 1930; «Композиция с серым и светло-коричневым», 1936; «Композиция в голубом, сером и розовом», 1938).

Творческое (живописное и теоретическое) наследие Пита Мондриана во многом определило художественные и эстетические принципы XX века, повлияло на развитие современной архитектуры, дизайна, моды. Но главное, на его основе сложилось новое, всеобъемлющее понимание смысла творческой деятельности: «Чисто пластическое видение реального мира должно сформировать общество нового типа – точно так же, как сейчас оно формирует новое искусство. Это будет общество, основанное на равновесии материального и духовного, и в нём будут господствовать умиротворённые гармоничные отношения».

В 1937 году две картины Мондриана были включены в "Выставку дегенеративногго искусства" Гитлера. Тем самым, Мондриан был включен в нацистский черный список. Художник не стал ждать, чем это закончится, и 7 сентября 1940 года бежал из Лондона в Нью-Йорк.

Дело Мондриан не умерло и после его смерти. Немецкое движение Bauhaus было сфокусировано на функциональности и эффективности дизайна. Архитекторы, как и Мондриан, использовали упрощенные линии и теорию цвета голландского художника. В течении минимализма, которое возникло в 1960-е годы в Нью-Йорке, использовались геометрические формы и ограниченная цветовая палитра, подобно нео-пластицизму**.**

В 1965 году французский модельер Ив Сен - Лоран разработал шесть коктейльных платьев, которые он назвал коллекцией Мондриана. Каждое из этих платьев имело очень простую форму, а цветовая гамма была белой, с черными линиями и цветными прямоугольниками.

**Сюрреализм** - направление в литературе и искусстве двадцатого века, сложившееся в 1920-х годах в художественной культуре западного авангардизма. Отличается использованием аллюзий и парадоксальных сочетаний форм. Считается, что сюрреализм развивался более сорока лет, до появления новых течений 1960-х годов.

Характерные черты:

· иррациональный смысл.

· использование приёмов и методов в творчестве дадаистов.

· Фотографическая точность фиксация элементов натуры.

· преобладания подсознания над сознанием

· обращение к философским темам

Представители: Сальвадор Дали, Рене Магритт, Жоан Миро, Джорджо де Кирико, Макс Эрнст.

Произведения: Сальвадор Дали «Сидячий Дон Кихот», «Тайная Вечеря» Рене Магритт «Две тайны», «Сын человеческий»,

Жоан Миро «Женщина и птица», «Пальма». Макс Эрнст «Метафизический интерьер», «Большая башня».

**Сальвадор Дали. Постоянство памяти. 1931, Музей современного искусства, Нью-Йорк.**

Плавящиеся часы – очень узнаваемый образ Дали. Даже более узнаваемый, чем яйцо или нос с губами.

Вспоминая Дали, мы волей-неволей думаем именно о картине «Постоянство памяти».

В чем же секрет такого успеха картины? Почему она стала визитной карточкой художника?

Попробуем разобраться. А заодно пристально рассмотрим все детали.

«Постоянство памяти» – есть над чем подумать

У Сальвадора Дали многие работы неповторимы. За счет необычного сочетания деталей. Это подталкивает зрителя задавать вопросы. К чему это все? Что художник хотел сказать?

«Постоянство памяти» – не исключение. Она сразу же провоцирует человека на размышления. Потому что образ текущих часов очень цепляющий.

Но не только часы заставляют задуматься. Вся картина пропитана множеством противоречий.

Начнём с цвета. На картине много коричневых оттенков. Они горячие, что усиливает ощущение пустынности.

Но это жаркое пространство разбавлено холодным голубым цветом. Таковы циферблаты часов, море и поверхность огромного зеркала.

Изогнутость циферблатов и веток сухого дерева находятся в явном контрасте с прямыми линиями стола и зеркала.

Видим мы и противопоставление реальных и нереальных вещей. Сухое дерево реально, а вот плавящиеся на нем часы – нет. Море вдали реально. А вот зеркало с него размером в нашем мире вряд ли встретишь.

Такое смешение всего и вся наводит на разные мысли. Думается и про изменчивость мира. И про то, что время не приходит, а уходит. И про соседство реальности и сна в нашей жизни.

Сам Дали мало комментировал свой шедевр. Только рассказал, что на образ плавящихся часов его вдохновил растекающийся на солнце сыр. А при написании картины он думал об учении Гераклита.

Этот античный мыслитель говорил о том, что все в мире изменчиво и имеет двойственную природу. Что ж, двойственности в «Постоянстве времени» хоть отбавляй.

Конечно, в глаза ещё бросается странное существо. Оно, как и часы, текучее и бесформенное. Это автопортрет Дали.

Мы видим закрытый глаз с огромными ресницами. Высунутый длинный и толстый язык. Он явно без чувств или плохо себя чувствует. Ещё бы, на такой жаре, когда даже металл плавится.

**С. Дали. «Сон, навеянный полётом пчелы вокруг граната, за миг до пробуждения». Мадрид. 1943, Музей Тиссена-Борнемисы.**

Произведение Сальвадора Дали «Сон...» базируется на работах австрийского психоаналитика Зигмунда Фрейда, в которых он говорит о таком явлении, как длительное осмысленное сновидение. Фрейд описал его как сон, сюжет которого вызван каким-либо раздражителем извне: подсознание спящего человека идентифицирует этот раздражитель и превращает его в образы, которые имеют определенное сходство с источником раздражения. Если раздражитель несет угрозу в реальности, то и во сне он примет угрожающий облик, который спровоцирует пробуждение.

На холсте Дали мы видим сон, вызванный полетом пчелы — так, словно одновременно являемся и наблюдателем, и сновидцем. В нижней части картины изображена спящая обнаженная женщина, будто бы парящая над каменной плитой, которая по форме похожа на какой-то континент. Плита со всех сторон окружена пространством синего оттенка, которое многие исследователи творчества живописца трактуют как символ подсознания.

Можно предположить, что, перед тем как заснуть, женщина держала в руках спелый гранат — теперь в ее сне он парит внизу, привлекая своим ароматом пчелу-сладкоежку. Женщина слышит во сне жужжание пчелы. Подсознание сигнализирует, что насекомое может быть опасным, и мозг реагирует, вызывая образы желто-черных (под стать расцветке насекомого) тигров. Одно животное выпрыгивает из пасти другого, а то в свою очередь возникает из распахнутого рта рыбы, выныривающей из огромного граната, который повис над спящей. Острые когти и зубы — символ страха перед жалом насекомого, как и винтовка, чей штык вот-вот вонзится в руку женщины. Чтобы защитить себя от укола, спящая должна проснуться.

**Баухаус. 20 годы XX века.**

Основатель: Вальтер Гропиус.

Баухаус: Революция в дизайне, которая изменила всё.

Период 1920-х годов был для Германии одновременно тяжелым и вдохновляющим временем. Именно в пятнадцать лет между двумя мировыми войнами Берлин стал одной из главных столиц Европы, городом («ревущие двадцатые» — во многом про немецкую столицу), где жаждали инноваций и перемен. После ужасов Первой мировой войны каждый мыслящий человек ощутил необходимость в активной оппозиции по отношению к окружающему миру. В переходный период между 1918 и 1923 годами в Германии были проблемы с инфляцией, что не позволяло широких экспериментов в архитектуре, но местная сцена все равно находилась под большим влиянием голландской группы «Де Штайль» и французского титана авангардной архитектуры Ле Корбюзье.

Открыть междисциплинарную школу, которая будет творческой лабораторией для профессионалов разных направлений, пытались еще в 1907 году. Прообразом Баухауса была мюнхенская школа Веркбунд. Существовала и Школа прикладного искусства в Веймаре, чьи основатели, дизайнер Анри Ван де Вельде и Герман Метезиус, долгое время не могли договориться между собой. Все закончилось тем, что экспериментальную веймарскую школу возглавил молодой архитектор Вальтер Гропиус, вдохновляясь тем, что в тот момент представлял собой мюнхенский Веркбунд. В 1919 году Гропиус основал Баухаус — из двух соперничающих дизайн-школ в Веймаре. Простое и емкое название Баухаус (bau — «строить», haus — «дом») отражало ясные и одновременно с этим амбициозные цели создателей школы — понять, по каким законам работает архитектура, которая охватывает собой все проявления жизни и диктует логику и эстетику частных и общественных пространств.

Одним из главных принципов работы нового художника мастера Баухауса провозглашали сращивание искусства и ремесла, лучшим примером которого стала архитектура. О сообществе художников как лаборатории высокопрофессиональных ремесленников и говорят создатели Баухауса в своем манифесте: в те времена все авангардные школы и течения в искусстве предпочитали собирать тезисы в такой форме.

* Нет больше «искусства как профессии». Не существует принципиальной разницы между художником и ремесленником. Художник — лишь высшая ступень ремесленника. Милостью божьей в редкие минуты просветления или под натиском воли может расцветать невиданное искусство, но законы мастерства обязательны для каждого художника.
* Творчество и любовь к красоте — необходимые условия счастья. Время, не признающее эту бесспорную истину, не обретает ясного зрительного выражения: его образ остается неотчетливым, а его произведения не могут доставить радость.
* Архитектор должен быть координатором, чье дело заключается в объединении многих общественных, технических, экономических и художественных проблем, возникающих в связи с постройкой.
* Решение любых формотворческих задач — будь то стул, здание, целый город или план района — должно быть принципиально идентичным не только в отношении их пространственного взаимодействия, но также в социальных аспектах.
* Пространственная концепция — основная архитектурная дисциплина. Методы развития интереса к визуальной экспрессии во всех областях искусств должны прежде всего научить студента видеть, воспринимать расстояние и понимать человеческий масштаб.
* Студентов надо подготовить работать в бригадах — также и вместе со студентами смежных профессий, — чтобы обучить их работе друг с другом.
* Занятия по истории искусства лучше начинать на третьем году обучения, нежели на первом, для того чтобы избежать неразберихи взглядов и подражательства.

**Оскар Шлеммер** (1888—1943) — немецкий художник, скульптор, хореограф и театральный оформитель.

Художественные работы Шлеммера охватывают огромный диапазон различных художественных стилей и направлений XX столетия, от форм геометрической абстракции и кубизма до классицизма в портрете или пейзаже. Приблизительно в 1913 году формируется то, что становится основной темой его полотен — изображение человеческих фигур, которые, выполненные в геометрически абстрактной манере, выглядят на поверхности картины как некий причудливый орнамент. В созданных художником в 1914 году для Промышленной выставки в Кёльне произведениях настенной живописи ощущается влияние экспрессионизма.

В 1920 году Оскар Шлеммер получает приглашение в Веймар, в Баухауз, где вначале руководит мастерской металлических изделий, а затем, с 1922 года — мастерской скульптуры. С 1923 года его художественный стиль подвергается сильному воздействию метафизической живописи (Pittura Metafisica). Число человеческих фигур на его картинах заметно уменьшается, они расположены на чётко разделённой поверхности полотна в некоем хореографическом построении, что является отражением универсальной гармонии. После приобретения в этот период ряда работ художника берлинской Национальной галереей и музеем Фолькванг в Эссене к Шлеммеру приходят признание и известность. В Баухаузе он также известен как оформитель сцены и постановщик балетов. С 1929 по 1932 год Шлеммер является профессором в Бреславльской Академии. После прихода к власти национал-социалистов в 1933 году контракт с Берлинской Объединённой школой искусств был расторгнут. В этот период меняется и художественный стиль мастера — формат произведений уменьшен, фигуры на них расположены ближе друг к другу, формы становятся мягче и более округлыми, изображены тёплыми, часто тёмными красками.

**Абстрактный экспрессионизм. Дже́ксон По́ллок** (1912 —1956) — американский художник, идеолог и лидер абстрактного экспрессионизма, оказавший значительное влияние на искусство второй половины XX века.

В работах Поллока видно влияние мексиканских художников Диего Риверы и Хосе Клементе Ороско, которыми он восхищался в то время. После знакомства с работами Пабло Пикассо и сюрреалистов его творчество становится более символическим.

В 1947 Поллок изобретает новую технику, он начинает работать на холстах огромного размера, расстилая их прямо на полу, и разбрызгивает краску с кистей, не прикасаясь ими к поверхности. Впоследствии такую технику стали называть капельной живописью или дриппингом, хотя сам художник предпочитал термин льющаяся техника. Именно из-за этого он получает кличку Джек Разбрызгиватель (Jack the Dripper).

«Моя живопись никак не связана с мольбертом. Я едва ли хоть раз натягивал холст на подрамник. Я предпочитаю прибить холст к стенке или полу. Я должен чувствовать сопротивление твердой поверхности. На полу легче всего. Я чувствую себя ближе к живописи, её частью, я могу ходить вокруг неё, работать с четырёх сторон и буквально быть внутри неё.

Я продолжаю отходить от обычных инструментов художника, таких как мольберт, палитра и кисти. Я предпочитаю палочки, совки, ножи и льющуюся краску или смесь краски с песком, битым стеклом или чем-то ещё.

Когда я внутри живописи, я не осознаю, что я делаю. Понимание приходит позже. У меня нет страха перед изменениями или разрушением образа, поскольку картина живёт своей собственной жизнью. Я просто помогаю ей выйти наружу. Но если я теряю контакт с картиной, получается грязь и беспорядок. Если же нет, то это чистая гармония, легкость того, как ты берешь и отдаешь».

Поллок был знаком с так называемой песчаной живописью — ритуальным обычаем индейцев Навахо создавать картины из песка. Он видел экспозицию в Музее Современного Искусства в 1940-е, кроме того он мог встретиться с ней во время своего путешествия по Западу. Другие влияния на его технику разбрызгивания — это Ривера и Ороско, а также сюрреалистический автоматизм.

Поллок не признавал существования случая, у него обычно были конкретные идеи создания картины. Это воплощалось в движениях его тела, которые он полностью контролировал, в сочетании с густым потоком краски, силой гравитации и тем, как впитывалась краска в холст. Сочетание управляемого и неуправляемого. Бросая, швыряя, брызгая, он энергично перемещался вокруг холста, как будто танцуя и не останавливался, пока не видел того, чего хотел увидеть.

**Энди Уорхол** (1928— 1987,) — американский художник, один из главных идолов стиля поп-арт. Родился в Питтсбурге, большую часть жизни прожил в Нью-Йорке. Уорхол делал ставку на тиражируемые, всем знакомые образы: консервированный суп, бутылка «Кока-Колы», фотографии знаменитостей и известных политических деятелей. Помимо живописи занимался фотографией, режиссировал и снимал фильмы, был продюсером рок-группы Velvet Underground, выпускал журнал Interview.

В начале 1970-х широко обсуждаются манипуляции сознанием зри­теля при помощи мифа о прямых телетрансляциях новостей и критику­ется особенная рекламная эстетика телевизионного продукта, который благодаря операторским ухищрениям всегда выглядит хорошо и не слиш­ком пугающе. Как писал наблюдательный телезритель эпохи молодеж­ных революций 1968 года, «практически все инструменты телевизион­ной техники и технологии направлены на достижение одного эффекта — снять, абсорбировать шок зрелища; эта постоянная игра на смягчение в сочетании с нарезкой трансляции позволяет превратить набат метро­нома (имеются в виду программы новостей) в беззвучную последовательность цифр на экране электронных часов»

Венера, стоящая спиной к зрителю и уткнувшаяся в груду разноцветной одежды — это **«Венера тряпичная» (1967) Микеланжело Пистолетто** — ключевая работа движения «Арте повера». Гора пестрых тряпок здесь «символизирует разнообразие и постоянную изменчивость мира».

Таким образом, идеал античной красоты вступает в диалог со знаками повседневной реальности. Смысл произведения — в контрасте: постоянных ценностей, которые символизирует богиня, и быстро разрущающихся вещей; твердого мрамора и мягких материй; бесформенной кучи и четких очертаний безупречного силуэта статуи, вечной возвышенной красоты и быстротечной, сиюминутной моды. Правда, скульптура Пистолетто не мраморная, — это цементный слепок, покрытый слюдой. Обращение к бедным материалам, с их особой красотой, вещественностью, реалистичностью, — одна из отличительных черт направления «Арте повера».

**Дэвид Карсон** (1955) — американский графический дизайнер, арт-директор и сёрфингист. Наибольшую известность он приобрел в сфере типографики, став родоначальником направления гранж-типографии (это яркая и красочная обработка фотографий в фантазийном исполнении). Работа арт-директором журнала Ray Gun принесла Дэвиду Карсону всемирную славу.

Оглушительный успех дизайнеру принесла работа в журнале Ray Gun, который был посвящен альтернативной музыкальной культуре и образу жизни в стиле гранж. Дэвид Карсон обратился к энтропии как главному творческому принципу. Следуя этому творческому принципу, Карсон отказался от модульных сеток, усматривая в их использовании ненужную опеку художника. Называя сетки "костылём", он призвал к полной свободе творчества не только в рамках акциденции, но и в книгах и журналах.

"Я начал думать о некоторых своих решениях. Например, выборе между шрифтом Serif и San-Serif. По большей части это не представляет опасности для жизни. Почему бы не повеселиться?" (из выступления Дэвида Карсона на конференции TED, 2009).

Верстка напоминала живописные холсты, на которые, словно при создании палимпсеста, послойно наносились буквы, строки и изображения. В этом смысле дизайн Карсона оказался генетически связан с поэтикой дадаизма и сюрреализма[5]. В половине номеров из тех шести выпусков журнала, в которых Карсон принимал участие, использовались его рисунки от руки. Главной особенностью его дизайна стали — игра со шрифтами, разнообразный интерлиньяж и запредельный кернинг. Творчество Карсона демонстрирует, насколько максимально можно "охладить" "горячие" медиа. Несмотря на то, что именно дизайн Карсона сделал журнал Ray Gun культовым, именно этот специфический дизайн стал причиной того, что издатель Марвин Скотт Джарретт все-таки расстался с Карсоном. Ray Gun был не единственным проектом Джарретта, и будучи опытным предпринимателем, он понимал, что для читателя этот журнал при всем своем визуальном новаторстве представлял своеобразную головоломку. Экспрессивный дизайн Карсона фактически противоречил основополагающей информативной функции любого издательского проекта.

"Работа художника состоит в том, чтобы попытаться перевести старые средства коммуникации в такие позы, чтобы это позволило обратить внимание на новые. Для этой цели художник должен все время играть и экспериментировать с новыми средствами упорядочения опыта, даже если большинство его аудитории предпочитает оставаться зафиксированными в своих старых перцептуальных установках" (из книги "Понимание медиа: Внешние расширения человека" Маршалла Маклюэна.

**Стефан Загмайстер.** Австриец Стефан Загмайстер стал дизайнером в 15 лет, устроившись в австрийский молодежный журнал Alphorn. В 1991 году он устроился в гонконгский офис всемирно известного рекламного агентства Leo Burnett’s, а спустя два года открыл в Нью-Йорке собственную студию Sagmeister Inc (ныне Sagmeister & Walsh). Его фирма делала все — от дизайна обложек музыкальных альбомов до корпоративной айдентики. В числе клиентов — HBO, The Gap, BMW и Музей Гуггенхайма.

В 1997-м рекламный плакат, на котором изображена курица с отрезанной головой. В углу этого плаката, подготовленного для конференции в том же AIGA, написано: „Почему эта курица без головы? Это метафора профессии? “» принес 35-летнему Стефану первую награду и прозвище «дизайн-эксгибициониста», провокатора и рок-звезды современного дизайна.

Обложки Стефана украшают альбомы Лу Рида, The Rolling Stones, OK Go, Дэвида Бирна и Патрика Метини. За оформление альбомов «Once in a Lifetime» группы Talking Heads и «Everything That Happens Will Happen Today» Дэвида Бирна и Брайана Ино он получил премии «Грэмми».

В 2010 году легендарный дизайнер решил попробовать себя в новой области и стал сорежиссером «Счастливого фильма», премьера которого состоялась в январе 2017 года.

**Марк Куинн. «Беременная Элисон Леппер». 2005.**

15-тонная мраморная статуя художницы Элисон Лаппер, которая родилась без рук и с сильно деформированными ногами. Статуя располагалась на Трафальгарской площади в Лондоне с сентября 2005 по октябрь 2007 года. Репродукция скульптуры использовалась также во время церемонии открытия летних параолимпийских игр в Лондоне-2012.

**Марк Куинн. Серия Self**, кровавый автопортрет, с 1991 года, каждые пять лет художник изготавливает свою "кровавую голову", наблюдая своё старение

**Искусство Древней Руси.**

Периодизация.

33. Архитектура домонгольской Руси.София Киевская. Особенности мозаики, фрески.

Белокаменное зодчество Владимиро-Суздальской Руси. Золотые ворота. Церковь Покрова на Нерли.

34. Иконопись, выдающиеся мастера – иконописцы. Феофан Грек, Андрей Рублёв, Дионисий.

35. Московский Кремль. Общая характеристика. Башни и стены. Царь–Пушка. Соборная площадь – Успенский собор, Благовещенский собор, Архангельский собор, Грановитая палата, Колокольня Ивана Великого, Царь-Колокол, Патриаршая палата, Церковь Ризоположения. Теремной дворец. Оружейная палата.

36. Шатровое зодчество. Церковь Вознесения в Коломенском. Собор Василия Блаженного.

**София Киевская.** Из множества сохранившихся в мире древних мозаик именно мозаики Софии Киевской являются подлинным памятником монументальной живописи XI века, так как они никогда не переделывались и не дополнялись реставраторами, а лишь очищались от пыли, копоти, что возвращало им многокрасочную свежесть первоначального состояния.

Софийские мозаики являются одними из прекраснейших по своим краскам. В них своеобразно сочетается архаизм форм с необычайной красотой то ярких сияющих красок, то приглушенных благородных полутонов, полученных благодаря обилию разнообразнейших оттенков одного цвета.

Коричневый насчитывает 35 оттенков, зеленый - 34, желтый - 23, синий -21, красный - 19. Всего в палитре мозаик Софии Киевской насчитывается более 150 оттенков, что свидетельствует о высокоразвитой технике производства смальты в Киевской Руси.

**Икона Богоматерь Владимирская. XII век.** Решив переселиться на родную для него Суздальскую землю, князь Андрей Боголюбский взял с собой икону и в пути усердно молился перед ней.

После отдыха во Владимире, князь собрался продолжить движение, но отъехав совсем немного от города, его лошади остановились. Все попытки заставить их идти дальше были безуспешны. Даже после смены лошадей ничего не изменилось.

Удивленный князь стал горячо молиться Божией Матери и во время молитвы ему явилась Богородица, которая повелела ему оставить чудотворную икону во Владимире, и построить собор, который станет для нее домом. Князь поставил икону во Владимире и с тех пор образ получил название – Владимирская икона Божией Матери.

Значение этой иконы для Руси и всех ее православных невозможно переоценить – она является нашей национальной святыней. Перед ней в Успенском соборе Кремля происходило помазание государей на царство и избрание первосвятителей. Не раз еще Царица Небесная, покровительница Руси, спасала ее: в 1480 году избавила от ордынского хана Ахмата, а в 1521 году – от крымского хана Махмет-Гирея.

Икона относится к типу «Елеуса», который сложился в византийской иконописи в 11 веке. Это переводится с греческого как «милующая», но в Древней Руси называлось «Умиление», что гораздо точнее передает суть образа. И действительно, образ Матери с Младенцем выражал бы лишь Ее умиление, если бы не глаза, исполненные невероятного трагизма в предвидении мук, на которые обречено Ее Дитя. Младенец же в Своем невинном неведении обнимает Мать, прильнув щекой к Ее щеке. Очень трогательная деталь – голая левая ножка, выглядывающая из-под Его одеяния, так что видна подошва, что характерно для всех списков с Владимирской иконы.

**Церковь Покрова на Нерли** представляет период расцвета Владимиро-Суздальского княжества при Андрее Боголюбском. В это время преобразился Владимир, отстроился Боголюбов — новый город с белокаменным княжеским дворцом и храмом Рождества Богородицы. За 1158—1165 годы строительная артель Андрея Боголюбского создала ряд замечательных белокаменных построек. Его храмостроительная программа сопоставима с деятельностью Ярослава Мудрого, отстроившего Киев веком раньше. Для церкви Покрова было выбрано место чуть более чем в километре от княжеского дворца при впадении Нерли в Клязьму. Церковь построена не ранее 1165 года, так как в этом году умер княжич. Церковь была освящена в честь праздника Покрова Богородицы. Место расположения храма уникально: Покровская церковь выстроена в низине, на заливном лугу, и стоит на рукотворном холме высотой около 3 м и площадью около 23 соток, на котором располагались и другие монастырские постройки. Ранее около церкви было место впадения Нерли в Клязьму (ныне русла рек изменили положение). Церковь находилась практически на речной «стрелке», оформляя перекрёсток водных торговых путей. Церковь Покрова на Нерли входит с 1992 года в список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО под названием «Белокаменные памятники Владимира и Суздаля». Боголюбовский луг, на котором расположена церковь, ныне является особо охраняемой природной территорией и историко-ландшафтным комплексом регионального значения.

Церковь Покрова на Нерли – памятник становления и расцвета Владимирского княжества при Андрее Боголюбском. Этот удивительный человек задался целью создать новую столицу Руси, подобную Киеву, и не только Киеву, но и Константинополю и Иерусалиму. Всего за 7 лет было выстроено множество прекрасных храмов во Владимире, построено Боголюбово и, как венец всему, храм Покрова на Нерли. Он был построен на расстоянии версты от Боголюбовского замка, при слиянии двух рек – Нерли и Клязьмы. Устье Нерли – это своеобразные речные ворота Владимирской земли на оживленном торговом пути Нерль-Клязьма-Ока-Волга. Церковь Покрова возвышается над берегом старицы Клязьмы на округлом, поросшем травой и деревьями холме. Она будто вырастает из этого холма, и невольно восхищаешься, как удачно выбрано место для постройки храма. Но это только на первый взгляд кажется, что все так просто. На самом деле, храм хранит множество секретов, и строительных, и исторических.

Пропорции храма необыкновенно изящны и красивы. Часто этот храм сравнивают с образом красной девицы (в отличие от Дмитриевского собора во Владимире – воина-богатыря). И, хотя, тип храма совершенно обычен для этого времени (крестово-купольный, одноглавый, четырехстолпный, трехапсидный, с тремя продольными и тремя поперечными нефами), он неуловимо отличается от множества других церквей. Здесь все направлено на достижение эффекта максимальной стройности и высоты. Множество деталей, еле уловимых, очень деликатных, подчеркивают вертикальную ось сооружения. Например, средняя апсида чуть приподнята над боковыми, несколько поднято и среднее окно. Барабан храма высокий и тонкий с узкими окнами, поднятый на пьедестал-постамент усиливает впечатление устремленности вверх. И внутреннее пространство церкви Покрова воспринимается как некий воздушный столп с убегающими ввысь пучками вертикалей.

Храм украшен прекрасной белокаменной резьбой, присущей владимиро-суздальскому зодчеству. Здесь есть и излюбленный образ царя Давида в окружении животных, настоящих и фантастических, и богатые орнаменты, и удивительный ряд рельефов девичьих ликов, которые опоясывают все три фасада храма. Это один из самых загадочных мотивов в скульптурном декоре церкви. В настоящее время сохранилось девятнадцать таких рельефов, представляющих целую галерею скульптурных портретов. Исполнение этой прекрасной белокаменной резьбы требовало немалого времени и большого технического мастерства. Даже простая обработка каменного блока предполагала более тысячи ударов мастера по инструменту. А на теску фасонного камня и резьбу рельефов церкви Покрова на Нерли по расчетам исследователей должно было потребоваться около трех с половиной тысяч человеко-дней.

Храм находится в совместном ведении Русской православной церкви и Владимиро-Суздальского музея-заповедника. Храм является подворьем Богородице-Рождественского монастыря Владимирской митрополии.

**Феофан Грек. Макарий Египетский. Роспись церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде.**

Образ преподобного Макария Египетского: удлиненная фигура подвижника вся объята светом, как белым пламенем. Он единственный изображен не на столпе, он сам как столп света. На белой фигуре выделяются написанные охрой лик и руки, выставленные вперед ладонями, раскрытыми вовне. Это поза приятия благодати, открытости перед Богом. Свет сияет на лике, но глаза не написаны вовсе, потому что святому не нужны телесные очи, он внутренним (духовным) взором видит Бога, он не смотрит на мир внешний, он весь внутри. Преподобный Макарий живет в Свете, он сам есть этот Свет, подобно апостолу Павлу: Уже не я живу, но живет во мне Христос.

Макарий Египетский — образ исключительной силы, не имеющий аналогов ни в византийском, ни в древнерусском искусстве. Это яркая иллюстрация исихастского мистического опыта (Исиха́зм (от др.-греч. «спокойствие, тишина, уединение») — христианское мистическое мировоззрени, древняя традиция духовной практики, составляющая основу православного аскетизма): подвижник в процессе богообщения погружается в Свет, в Божественную реальность, но при этом не растворяется в нем, как соль в воде (как учат, например, восточные религии), а сохраняет свою личность, которая, очищается и преображается.

**Икона «Троица», Андрей Рублев, 1425–1427, темпера/дерево, 142×114, ГТГ, Москва.** Икона Святой Троицы, написанная Андреем Рублёвым в XV веке, самое знаменитое из его произведений и одна из двух приписываемых его кисти работ (включая фрески во Владимире), чьё авторство, как считают учёные, достоверно принадлежит ему. Является одной из самых прославленных русских икон.

Икона представляет собой доску вертикального формата. На ней изображены три ангела, сидящие за столом, на котором стоит чаша с головой тельца. На фоне представлены дом (палаты Авраама), дерево (дуб Мамврийский) и гора (гора Мориа). Фигуры ангелов расположены так, что линии их фигур образуют как бы замкнутый круг. Композиционным центром иконы является чаша. Руки среднего и левого ангелов благословляют чашу. В иконе нет активного действия и движения — фигуры полны неподвижного созерцания, а их взгляды устремлены в вечность. По фону, на полях, нимбах и вокруг чаши заделанные следы от гвоздей оклада.

В основу иконы положен ветхозаветный сюжет «Гостеприимство Авраама», изложенный в XVIII главе библейской книги Бытия. Он повествует о том, как праотец Авраам, родоначальник избранного народа, встретил у дубравы Мамре троих таинственных странников. Во время трапезы в доме Авраама ему было дано обетование о грядущем чудесном рождении сына Исаака. По воле Бога от Авраама должен был произойти «народ великий и сильный», в котором «благословятся… все народы земли». Затем двое ангелов отправились на погубление Содома — города, прогневившего Бога многочисленными грехами его жителей, а один остался с Авраамом и беседовал с ним.

Дата создания 1411 год или 1425-1427 гг. Место нахождения: Государственная Третьяковская галерея, Москва.

**Успенский собор Московского Кремля, арх. Аристотель Фиораванти, 1475–1479** - православный храм Московского Кремля, расположенный на Соборной площади, входит в Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Собор является старейшим полностью сохранившимся зданием Москвы. Построен в 1475—1479 годах под руководством итальянского зодчего Аристотеля Фиораванти. Был главным кафедральным собором Русского государства вплоть до упразднения самодержавия в 1917 году. Является усыпальницей всех московских патриархов первого патриаршего периода, Белокаменный пятиапсидный пятиглавый собор разделён на двенадцать одинаковых по величине квадратов, перекрытых крестовыми сводами. Четыре столпа имеют круглую форму, остальные два — крестчатую. Из кирпича выложены своды, барабаны, восточная стена над алтарными апсидами, скрытые алтарной преградой восточные квадратные столпы. Круглые столпы также кирпичные, но облицованы белым камнем. Фасад храма состоит из простенков-прясел, разграниченных лопатками. По горизонтали здание разделено декоративным поясом из маленьких колонн и арок, по вертикали — пилястрами с узкими окнами. Апсиды собора невысоки и прикрыты с юга и с севера пилонами.

**Церковь Вознесения в Коломенском 1532.** - православный храм Даниловского благочиния Московской епархии. Храм расположен в районе Нагатинский Затон, Южного административного округа города Москвы, в бывшем подмосковном селе Коломенское. Храм является шедевром мировой архитектуры, первым каменным шатровым храмом в России.

В храме наряду с шатром были применены пристенные пилоны, что позволило построить огромное здание невиданных пропорций, с «летящей» архитектоникой. Постройка была осуществлена с размахом и значительными материальными затратами. В истории русского зодчества храм остался произведением, с точки зрения его формального совершенства, единственным и неповторимым. Построен в честь дня рождения Ивана IV (Грозного) в 1532 году.

Церковь выполнена из кирпича с многочисленными белокаменными элементами декора в виде центрического храма-башни; её высота составляет 62 метра. План представляет собой равноконечный крест. Внутреннее пространство храма сравнительно невелико — чуть более 100 квадратных метров. Вокруг храма расположена двухъярусная галерея-гульбище с тремя высокими лестницами-всходами. На фасадах углы церкви оформлены вытянутыми плоскими пилястрами с капителями в духе раннего Возрождения. Между ренессансными пилястрами сделаны остроконечные готические вимперги. На основной крестообразный объём церкви поставлен восьмерик, в нижней части оформленный рядами больших килевидных арок в традиционном московском стиле, а выше украшенный сдвоенными ренессансными пилястрами. Храм перекрыт шатром с чётко выделенными рёбрами.

Как показал С. С. Подъяпольский, в здании имели место многочисленные «ренессансные» элементы (ордера, порталы с прямыми архитравными перекрытиями проёмов, «ренессансная» прорисовка готических вимпергов и пр.). В отношении готических элементов (общей столпообразности и многих элементов декора, прежде всего самих вимпергов) исследователь полагал, что Петрок Малый применил их как стилизацию под «местную» архитектуру, так как уловил в предшествовавшем ему древнерусском зодчестве дух готики.

На галерее располагается монументальный трон, снаружи приставленный к восточной стене церкви и повёрнутый спиной к алтарю.

**Храм Василия Блаженного** (собор Покрова Богородицы, что на Рву) в Москве, - православный храм на Красной площади в Москве, памятник русской архитектуры. Строительство собора велось с 1555 по 1561 год. Архитекторы Постник и Барма. Отличительная черта собора — его яркая окраска. По преданию, она символизирует сон Андрея Юродивого, который увидел Небесный Иерусалим с пышными садами и плодами несказанной красоты.

Собор состоит из 9 храмов, объединённых внутренними переходами и единым основанием. Несмотря на сложность архитектуры, она вполне логична. В центре расположена покровская церковь, вокруг неё сосредоточены остальные восемь. Согласно плану, собор напоминает восьмиконечную звезду — в христианстве это символ путеводной звезды. Ещё одной идеей конструкции стало отсутствие симметрии между размерами храмов.

Собор объединяет одиннадцать церквей (приделов), часть из которых освящена в честь святых, дни памяти которых пришлись на решающие бои за Казань. Центральная церковь сооружена в честь Покрова Богородицы, вокруг которой группируются отдельные церкви в честь: Святой Троицы, Входа Господня в Иерусалим, Николы Великорецкого, Трёх Патриархов: Александра, Иоанна и Павла Нового, Григория Армянского, Киприана и Иустины, Александра Свирского и Варлаама Хутынского, размещённые на одном основании-подклете, а также придел в честь Василия Блаженного, по имени которого храм получил второе, более известное название, и церковь Иоанна Блаженного, вновь открытая после длительного запустения в ноябре 2018 года.

В названии собора упомянут ров, проходивший вдоль Кремлёвской стены и служивший оборонительным укреплением (Алевизов ров), его глубина была около 13 метров, а ширина — около 36 метров.

Собор входит в российский список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО и является филиалом Государственного исторического музея.

**Русское искусство XVIII века.**

37. Основание Петербурга. Новое решение градостроительных проблем. Классицизм Д. Трезини - Летний домик Петра I, Петропавловский собор.

38. Барокко в архитектуре. Создание дворцовых ансамблей.

Растрелли Б. Ф. – Екатерининский дворец в Царском Селе. Зимний дворец (Эрмитаж), собор Смольного монастыря, Большой дворец в Петергофе.

39. Скульптура Б. Растрелли «Анна Иоанновна с арапчонком»,

Ф. Шубин. М. – портрет Ломоносова М., портрет Павла I.

Козловский – «Самсон, разрывающий пасть льву», памятник А. Суворову на Марсовом поле.

Э. Фальконе – памятник Петру I.

40. Стиль классицизм. Кокоринов - Академия художеств.

 Баженов – Дом Пашкова в Москве.

Усадебное строительство. Кусково. Останкино.

41. Развитие портретного жанра. Никитин – [Портрет](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%80%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%82) канцлера [Головкина](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BA%D0%B8%D0%BD%2C_%D0%93%D0%B0%D0%B2%D1%80%D0%B8%D0%B8%D0%BB_%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87).

Матвеев – автопортрет с женой,

Антропов – портрет статс-дамы Измайловой.

Вишняков – портрет Сары Фермор.

Аргунов - [Портрет неизвестной крестьянки в русском костюме](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%80%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%82_%D0%BD%D0%B5%D0%B8%D0%B7%D0%B2%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%BD%D0%BE%D0%B9_%D0%BA%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D0%BA%D0%B8_%D0%B2_%D1%80%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%BC_%D0%BA%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8E%D0%BC%D0%B5).

Д. Левицкий - Портрет архитектора[А. Ф. Кокоринова](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2%2C_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BF%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), п-т Демидова, п-т Дьяковой, п-т Львовой, Урсула Мнишек, п-т Екатерины II. Серия смольнянок: [Ржевская](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B6%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F%2C_%D0%A4%D0%B5%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D1%81%D0%B8%D1%8F_%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0) и [Н. М. Давыдова](http://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%94%D0%B0%D0%B2%D1%8B%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0,_%D0%9D%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%81%D1%8C%D1%8F_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0&action=edit&redlink=1), [Хрущева](http://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A5%D1%80%D1%83%D1%89%D0%BE%D0%B2%D0%B0,_%D0%95%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B0&action=edit&redlink=1) и [Хованская](http://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A5%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F,_%D0%95%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B0&action=edit&redlink=1), [Алымова](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D1%8B%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0%2C_%D0%93%D0%BB%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%80%D0%B0_%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0), Нелидова, Молчанова, Борщова, Левшина.

Ф. Рокотов – П-т Струйской, п-т Екатерины II, п-т Суровцевой, п-т Новосельцевой, неизвестная в розовом платье, п-т Майкова.

В. Боровиковский – п-т Лопухиной, п-т Арсеньевой, п-т сестёр Гагариных, Лизонька и Дашенька, п-т Екатерины II, п-т Боровского, п-т Куракина.

В 1712 году Санкт – Петербург был объявлен столицей государства. В этом же году **Трезини закладывает Петропавловский собор.**

Это первый в России храм, возведенный в стиле европейского барокко зального типа. Для русской церковной архитектурной традиции того времени был характерен иной тип храмов – крестово- купольный. По своему плану и внешнему виду Петропавловский собор совершенно не похож на православные крестово-купольные или шатровые церкви.

Собор Трезини в плане имеет очертания прямоугольника, который разделен могучими пилонами на 3 нефа. Во внутреннем пространстве храма возведены большие колонны и размещены огромные хрустальные люстры, изливающие яркие потоки света. По ощущениям собор изнутри очень схож с торжественным дворцовым залом. К тому же собор имеет ярко-желтую внешнюю окраску, что также придает ему праздничный вид на фоне «сумрачного» гранита самой крепости.

Необычной для русской архитектуры является колокольня с многоярусным строением, на которой расположены куранты и шпиль, где помещен ангел с крестом. Некоторые исследователи склонны видеть в форме колокольни очертания фигуры самого императора, который имел могучую стать и огромный рост, таким образом считая её своеобразным памятником Петру.

Эта колокольня была сооружена на целый десяток лет ранее самого собора. В ней Петр Алексеевич хотел видеть новый символ своей столицы. Император торопил Трезини, которому было поручено возвести колокольню, превосходящую размером 85-метровую московскую колокольню Ивана Великого. Так и вышло, колокольня Петропавловского собора при Петре имела в высоту 106 метров. Впрочем, и это не было окончательным вариантом. После страшного пожара 1856 года, когда в грозу пострадала деревянная конструкция шпиля (в нее ударила молния), её заменили на металлическую. Разумеется, с увеличением масштаба – теперь колокольня высилась уже на 122.5 метра и стала самым высоким зданием Северной столицы.

В современной России этот шпиль и купол были позолочены, что еще больше придало сияния всему сооружению. Теперь между двумя петровскими «объектами» - Адмиралтейством и Петропавловкой, разделенными свободной Невой, происходит своеобразная величественная золотая «перекличка» шпилей.

Интересные данные:

• Шпиль собора имеет в высоту 56 метров

• Шар над ним в диаметре – 1.6м

• Фигура ангела - 3.2 м. в высоту

• Размах его крыльев – 3.8 м

• Сам собор по длине – 61 м

• Высота его зала – 16 метров

Еще одна интересная деталь – ангел на шпиле собора исполняет также и роль флюгера.

**Ф.Рокотов Портрет А.П.Струйской, 1772, ГТГ, Москва.** На полотне изображена вторая жена помещика Н.Е.Струйского. Молодая особа, лет восемнадцати. Произведение появилось в 1772 году.

Для Рокотова эта женщина стала воплощением всех положительных женских качеств, ведь для автора она стала идеальной натурщицей, потому как «была умна и хороша собой, а еще чертовки хитра и вежлива».

В ее образе собраны тонкие черты лица, свежесть и молодость, такая непорочная нежность. По-детски прелестное лицо, светящаяся здоровьем кожа, легкий румянец, пухлые губки и длинная шея, аккуратно собранные на затылке в высокую прическу пепельного цвета волосы, мягкие и невинные черты лица отнимали дыхание у многих почитателей настоящей женской красоты.

Красиво обрамив зону декольте, автор подчеркнул ее умение преподнести себя, показать свой тонкий и элегантный вкус в одежде. По тому, как девушка ведет себя, как держит осанку и гордовито выпячивает грудь вперед, можно сказать, что данная особа полна чувства собственного достоинства и знает «себе цену». При этом фигура легка и изящна. Ее гордая осанка говорит об ее теперешнем знатном положении, которое она несет с честью.

Наиболее притягивающим к образу жены помещика, юной красавицы, стали глаза. На картине это наиболее темный элемент. Почти черные глаза стают центральным объектом на картине. С самого начала привлекая к себе зрителя и не давая ему возможности сосредоточиться на чем-то другом. В них поселились кокетство и мысли о предстоящем ей будущем.

Во взгляде присутствуют нежность и забота, одновременно с этим, и неподдельная грусть и тоска по уходящему времени и молодости. Однако она с гордостью и честью принимает уготовленную ей судьбу. Многими исследователями творчества Рокотова было отмечено, что именно взгляд молодой и прекрасной особы так и оставил на душе у художника море эмоций и восхищения.

Созданный Рокотовым образ как бы соткан из переливов цвета — настолько тонких, что колорит кажется монохромным, легчайших нюансов пепельно-серых, золотистых, зеленоватых и розоватых тонов, создающих ощущение дымки, будто мы заглядываем в глубину туманного зеркала…

Любите живопись, поэты!

Лишь ей, единственной, дано

Души изменчивой приметы

Переносить на полотно.

Ты помнишь, как из тьмы былого

Едва закутана в атлас,

С портрета Рокотова снова

Смотрела Струйская на нас.

Её глаза, как два тумана,

Полуулыбка, полуплач.

Её глаза, как два обмана,

Покрытых мглою неудач.

Предвосхищенье двух загадок,

Полувосторг, полуиспуг,

Безумной нежности припадок,

Предвосхищенье смертных мук.

Когда потёмки наступают

И приближается гроза,

Со дна души моей мерцают

Её прекрасные глаза… Николай Заболоцкий

**Ф. Растрелли. Зимний дворец. (Эрмитаж), 1755. Санкт-Петербург.—** главный императорский дворец России, построен в 1754—1762 годах русским архитектором итальянского происхождения Бартоломео Франческо Растрелли в стиле пышного елизаветинского барокко с элементами французского рококо в интерьерах. Начиная с советского времени в стенах дворца размещена основная экспозиция Государственного Эрмитажа. Анфилада – комнаты расположены по одной оси, одна за другой.

С момента окончания строительства в 1762 году по 1904 год использовался в качестве официальной зимней резиденции российских императоров. В 1904 году Николай II перенёс постоянную резиденцию в Александровский дворец в Царском Селе. С октября 1915 года до ноября 1917 года во дворце работал госпиталь имени царевича Алексея Николаевича. С июля по ноябрь 1917 года во дворце размещалось Временное правительство. В январе 1920 года во дворце открыт Государственный музей революции, разделявший здание с Государственным Эрмитажем вплоть до 1941 года. Зимний дворец и Дворцовая площадь образуют красивейший архитектурный ансамбль современного города и являются одним из главных объектов внутрироссийского и международного туризма.

**Э. Фальконе – памятник Петру I. 1770. Санкт-Петербург.** Памятник Петру I на Сенатской площади в Санкт-Петербурге. Его открытие состоялось 7 (18) августа 1782 года. Памятник изготовлен из бронзы. Название «медный» закрепилось за ним благодаря поэме А.С. Пушкина «Медный всадник».

**Русское искусство 1-ой половины XIX века.**

42. Расцвет Русского ампира. А. Воронихин – Казанский собор, Орловский – памятники Кутузову и Барклаю де Толли.

 А. Захаров – Адмиралтейство, Щедрин – нимфы.

Тома де Томон – Здание Биржи. Ростральные колонны. Скульпторы Камберлен и Тибо, мастер Суханов - 4 фигуры: Волхов, Волга, Днепр, Нева

К. Росси – Арка Главного штаба, Демут –Малиновский и Пименов – Колесница Победы, Михайловский дворец (Русский музей)

Москва. Бове – реконструкция Красной площади, Большой театр. Мартос – памятник Минину и Пожарскому.

43. Живопись Романтизма: О. Кипренский – п-т Швальбе, п-т Давыдова, мальчик Челищев, Автопортреты, п-т Авдулиной, п-т Хвостовой, п-т Пушкина.

В. Тропинин, - п-т Пушкина, Кружевница, Гитарист, п-т сына Арсения

К. Брюллов – «Последний день Помпеи», п-т археолога Ланчи, п-т графини Самойловой с приёмной дочерью Амацилией Паччини, «Маскарад», «Всадница», «Итальянский полдень», «Девушка, собирающая виноград», «Всадники»,

С. Щедрин – «Веранда, обвитая виноградом», «Новый Рим»

А. Венецианов – «Весна. На пашне», «Лето. На жатве», «Гумно», «Захарка», «Крестьянка с васильками», «Девушка с телёнком»

А. Иванов – «Явление Христа народу», этюды

П. Федотов – «Сватовство майора», «Свежий кавалер», «Завтрак аристократа», «Разборчивая невеста», п-т Надежды Жданович.

**К. Росси – Арка Главного штаба, 1819, Санкт-Петербург.** Ампир.

 <http://www.visit-petersburg.ru/ru/video/49/>

**Мартос. Памятник Минину и Пожарскому. 1812. Москва.** Скульптурный монумент в честь предводителей народного ополчения, положившего конец Смутного времени в России в начале XVII века, пользуется неизменным вниманием гостей российской столицы. Он посвящен «гражданину Минину и князю Пожарскому», о чем напоминает надпись на постаменте. Памятник установлен рядом с храмом Василия Блаженного на Красной площади.

**О.А.Кипренский Портрет Е.С.Авдулиной, 1822-23г, ГРМ, Санкт-Петербург.**

Романтизм. Портрет этот — одно из самых поэтических созданий Кипренского. Недаром современник, увидев портрет Авдулиной, говорил, что «в ее физиономии есть душа».

А другой современник утверждал, что в этом портрете «особенно достойны замечания руки..., округлость тела и свет сделаны мастерски. А как символичен теряющий свои лепестки левкой, стоящий в стакане с водой!..»

С цветком сопоставлен и образ самой героини — одновременно хрупкий и холодный. Взгляд, направленный мимо зрителя, придаёт её лицу выражение отрешённости. С виртуозным мастерством изображены детали костюма — жёлтая узорчатая персидская шаль, жемчужное ожерелье, кисейный чепец.

Её руки сложены совсем как у Джоконды на знаменитом полотне Леонардо да Винчи, которое Кипренский видел в Лувре. Да и сама композиция портрета словно заимствована у мастеров эпохи Возрождения: женщина сидит в тёмной комнате перед окном, за которым открывается пейзаж.

Художнику удалось передать богатый внутренний мир своей модели. Имея перед собою один только портрет, можно представить себе всю жизнь этой, безусловно, незаурядной женщины.

**Портрет А.С. Пушкина, О.А. Кипренский, 1827, ГТГ, Москва.** Пушкин одет в сюртук и плащ, который несколько небрежно накинут на плечо, что было модным в те времена. Идеально подобрано освещение, чтобы наиболее четко было видно лицо, на котором угадывается момент вдохновения. Присмотревшись внимательнее, мы ясно увидим, что поэт находится в творческом поиске и уже думает над очередным произведением.

Поэт выглядит задумчивым, его мысли тревожны и печальны. Взор несколько насторожен, сомкнутые губы говорят о невеселой ситуации в его жизни. Кажется, Пушкин с плохо скрываемой грустью уже предвидит свою неизбежную участь.

Художник изобразил поэта около три четверти к зрителю. Взор его задумчиво устремлен вдаль. Блестящие глаза таят в себе затаенные мысли. Горящая свеча освещает лишь половину лица, все остальное остается в тени. Кажется, что писатель, устремил взгляд определенную точку опоры удобную для позирования, этот внутренний отсвет отражается в глазах и во всем облике. Все полотно проникнуто одухотворенностью.

В одном из верхних углов холста художник изображает небольшую фигурку музы, держащую лиру, являющуюся символом поэзии. Поэт и его вдохновение – это неразделимо, а муза, довольно часто упоминаемая Пушкиным в стихах, его верная спутница. Глубокая сосредоточенность, чуть тронутая оттенком скорби, раскрывает натуру Пушкина в состоянии некоего поэтического равновесия. То же равновесие есть в самой художественной форме портрета, где романтическое обобщение выступает в гармоничном сочетании с объективным характером модели.

**«Последний день Помпеи», К. Брюллов, 1833, 456,5×651, ГРМ, Санкт-Петербург.** Несмотря на всю “театральность”, в картине Брюллова много правды.

Место действия не было выдумано мастером. Такая улица у Геркуланских ворот на самом деле есть в Помпеях. И руины храма с лестницей там до сих пор стоят.

А ещё художник лично изучал останки погибших. И часть героев он нашёл именно в Помпеях. Например, погибшую женщину, обнимавшую двух дочерей.

На одной из улиц были найдены колеса от повозки, разбросанные украшения. Так у Брюллова возникла идея изобразить гибель знатной помпеянки.

Она пыталась спастись на колеснице, но подземный толчок выбил из мостовой булыжник, и колесо наехало на него. Брюллов изображает уже самый трагичный момент. Женщина выпала из колесницы и погибла. А ее малыш, оставшись в живых после падения, плачет у тела матери.

Среди обнаруженных скелетов Брюллов видел и языческого жреца, который пытался унести с собой свои богатства.

На полотне он показал его крепко прижимающим к себе атрибуты для языческих ритуалов. Они состоят из драгоценных металлов, поэтому жрец прихватил их с собой. Выглядит он не в очень выгодном свете по сравнению с христианским священнослужителем.

“Правильно” рушатся и здания на картине. Вулканологи утверждают, что Брюллов изобразил землетрясение в 8 баллов. Причём очень достоверно. Именно так и разваливаются строения при подземных толчках такой силы.

А вот в изображении людей правдоподобие заканчивается. Здесь Брюллов, конечно, далёк от реализма. Что бы мы увидели, если бы Брюллов был более реалистичен? Был бы хаос и столпотворение.

У нас не было бы возможности рассмотреть каждого героя. Мы бы видели их урывками: ноги, руки, одни бы лежали на других. Они бы были уже изрядно перепачканы сажей и грязью. А лица были бы искажены ужасом.

А что мы видим у Брюллова? Группы героев расположены так, что мы видим каждого из них. Даже перед лицом смерти они божественно красивы.

Кто-то эффектно придерживает вставшего на дыбы коны. Кто-то изящно прикрывает голову посудой. Кто-то красиво придерживает близкого человека.

Да, они красивы, словно Боги. Даже когда их глаза полны слез от осознания скорой гибели.

В картине можно увидеть и личные переживания Брюллова. Можно заметить, что все основные героини полотна имеют одно лицо. В разных возрастах, с разными выражениями, но это одна и та же женщина – графиня Юлия Самойлова, любовь всей жизни живописца Брюллова. Самойлова здесь изображена трижды…

<https://www.youtube.com/watch?v=osQpXAm-D0Q> – гипсовые слепки.

**Павел Федотов Сватовство майора. 1848, ГТГ, Москва.** На полотне отражен интересный сюжет, предшествующий сватовству, в котором происходят последние моменты подготовки купеческой семьи к встрече жениха. Сразу же заметным центром композиции, является милая девушка в нарядном, шитым из шелка, кажущемся воздушным, платье. Наверняка, это и есть невеста, которую сватают майору. Она пытается убежать перед приходом своего жениха, но мать вынуждает ее остаться в комнате. Практически сразу к выходу картины в свет художником были написаны стихотворные строки, озвучивающие «Сватовство майора», благодаря которым более подробно можно понять эту наигранную роль каждого из этих наших героев полотна.

Скромная невеста майора Так, намерение невесты убежать в другую комнату при появлении сватов, истолковывается автором как напускная скромность девушки, жеманность ее характера, ведь по ее наряду понятно, что к приезду и встрече жениха она подготовлена наилучшим образом. В лице ее маменьки, удерживающей дочь от побега в соседнюю комнату, видны типичные черты купчихи – властность и расчетливость. Скорее всего, ее слово в семье и является главным в решении любого вопроса. Рядом с ней мы видим и самого купца – добродушного мужичка с окладистой бородой, который пытается застегнуть нарядную и не совсем привычную для него одежду, готовясь к появлению долгожданного гостя. Чего только не сделаешь ради очередной удачной сделки!

Мама невесты Сваха, стоящая рядом с отцом, указывает руками на дверь, где мы и видим пресловутого казанову жениха-майора, покручивающего свой ус. Судя по хитрому прищуру и довольному выражению его лица, он уже подсчитывает все выгоды своей будущей женитьбы. Естественно, что о каких-либо чувствах речь здесь и не идет. Ему нужно деньги, которые он и получит у своего тестя-купца. Подобная свадьба-сделка стала нормой для российского общества, это-то и высмеивает Федотов, изобразившей на своем полотне типичных представителей современной жизни.

**Александр Иванов. Явление Христа народу. 1837-1857 гг. ГТГ, Москва.**

Иоанн Креститель указывает людям на приближающегося Христа.

Иванов не просто так выбрал этот фрагмент из Библии для главной картины своей жизни. Это невероятно важное событие, которое разделило историю христианского мира на «до» и «после».

Отсюда – такое желание проработать каждое лицо, каждую эмоцию. Иванов жаждал показать нам реакцию людей в такой момент.

Кто-то испытывает радость и надежду на лучшую жизнь. Ведь иудеи ждали прихода Мессии несколько столетий! Кто-то тут же засомневался, а Мессия ли это. И даже если Мессия, сулит ли это им что-то хорошее.

А для некоторых слова Иоанна – удар по самолюбию. Для священников этот Мессия – ненужный конкурент.

Каждое лицо выражает конкретные эмоции. В этом, конечно, Иванов превзошёл себя и опередил своё время. Ведь не этого ожидали от художника. В первой половине 19 века балом правил академизм. Это приглушённые цвета и герои с чётко прописанными ролями. Они испытывают одну, максимум две эмоции. Остальные же персонажи идут фоном, чаще с равнодушными лицами.

А тут целая симфония цвета и эмоций. Что-то из ряда импрессионизма. Когда каждый испытывает свою эмоцию, как будто вне воли художника. И все это подчеркивается невероятным разноцветьем.

Если главные герои картины испытывают разные чувства, но скорее удивление, радость или недоверие. То эти люди среди ветвей деревьев простерли руки, они полны веры и жажды приблизиться к Христу. Такое ощущение, что они уже далеко от Христа. Потому что родятся они через 100, 500, 1000 лет после изображённых событий. У них уже нет сомнений в значительности фигуры Христа. Они уже знают, что он сделал ради них.

**Русская живопись 2-ой половины XIX века.**

44. Реализм. «Бунт 14», Передвижники.

Бытовой жанр в творчестве В. Перова, В. Максимова, Г, Мясоедова, В. Маковского

45. Психологизм портретов: И. Крамской, В. Перов, И. Репин.

46. Историческая живопись В. Суриков («Боярыня Морозова», «Утро стрелецкой казни»,) И. Репин.

Фольклорные мотивы живописи В. Васнецова.

В. Верещагин-баталист.

47. Пейзаж передвижников. И. Айвазовский, А. Саврасов, Ф. Васильев, И. Шишкин, А. Куинджи, В. Поленов, И. Левитан.

**В. Перов. Чаепитие в Мытищах. 1862 ГТГ.**

<https://muzei-mira.com/kartini_russkih_hudojnikov/1561-chaepitie-v-mytischah-bliz-moskvy-perov-1862.html>

В работе, полной деталей, нюансов и мелочей, нет ничего случайного. Даже место действия является вполне оправданным. Именно Мытищинская вода считалась самой вкусной, а чаепитие в этом подмосковном месте было очень популярным.

Перед зрителем предстает обычная, тривиальная летняя подмосковная сцена. Монах, в нашем случае, вероятно, настоятель, пьет чай в тени подмосковного сада. Перед ним внезапно появилась пара нищенствующих: старый слепой солдат-инвалид и мальчик-поводырь. Служанка, обеспокоенная появлением попрошаек, пытается их прогнать. Главный же герой делает вид, что происходящее к нему вовсе не относится.

О многом могут рассказать ордена на изношенной шинели солдата, оборванная рубашка мальчика, красное лоснящееся лицо монаха, торопливая и суетливая фигура монастырского послушника на заднем плане, раскрытый саквояж важного гостя, готовый принять гостинцы, и многое другое.

Картина явно сатирического плана, хотя писалась она по заказу Мытищинской городской управы. Впрочем, заказчик столь откровенно антиклерикальную работу так и не принял.

Работа выдержана в невыразительных тонах. Здесь Перов отказывается от богатой палитры. Серо-зеленоватые тона призваны показать обычность ситуации, ее жизненность. Интересна композиция картины. Мастер привлекает внимание зрителя к противопоставленным элементам: сытость монаха и истощенность инвалида, зеркальная чистота дорогих сапог и ободранная рубашка. Наконец, рука, протянутая за подаянием, оказывается протянутой в пустоту.

Обличая ханжество, обжорство, духовную пустоту церковников, автор целиком на стороне несчастных и обиженных. В этой работе художнику отлично удалось передать атмосферу неловкости, возникшей в этой ситуации. Отлично видно, что служанка, обслуживающая гостя, старается смотреть в сторону, испытывает неловкость и просто стыдится.

Композиционно художник создает некое подобие народного лубка, композиция списана в круг, образуемый деревьями сада. В ракурсах фигур, в манере письма есть ощущение злой иронии автора, сарказма и сатиры. Совсем не случайно в этот творческий период у автора было множество неприятностей, связанных с реакцией Священного синода на целый ряд работ антиклерикальной направленности. Но прогрессивно настроенная общественность так дружно встала на защиту художника, что претензии Церкви прекратились.

**В. Перов. Тройка. 1866 ГТГ.**

<https://www.youtube.com/watch?v=pOf8xYyXRzA>

**В. Перов. Охотники на привале. 1871. ГТГ.**

<https://www.youtube.com/watch?v=aky9C4fa2fk>

**И. Крамской. Неизвестная. 1883. ГТГ.** Перед нами городская модница. Девушка безупречно одета. Надменное выражение лица выдает натуру избалованную, капризную. Художник в качестве модели выбрал, несомненно, красивую девушку. Большие черные глаза в окружении пышных ресниц, полные губы, густые брови, мягкий овал лица, восточный нос. Гордо взирает восточная красавица на зрителя, сидя в открытой коляске.

 Фоном портрета служит зимний городской пейзаж. Но фон очень деликатен, ненавязчив и вторичен. Он никоим образом не должен отвлекать внимание зрителя от модели: дома словно в дымке, небо - нейтрально белого цвета.

 Героиня одета дорого и со вкусом. Темно-синяя шуба, отороченная серым мехом, украшенная шелковыми лентами в тон шубы. Кокетливая муфта не скрывает тонкие перчатки и тяжелые золотые браслеты на изящной ручке. Венчает наряд берет, украшенный белым пером и жемчужинами.

 Мастер прекрасно передает фактуры шелка, бархата и меха. Золото сверкает сдержанно, жемчуг прекрасно гармонирует с пером и беретом. Свет на картине очень ровный, бесцветный. Автор явно любуется своей моделью, поэтому не оставляет место тени.

 Некогда смуглое лицо красавицы выбелено русскими морозами. Восточный темперамент сохранили глаза героини, но полуопущенные веки приглушают южную пылкость.

 Неслучайно именно эта работа автора была признана образцом вкуса, женственности и красоты. Работа разошлась на десятки тысяч литографий, миллионы журнальных иллюстраций.

 Работа полна неясностей и загадок. Кто был моделью не узнает никто и никогда. Сам автор в своих дневниках не оставил об этом сведений. Есть предположение, что изображенная девушка не что иное, как фантазия художника. Искусная выдумка, видение, мираж. Что никоим образом не принижает художественной ценности талантливой работы.

**И. Репин. Портрет композитора Мусоргского. 1881, ГТГ.** Неслучайно, этот портрет выделяется среди творений художника. Общеизвестный факт – картина создана незадолго до смерти композитора. Благодаря этому важному факту, портрет наполняет особый драматизм и максимальная глубина.

Мы видим Мусоргского, который серьезно болен. В его красноватом лице и блестящих глазах чувствуется действие недуга. Для художника важно именно лицо. Именно поэтому он стремится привлечь к нему наше внимание. Складывается впечатление, что он стремится раскрыть тайну мастерства композитора. Борода, усы и волосы, которые немного взъерошены, не могут отвлечь от того, как смотрит Мусоргский.

Мы можем прочесть в его выразительных глазах невероятную тоску и глубочайшую печаль. Но при этом перед нами человек, полный энергии и сил.

Репин специально написал достаточно схематично написал одежду композитора. Эти вещи нужны лишь для обрамления лица. Особый поворот головы, в котором чувствуется вызов, помогает нам ощутить, что Мусоргский не сдавался и активно боролся с болезнью до последнего.

Что касается фона, то любые детали отсутствуют. Кажется, что композитор изображен на необычном фоне проплывающих облаков. Это позволяет создать ощущения подлинного величия. Мусоргский, как и его произведения, неукротим и уникален. В его глазах звучит музыка. Мы можем прочесть в них это. Там же таятся идеи, которые композитор так и не успел воплотить.

Живописец бестрепетно фиксирует все черты лица Мусоргского, которые хранят отпечаток болезни. Это компенсируется умным и действительно деликатным решением картины.

Сочетание халата малинового и зеленого цветов на фоне светлого оттенка действительно впечатляет. Рельеф морщин сглажен ярким светом. Складка губ удивляет своей трогательностью. Человек как будто прислушивается к себе. Мы чувствуем, насколько он одинок и отрешен от всего мира. Репин создал самый проникновенный портрет.

**Илья Репин. Бурлаки на Волге. 1873.Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.**

*“Мастерство такое, что и не видать мастерства” Лев Толстой (об Илье Репине).*

Репин (1844-1930 гг.) написал “Бурлаков”, когда ему ещё не было 30. Впереди у него долгая и плодотворная жизнь. Шедевры “Иван Грозный и сын его Иван”, “Не ждали” или “Запорожцы пишут письмо турецкому султану”.

Но “Бурлаки” будут всегда его первым и главным шедевром. Вспоминая Репина, мы вспоминаем именно эту картину. Вершина его творчества достигнута в самом начале пути.

Изображённые бурлаки – это реальные люди. Всех их Репин лично знал, приглашал на беседы. Художник сокрушался, что многие приходили позировать, умывшись и постригшись. Что не соответствовало задумке художника.

Но вот пришёл Канин (самый передний в упряжке). Мужчина лет 45. Он специально готовиться не стал для встречи с художником. В баню не ходил, рубашку праздничную не надел. Репин сразу понял, что он будет среди его “бурлаков”.

Он напоминал Репину греческого философа, попавшего в рабство к римлянам. Человек недюжего ума выполняет самую тяжёлую и примитивную работу, пусть и в качестве старосты.

По правую руку от Канина – нижегородский боец. Зимой он зарабатывает участием в кулачных боях. А весной-осенью “тянет лямку”. Ему ещё не более 40 лет, сил физических ещё достаточно. Его ставят в первую упряжку, как одного из самых сильных и добросовестных.

По левую руку от Канина – моряк Илька. Он умеет усердно и упорно работать, поэтому тоже в первом ряду. Но видно, что человек он угрюмый. Он один пронизывает нас недобрым взглядом. Такой легко матернется и пошлёт куда подальше.

Позади первой тройки – мужчина с трубкой. Он одет приличнее всех. Его рубаха – это не лохмотья, как у его товарищей. На нем настоящая шапка, а не повязанная тряпица.

Скорее всего, он из крестьян. У которого дома жена или мать. Которые и следят за его одеждой. Он явно лениться: идёт прямо, не сильно натягивая лямку. Да ещё трубку успевает покурить.

За ним идёт мужчина лет 60. Он исхудавший, отчаянно вытирает рукавом пот со лба. Скорее всего, он болен чахоткой, и это его последний бурлачный сезон.

Особенно бросается нам в глаза молодой деревенский паренёк Ларька. Видимо отправила семья его подзаработать. Может с отцом не смог ужиться, ушёл из дома. Пытается самостоятельно прокормиться. Явно он чуть ли не впервые тянет лямку. К которой никак не может приноровиться.

Позади него, наоборот, очень опытный бурлак. Крепкий старик, не ослабляя силы, ещё умудряется кисет забивать. Между ними – бурлак, которого видно хуже других.

За стариком с кисетом идёт отставной солдат Зотов. На нем – все, что осталось от обмундирования: картуз и куртка, правда уже без рукавов. Позади него человек, по одежде и характерному носу похожий на грека.

Последним идёт человек с самым угнетающим видом. Такое ощущение, что он сейчас упадёт без сил. Его руки безвольно опущены. Голова так низко упала на грудь, что лица не видно. Он, скорее всего, вызывает в вас самую сильную жалость.

Последними в “упряжку” ставили опытных, но слабых или больных. Они шли немного особняком, в своём ритме и смотрели под ноги. Так как их функцией было следить, чтобы бечева не задевала за камни. Так что его понурая поза и отставание от остальных ещё не означает, что ему плохо.

“Бурлаки” больше интересны не своей злободневностью, а своими персонажами. У каждого из них свой “легко прочитываемый” характер.

**В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881. ГТГ.**

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

**В. И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887. ГТГ**

<https://www.youtube.com/watch?v=q2YZcnyj1JM>

**Василий Верещагин. Апофеоз войны. 1871. ГТГ.** Эта картина известного баталиста Василия Верещагина известна не только в России, но и за её пределами. И в самом деле, на картине «Апофеоз войны» художник очень точно показал всю суть войны: смерть и страдание.

На картине живописец изобразил гору человеческих черепов посреди безжизненной равнины, обезображенной войной. Война отравила и испепелила всё: людей, землю, деревья, воздух. Повсюду на картине смерть оставила свой след: на чёрных стволах деревьев нет ни одной живой ветки, на земле не растёт ни одной живой травинки, художник не изобразил ни одной живой души, кроме воронов, которые тоже являются символом смерти.

На востоке существовал такой способ устрашения противника — складывать такие пирамиды из голов поверженных врагов или казненных за трусость воинов. Такие пирамиды естественно вызывали у людей отвращение и ужас. Художник для изображения ужасов войны использует черепа вместо голов, чтобы немного смягчить изображение этого страшного обычая.

Суровая, жёсткая картина. Но в то же время сильная своей правдой, показанными жертвами и страданиями людей, перемалываемых в жерновах чужой войны. На раме сделана надпись: «Посвящается всем великим завоевателям — прошедшим, настоящим и будущим».

**Виктор Васнецов. Иван-Царевич на Сером Волке. 1889. ГТГ**

<https://www.youtube.com/watch?v=TeoRBWS7u7s>

**Иван Айвазовский. Девятый вал. 1850 г. ГРМ, Санкт-Петербург.**

Шторм. Волна одна за другой. Горстка уцелевших после кораблекрушения. Рассвет, который не принёс облегчения. Лишь осветил людям весь ужас происходящего. Шансов на спасение немного…

Девятый вал – самая известная картина Айвазовского. Она была признана шедевром в первый же день выставки в далёком 1850 году. Люди приходили посмотреть на неё по несколько раз.

Легенда о девятом вале была очень популярна в 19 веке. Моряки верили, что во время шторма девятая по счёту волна – самая большая и разрушительная.

С ней и встретились герои картины. 6 несчастных моряков. Они цепляются за жизнь в бушующем море. На куске мачты погибшего корабля.

Волны у Айвазовского потрясающие. Сквозь них просвечивает солнце. Такого эффекта прозрачности художник добивался множественным наложением мазков (лессировки). Такие волны вы редко, у кого встретите.

Обратите внимание, что волны идут стороной от потерпевших. И не такие уж они огромные. Настоящие волны смерти достигают в высоту 20-30 м. На “Девятом вале” они высотой не более 3 м.

Возможно, Айвазовский пощадил своих героев. Показывая, что они справятся. Если бы он написал идущую прямо на людей волну в 30 м, это было бы чистой трагедией.

Он же был оптимистом. И почти в каждой картине с кораблекрушениями он смягчает трагизм. Добавляет надежду. В виде восходящего солнца. Выбравшихся людей на берег. Виднеющегося корабля.

Все были в восторге от реалистичных волн Айвазовского. Художник Карл Брюллов говорил, что чувствует вкус соли, когда смотрит на его картины.

Самое интересное, что волны на “Девятом вале” изображены НЕправильно! Заворачивающиеся гребни волны, так называемые “фартуки” в открытом море никогда не образуются. Только у берега, когда волна уже накатывает на пляж или скалы.

Это не значит, что Айвазовский этого не знал. В 1844 году он сам попал в сильнейший шторм. Потом вспоминал, что многие пассажиры очень сильно испугались. А он, как ненормальный, стоял на палубе. Во все глаза смотрел на бушующее море. Он впитывал впечатления для своих будущих картин.

Почему же он изобразил волны неправильно?

Айвазовский был романтиком. То есть художником, который восторгался стихиями. И подчёркивал силу природы с помощью различных эффектов.

Согласитесь, вспененная, закрученная волна смотрится величественнее. Она более понятна обычному человеку. Чем грозный, пирамидальный вал настоящей волны.

Небо на картине “Девятый вал” обнадеживающее. Восходящее солнце. Тучи развеиваются. Их гонит сильный ветер. Фиолетовый оттенок неба. Ночь отступает.

Айвазовский был отменным мастером. Но особенно ему удавались световые эффекты. Никакой специальной краски он не использовал. Однако его солнце выходило таким ярким, что многие верили в обратное.

Некоторые даже на полном серьезе заглядывали за картину. Они думали, что сзади полотна стоит свечка.

**Алексей Саврасов. Грачи прилетели. 1871. ГТГ**

Первый лирический пейзаж. Старые березы. Неказистые дома. Облупившаяся штукатурка на церковной колокольне. Чёрные грачи. Потускневший снег. Тёмная талая вода.

Казалось бы, ничего примечательного. Никакой феерии красок. Необычного сюжета. Да и размеры картины небольшие.

Большинство посмотрит на грачей в ветвях берёз. Потому что это композиционный центр картины. Художник намеренно “ведёт” ваш взгляд сюда. Тонкие полупрозрачные ветки на синем небе совсем не отвлекают наше внимание от птиц.

Важно другое. Это не центр картины. В центре – церковь и дома. Но не они главные герои. В этом “изюминка” работы Саврасова. Смещённый центр композиции в правый верхний угол полотна.

Несмотря на малые размеры полотна, на картине изображено большое пространство. За церковью – бескрайние просторы с талым снегом. Скорее всего, вы их даже не сразу заметите. Настолько ваше внимание будут удерживать грачи и берёзы.

Но бессознательно это влияет на наше восприятие. Вы ощущаете величие природы. И перестаете замечать, что картина небольшая.

Саврасов был мастером в изображении пространства. Ничего удивительного, что бескрайняя даль появляется и в его “Грачах”.

Ещё один важный момент. По бокам картины часть берёз “срезаны” рамой. Такой эффект “занавеса”. Он расширяет пространство. Заставляет нас мысленно продолжить пространство вширь.

Саврасов как будто специально выбирает самое неприглядное время года. До него раннюю весну русские художники не изображали.

Согласитесь, проще написать куст цветущей сирени на фоне аккуратного заборчика и дорожки с гравием. Чтобы было приятно смотреть. А тут слякоть, потемевший снег, кривые деревья. Зачем же художник намеренно усложнил себе задачу? Выбрав для пейзажа конец марта. Возможно, чтобы мы ощутили настроение художника. Которое легче обозначить как раз на таком фоне.

**Иван Шишкин. Утро в сосновом лесу. 1889 г. ГТГ.** Шишкин был реалистом до мозга костей. Он изображал лес очень правдоподобно. Тщательно подбирая цвета. Такой реализм легко затягивает зрителя внутрь картины. Бледный изумруд хвои в тени. Светло-зелёный цвет молодой травы в лучах утреннего солнца. Темная охра хвои на дереве упавшем. Туман тоже скроен из сочетания разных оттенков. Зеленоватый в тени. Голубоватый на свету. И переходит в желтизну ближе к верхушкам деревьев. Вся эта сложность создаёт общее впечатление присутствия в этом лесу. Вы осязаете этот лес. А не просто видите его. Мастерство невероятное.

Но картины Шишкина, увы, часто сравнивают с фотографиями. Считая мастера глубоко старомодным. Зачем такой реализм, если есть фотоизображения?

Но ведь важно, какой ракурс выбирает художник, какое освещение, какой туман и даже мох. Все это в совокупности раскрывает перед нами кусочек леса с особой стороны. Так, как мы бы его не увидели. Но мы видим – глазами художника.

И через его взгляд испытываем приятные эмоции: восторг, воодушевление, ностальгию. А в этом и есть смысл: побудить зрителя на душевный отклик.

**Исаак Левитан. Вечерний звон. 1892 г. ГТГ.** Левитан – это пейзаж настроения. Назвав картину «Вечерний звон», Левитан поставил перед собой сверхзадачу. Изобразить звук. Живопись и звук кажутся несовместимыми. Но Левитану удается вплести музыку в пейзаж. Причём это выглядит легко читаемым посланием. Мастер как бы говорит зрителю: «Моя картина называется «Вечерний звон». А значит представь мелодичный перелив колокольных голосов. А я поддержу твоё воображение. Легкой рябью на воде. Рваными облачками на небе. Оттенками желтого и охристого, так идущих к мелодичной скороговорке».

**Исаак Левитан. Над вечным покоем. 1894 г. ГТГ.**

Художник пишет картину как с высоты птичьего полёта. Мы смотрим сверху на кладбище. Оно и олицетворяет вечный покой уже ушедших из жизни людей.

Этому вечному покою противопоставлена природа. Она в свою очередь олицетворяет вечность. Причём вечность устрашающую, которая поглотит всех без сожаления.

Природа величественна и вечна по сравнению с человеком, слабым и недолговечным. Бескрайний простор и облака-великаны противопоставлены маленькой церквушке с горящим огоньком.

Левитан узнаваем по утонченным формам. Тонкие стволы деревьев безошибочно выдают художника. В картине «Над вечным покоем» деревьев крупным планом нет. Но тонкие формы присутствуют. Это и узкое облако поперёк грозовых туч. И узкое ответвление от островка. И еле заметная тропинка, ведущая к церквушке.

Главный «герой» картины – пространство. Вода и небо близких оттенков разделены узкой полосой горизонта.

Горизонт здесь несёт двойную функцию. Он настолько узкий, что создаётся эффект единого пространства. И в то же время достаточно виден, чтобы «втягивать» зрителя в глубину картины. Оба эффекта и создают природную аллегорию вечности.

А вот недружелюбность этой вечности Левитан передал с помощью холодных оттенков. Эту холодность легко увидеть, если сравнить ее с более «теплой» картиной художника.

**Исаак Левитан. Золотая осень. 1895. ГТГ.** Сразу привлекает внимание настроение работы. Живописец от элегических, очень тонких и душевных работ вдруг перешёл к пышному, яркому, торжественному пейзажу. Как водится, все значимые события в жизни творца непременно находят свой отклик в его произведениях, и Левитан не явился исключением – его личная жизнь бурлила и была полна страстей во время написания «Золотой осени».

Искусствоведы относят представленную картину Левитана к так называемой мажорной серии, куда помимо «Золотой осени» входят работы «Весна. Большая вода», «Март» и др. А обычным зрителям она нравится за эмоциональность, выразительность и яркие торжественные цвета.

**А. М. Опекушин. Памятник А. С. Пушкину. 1880. Москва, Пушкинская площадь.**

Памятник А. С. Пушкину был воздвигнут в Москве на Пушкинской площади в 1880 году ко дню рождения поэта. Скульптура Пушкина выглядит очень естественно: правая рука заложена за борт сюртука, левая- непринужденным жестом отведена за спину, она держит шляпу. Немного выдвинутая вперед левая нога создает иллюзию медленного движения, вот-вот поэт сойдет с постамента и спустится к нам. Голова наклонена, его грустные, живые глаза смотрят на нас из глубины веков. Постоянное впечатление, что Пушкин в творческом размышлении: на лбу выступают морщины, на лице видна его полная отвлеченность - думы о чем-то своем.

Возможно, это размышления о своей Родине или о трудной судьбе простого русского человека. А возможно, он создает какое-то новое поэтическое произведение. Но весь общий внешний вид - это образ творящего, вдохновенного человека.

Его одежда скромна, повседневна, обычна для тех времен. На сюртук накинут длинный плащ, который ниспадает складками. Фигура Пушкина стоит на высоком постаменте, который является символом того, что поэт, его душа, его мысли всегда будут чтить, как нечто возвышенное.

Даже сам Пушкин без лишней скромности мог сказать о себе:

Я памятник воздвиг себе нерукотворный,

К нему не зарастет народная тропа,

Вознеся выше он главою непокорной

Александрийского столба...

На постаменте высечены строки из этого же стихотворения. В этих словах мечта Пушкина на будущее народное призвание звучит уже не как предположение, а как пророчество. Поэт знал, какой ценой купил он право на бессмертие:

И долго буду тем любезен я народу,

Что чувства добрые я лирой пробуждал,

Что в мой жестокий век восславил я свободу

И милость к падшим призывал...

Невозможно представить памятник Пушкину и без площади, окружающей его. С обеих сторон от памятника стоят изящные чугунные фонари того времени. Это придает всему колорит 19 века. Вокруг памятника, словно лавровый венок вокруг головы поэта, цепь в виде лавровых листочков, закрепленная на бронзовых тумбах. Со всех сторон площадь окружают деревья, кустарники - все это создает особый мир, особую атмосферу, где все еще живет наш Пушкин.

Самое главное богатство Пушкина - это его стихи, его поэзия. В своем творчестве он сумел раскрыть лучшие строки своей души: веру в жизнь, свободу, оптимизм, уважение и любовь к людям, глубокое сочувствие к ним.

**48. Русское искусство рубежа XIX –XX веков.**

Абрамцево – С. Мамонтов, Талашкино – М. Тенишева.

В. Серов, К. Коровин, М. Врубель, В. Борисов-Мусатов – поиски нового изобразительного языка.

Особенности стиля Модерн. Доходные дома, особняки С-Петербурга. Лидваль - гостиница «Астория».

Москва – Шехтель – Особняк Рябушинского, Ярославский вокзал.

**Валентин Серов. Девочка с персиками. 1887 г. ГТГ, Москва.** Замечательный дом в живописном Подмосковье – Абрамцево, имение Саввы Мамонтова, мецената и покровителя искусств, - стал в конце XIX века центром художественной жизни. Этот дом был родным для Серова. Именно здесь написан самый известный его портрет.

 Верушка кажется старше своих двенадцати лет. Пожалуй, впервые, прервав обычную беготню, позируя, даже скучая, она задумалась о чём-то значительном, сосредоточилась, стала взрослее. Её мысли не мешают счастью, она, как и прежде, им наполнена, но само счастье обретает новое содержание. Это уже не наивное детское одушевление, а поэзия молодости, беззаботной и немного грустной от сознания кончающегося детства, поэзия становления личности, первого пристального взгляда на себя и на людей.

Мягкостью, нежностью, чистотой, задором пронизана вся атмосфера портрета. Плавные, закруглённые линии слились в единый гармоничный звук. Мягко рассеиваются тёплые тона, лучистость тёмных глаз, смуглый румянец перекликаются с бархатистой поверхностью персиков. Продуманная композиция позволяет зрителю воспринимать портрет как часть огромного мира, прекрасное мгновение в бесконечном потоке жизни. Если хотя бы слегка нарушить построение композиции – прикрыть левую или правую части, возникнет тесный, душный, замкнутый мирок, отнимающий живую душу у портрета.

 «Девочка с персиками» – не просто визитная карточка Валентина Серова (1865-1911 гг).

Это уникальная работа, которая позволяет понять художника на очень глубинном уровне. В ней так много «зашито» Серовского, что рассказывать об этом можно бесконечно. «Девочка с персиками» показывает, насколько Серов был самобытен. Достаточно знать обстоятельства, при которых она была написана.

Представьте, она была создана ещё совсем молодым художником, у которого впереди ещё сотни других работ.

Ему было всего 22 года. Это говорит об одном. Серов был настолько талантлив, что умудрялся создавать шедевры, ещё не обладая серьезным мастерством.

Хотя у Серова было одно важное преимущество перед другими.

Он родился в творческой семье. Его мать была композитором. Именно с ее подачи Серов уже в 9 лет (!) начал обучение не у какого-то посредственного живописца. А у самого Ильи Репина.

Поэтому уже в 15 лет он писал довольно сильные работы. Как, например, портрет Ляли Симонович.

«Девочка с персиками» была создана сразу после поездки Серова в Италию. Где он изучал шедевры старых мастеров. И несмотря на все свои впечатления, он создаёт свою «Девочку с персиками», мало похожую на работы художников эпохи возрождения или барокко.

Она написана в стиле … импрессионизма. В Италии импрессионизмом в то время и не пахло.

Серов скорее всего не видел ни одной работы французских импрессионистов до создания своей «Девочки с персиками». Да и мало, кто из русских художников их видел. Особо даровитых отправляли в Италию. Учиться реализму.

Получается, что Серов писал, как импрессионист, интуитивно. Причём это не единственная его работа в стиле впечатленцев. Следующим летом он создал ещё один свой шедевр «Девушка, освещённая солнцем».

Признаков этого «воздушного и солнечного» стиля в «Девочке с персиками» очень много. Мазки на ней не спрятаны, создавая атмосферу легкости и свежести.

Видно и желание Серова поймать жизненный момент. Как будто девочка только-только вбежала в комнату. Об этом говорит румянец на ее щеках. Села за стол, схватила персик. Вот она сейчас его разрежет ножом и будет им наслаждаться.

Все, как любили импрессионисты. Никаких кульминаций, закрученных сюжетов. Просто момент из обычной жизни.

Есть здесь и свойственный импрессионистам эффект «случайной» композиции. Посмотрите, как интересно «обрезано» рамой пространство.

Слева край другой комнаты и стула в ней. Справа еле-еле влез «в кадр» подсвечник. Это тоже очень подчеркивает жизненность происходящего.

Но один момент все же отличает Серова от импрессионистов. Те, как правило, работали быстро. Ведь они хотели запечатлеть момент здесь и сейчас. Пока, например, не зашло солнце. Их шедевры – это результат работы нескольких часов.

Серов же быстро работать не умел. И «Девочка с персиками» – не исключение. Он писал эту картину … 2 месяца. Начал в августе, а закончил в сентябре.

Отсюда – желтая листва за окном. И сами персики, которые созревали в оранжерее Мамонтовых как раз в сентябре-октябре.

Серов был психологом по натуре. И ему даже в таком молодом возрасте удалось запечатлеть характер Веры Мамонтовой.

Девочка была очень подвижной и любознательной. Но при этом она уже вступала в стадию подросткового возраста. Поэтому умела держать себя в руках и позировать художнику.

Все это мы легко читаем из созданного образа.

Живые глаза, в которых виден искренний интерес к происходящему. Загорелая кожа. Девочка явно все свободное время проводила на свежем воздухе. Слегка растрепанные волосы, просто постриженные. Руки непринуждённо держат персик. Легкая на подъем, умеющая веселиться девочка. Ее светло-розовая кофточка с нарядным бантом, а также простая обстановка комнаты очень удачно вторят такому характеру.

Усадьба Мамонтовых была по сути клубом для творческих людей. Здесь часто бывали и Васнецов, и Врубель, и Коровин. И многие другие художники, писатели, актеры. Обстановка дома довольно простая. Хотя Мамонтовы были людьми богатыми. Светлые стены, обычная скатерть, одинокое расписное блюдо.

Никакой роскоши. Хозяева были людьми не кичливыми.

Савву Момонтова, главу семьи, называли русским Медичи. За его покровительство талантливым людям. Ему было не важно материальное положение гостя. Людей в этом доме ценили за одаренность и человеческие качества.

Серов тоже оценивал людей по поступкам, никогда – по их статусу. Поэтому не удивительно, что в этом доме он себя так комфортно чувствовал.

Семья Мамонтовых и их дом – очень важная часть жизни художника. И как раз на картине «Девочка с персиками» мы прекрасно это чувствуем.

**Валентин Серов. Девушка, освещённая солнцем. 1888 ГТГ, Москва.** Другая, не менее важная часть его жизни связана с усадьбой Домотканово. Среди многочисленных графических и живописных портретов, написанных здесь, особое место занял портрет М.Я. Симонович, известный как «Девушка, освещённая солнцем». Маша Симонович выдержала более 90 сеансов, позируя Серову. Этот портрет был приобретен П.М. Третьяковым и помещён в галерее, что достаточно рано сделало молодого Серова известным в художественных кругах.

**Валентин Серов. Портрет К. Коровина 1891 ГТГ, Москва**

В.Серов – выдающийся портретист с уникальной техникой. Его работы узнаваемы и передают не только внешние характеристики героев, но и их богатый внутренний мир.

Художник умел поймать особенность характера и искусно перенести ее на полотно. Портрет К.Коровина написан в стандартной для Серова техники, крупные небрежные мазки кисти делают изображение немного грубоватым, как будто написанным на скорую руку.

К.Коровин был другом художника, они были неразлучны. Разные характеры и манеры не мешали их общению. Серов всегда был собран, в то же время Коровин рассеян, неопрятного вида.

На картине можно наблюдать его непричесанные волосы. Бесшабашность и небрежность удачно передана художником. Коровина сложно назвать дипломатом или работником банка, он однозначно творческая личность. Его свободная поза говорит об отсутствии желания соблюдать приличия и правила этикета. Он чувствует себя по-домашнему, расслаблено.

На столике стоят этюды, но даже в случае их отсутствия можно догадаться о профессии этого человека. Коровин не любил медлить, делал все быстро и впопыхах. Так он рисовал и свои картины. Серов же в свою очередь долго работал над полотнами, все время дорабатывал их до совершенства.

Портрет Коровина художник закончил быстро, он решил таким образом передать характер и беглость друга. Широкие мазки кистью делают мелкие детали нечеткими. Такая техника позволяет окунуться в атмосферу, царящую при создании картины.

На первом плане Коровин, весь антураж довольно размыт, при невозможности распознать детали их можно самому придумать. Серову удалось передать взгляд Коровина. Он смотрит с насмешкой, причем его губы плотно сжаты, но глаза улыбаются. Коровин в жизни был весельчак и балагур и его портрет отражает его веселый нрав и отношение к жизни в целом.

**Михаил Врубель. Демон сидящий. 1890. ГТГ, Москва.**

Демон Врубеля особенный. И дело не только в отсутствии красных злобных глаз и хвоста. Перед нами нефилим, падший ангел. Он огромного роста, поэтому не умещается даже в рамки картины. Его сцепленные пальцы и опущенные плечи говорят о сложных эмоциях. Ему наскучило творить зло. Он не замечает красоты вокруг себя, так как ничто его не радует.

Он силён, но силу эту некуда девать. Очень необычно сочетание могучего тела, которое замерло под гнетом душевного смятения.

Демон Врубеля имеет необычное лицо. Огромные глаза, длинные волосы, пухлые губы. Несмотря на мускулистое тело, проскальзывает в нем что-то женственное.

Сам Врубель говорил, что он намеренно создаёт андрогинный образ. Ведь темным может быть и мужской, и женский дух. А значит его изображение должно сочетать в себе черты обоих полов.

Врубель был сверхъестественным колористом. Он мог многое. Например, с помощью лишь белого и чёрного создать ощущение цветного за счёт тончайших оттенков серого.

И когда вспоминается «Свидание Тамары и Демона», то оно рисуется в воображении цветным.

**Михаил Врубель. Сирень. 1900. ГТГ, Москва.**

В тени куста сирени мы различаем фигуру девушки. На нее ложатся голубые рефлексы, ее спутанные волосы скрывают фигуру. В картине до жути осязаемо передано то знакомое каждому изумление, которое мы ощущаем в сумерках и ночью, когда из тени выходит живое существо. Здесь есть и нечто от тютчевских „Тени сизые смесились". Но подобное состояние передано языком живописи.

Фигурка не то девушки, не то феи темнеет в кустах сирени; лиловые заросли заполняют все пространство картины, и кажется, им нет конца и за ее пределами. Но не странная хрупкость девушки сообщает этим произведениям очарование сказки — сама их живописная концепция фантастична, само соотношение фигур и пейзажа. Образ человеческий предстает не на фоне пейзажа, а как бы выходит из его недр и составляет с ним нечто единое.

Врубель также занимался керамикой

<https://tvkultura.ru/article/show/article_id/189687/>

Михаил Врубель был одним из активных персонажей круга княгини Марии Клавдиевны Тенишевой – большой просветительницы и яркой личности в художественной жизни России рубежа 19-20 веков. Будучи сама одаренным творцом (ей удалось восстановить одну из технологий французской выемчатой эмали и обрести признание в профессиональных кругах), Тенишева смогла создать в своих имениях Талашкино и Фленово настоящие оазисы культуры, чему немало способствовала финансовая поддержка любящего супруга, князя Вячеслава Тенишева – крупного промышленника и неплохого виолончелиста.

Несмотря на некоторое пренебрежение со стороны коллег-мужчин (в частности, из редакции журнала «Мир искусства», который Тенишевы какое-то время финансировали), княгиня, забывая обиды и насмешки, с воодушевлением принималась за новые проекты. В 1898 году ей загорелось собрать в школе, которая действовала в Талашкине, балалаечный оркестр. И изготовленные для этой цели балалайки стали настоящими произведениям искусства – их деки расписала сама Мария Клавдиевна, а также художники, к которым она обратилась с этой просьбой: Константин Коровин, Александр Головин, Сергей Малютин. Врубель, обожавший прикладное искусство и проектировавший камины, скамьи и так далее, с восторгом отнесся к этой идее и не только сам расписал свою пару балалаек, но и заступил на место Репина, который сначала пообещал княгине принять участие в общем деле, а после неожиданно отказался.

**Коровин К. Париж. Бульвар Капуцинок. 1906. ГТГ. Москва**

Уж кто только не приложил свои руки к изображению этого самого шумного в Париже места – бульвара Капуцинок. Самые большие любители этого места — это французские импрессионисты, такие как Моне, Мане, Дега и другие. Они писали этот бульвар в разное время года и под разными ракурсами. И всегда он получался разным: то резко весёлым, то каким-то расплывчатым (рисовался, когда за окном лил дождь), а то и вовсе не понятным. Вот и у русского живописца Коровина тоже получилось нечто в стиле импрессионистов, много цвета и света, много людей на тротуарах и завлекающие огни магазинчиков и театральных подмостков.

Коровин изобразил бульвар в самый час пик, как раз тогда, когда сюда прибывает весь цвет нации. И сделал он это мастерски, в стиле всё тех же импрессионистов, работая явно из окон отеля. Он фактически не применяет ярких красок, у него они есть лишь в отображении огней магазинчиков и в бликах на мокром асфальте.

Работал художник как видно либо осенью, либо весной. Да это и не важно! Важно то, что он сумел передать дух этого бульвара, он сумел искренне рассказать, как там хорошо и почему именно там чаще всего отдыхают великие художники и писатели. Объяснение этому простое: именно там среди толпы, можно найти своих будущих героев и можно сплести сюжет следующего полотна или же романа.

**49.Художественные объединения начала XX века.**

«Мир искусства», 1998, А. Бенуа, К. Сомов, Л. Бакст, Е. Лансере, М. Добужинский

«Союз русских художников», 1903, К. Юон, И. Грабарь, А. Рылов, Ф. Малявин

«Голубая роза», 1907, Н. Крымов, П. Кузнецов, Н. Сапунов, М. Сарьян, С. Судейкин.

«Бубновый валет», 1910, П. Кончаловский, И. Машков, А. Куприн, Р. Фальк, А. Лентулов.

«Ослиный хвост», 1912, М. Ларионов, Н. Гончарова.

К. Петров-Водкин,

А. Родченко.

Кубофутуризм, Лентулов. Лучизм, Ларионов.

Важную роль культурного центра в начале XX в. играло творческое объединение поэтов-символистов и художников **"Мир искусства"** (1898-1924), созданное в Санкт-Петербурге А.Н. Бенуа и СП. Дягилевым. Деятельность этого объединения, протекавшая под лозунгом "искусство для искусства", дала толчок дальнейшему развитию художественной журналистики, выставочной деятельности, станковой живописи, декоративному и прикладному искусству, художественной критике. Живописи и графике "Мира искусства" присущи утонченная декоративность, стилизация, изящная орнаментальность. Заслугой "Мира искусства" было также создание новой книжной графики, эстампа, театральной декорации. На смену намеренно предметной, практической живописи передвижников, где каждый жест, шаг, поворот социально заострены, направлены против чего-то и в защиту чего-то, приходит беспредметная живопись мирискусников, ориентированная на решение внутренних живописных, а не внешних социальных проблем.

Вдохновитель и организатор "Мира искусства", художник, историк искусства и критик А.Н. Бенуа (1870-1960) создал стиль романтического историзма, передавая в журнальных и книжных иллюстрациях дух прошедших эпох. В искусствоведческих трудах Бенуа впервые обосновал самобытные черты русской национальной художественной традиции на фоне других европейских школ. Монументальным вкладом в мировое искусствознание стала его четырехтомная "История живописи всех времен и народов" (1917). Ученый и художник, он активно боролся против безвкусицы и варварского отношения к памятникам истории и искусства, выступал против русского авангарда, участвовал в музейной работе (в 1918 г. возглавил картинную галерею Эрмитажа). В 1926 г., разочаровавшись в революции, Бенуа обосновался в Париже.

Один из ярчайших представителей "Мира искусства" Л.С. Бакст (1866-1924) прославился как декоратор знаменитых **"Русских сезонов" в Париже.** Он стилизовал в своих работах античные и восточные мотивы, создавая утонченно-декоративное фантастическое зрелище. Руке Бакста принадлежало оформление "античных" спектаклей в Александрийском театре. В 1909-1914 гг. Бакст оформил двенадцать спектаклей "Русских балетов" Сергея Дягилева.

Фактически, Бакст стал первым русским модельером, ставшим всемирной знаменитостью, одним из символов искусства Серебряного века. Его театральные костюмы еще при жизни выставлялись в Лувре.

Создавая эскизы балетных костюмов, он вдохновлялся восточными и древнегреческими нарядами. Модели, которые он разрабатывал, восхищали зрителей в театре и влияли на всю мировую моду. Роскошь костюмов Льва Бакста породила в Европе спрос на все экзотическое, русское и восточное; более того, эти отголоски до сих пор возвращаются к нам в коллекциях модных домов, как цитаты из его нарядов и дань уважения маэстро.

**Ру́сский бале́т Дя́гилева** — балетная антреприза, основанная русским деятелем театра и искусства Сергеем Павловичем Дягилевым. Выросшая из «Русских сезонов» 1908 года, функционировала на протяжении 20-ти сезонов вплоть до его смерти в 1929 году. Пользуясь большим успехом за рубежом, особенно во Франции и Великобритании, оказала значительное влияние не только на хореографию, но и на развитие мирового искусства в целом. Компания базировалась в княжестве Монако, в здании Оперы Монте-Карло.

Будучи предприимчивым организатором, Дягилев обладал чутьём на таланты. Пригласив в компанию целую плеяду одарённых танцовщиков и хореографов — Вацлава Нижинского, Леонида Мясина, Михаила Фокина, Сержа Лифаря, Джорджа Баланчина, он обеспечил возможность для совершенствования уже признанным артистам. Над декорациями и костюмами дягилевских постановок работали его соратники по «Миру искусства» Леон Бакст и Александр Бенуа. Позднее Дягилев с его страстью к новаторству привлекал в качестве декораторов передовых художников Европы — Пабло Пикассо, Андре Дерена, Коко Шанель, Анри Матисса и многих других — и русских авангардистов — Наталью Гончарову, Михаила Ларионова, Наума Габо, Антуана Певзнера. Не менее плодотворным было сотрудничество Дягилева с известными композиторами тех лет — Рихардом Штраусом, Эриком Сати, Морисом Равелем, Сергеем Прокофьевым, Клодом Дебюсси, — и в особенности с открытым им Игорем Стравинским.

С самого начала основным направлением хореографии его сезонов стало стремление раздвинуть рамки классического балета. Эксперименты с танцевальными формами Нижинского опережали время и потому были не сразу приняты зрителями. Фокин добавил движениям «богатую пластику», а продолжатель заложенных им принципов - Мясин - обогатил хореографию «ломаными и вычурными формами». Баланчин же окончательно отошёл от правил академического танца, придав своим балетам более стилизованное и экспрессионистское звучание.

Над декорациями к “Русским сезонам” работали такие великие люди, как Матисс, Пикассо, Гончарова, Ларионов и многие другие. Кое-кто вышел на мировую арену именно благодаря Сергею Павловичу. Над костюмами трудились Леон Бакст, Коко Шанель, Николай Рерих. Музыку к постановкам писал не кто иной, как Игорь Фёдорович Стравинский. Невероятно, но проект С.П. Дягилева объединил множество гениев прошедшей эпохи!

Спектакли Дягилева стали для сдержанных парижан шоком. Париж поразили не столько танцы, сколько изумительное и броское художественное оформление спектаклей. Перед ними был совершенно новый, яркий и необычный для Европы стиль “декоративного экспрессионизма”, включающий в себя как богатую русскую национальную эстетику, так и вкрапления других культур.

Европа была поражена, как гармонично соединились на сцене театр и искусство. Огромное впечатление на зрителей произвело цветовое решение декораций и костюмов. Художники и танцоры Сергея Павловича в мгновенно стали звёздами.

Сезоны Дягилева — особенно первые, в программу которых входили балеты на музыку И. Ф. Стравинского «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная», сыграли значительную роль в популяризации русской культуры в Европе и способствовали установлению моды на всё русское. Например, английские танцовщики Патрик Хили-Кей, Элис Маркс и Хильда Маннингс взяли русские псевдонимы (соответственно Антон Долин, Алисия Маркова и Лидия Соколова), под которыми и выступали в труппе Дягилева. Популярность его сезонов привела и к увлечению европейцев традиционным русским костюмом и породила новую моду — даже супруга короля Великобритании Георга VI выходила замуж в «платье, перефразирующем русские фольклорные традиции».

[**https://www.youtube.com/watch?v=zztGrCMfkkA**](https://www.youtube.com/watch?v=zztGrCMfkkA)

«Видение розы». Дарья Климентова и Вадим Мунтагиров

[**https://www.youtube.com/watch?v=29dSLdc5iXM**](https://www.youtube.com/watch?v=29dSLdc5iXM)

Николай Цискаридзе о балете "Видение розы" 2010 год

**После 1915 г. Москва становится столицей новаторского искусства.** С 1916 по 1921 г. именно здесь формируются авангардные тенденции в живописи. Набирает силу объединение "Бубновый валет" (П.П. Кончаловский, A.B. Куприн, P.P. Фальк, A.B. Лентулов, H.A. Удальцова и другие) и кружок "Супремус" (К.В. Малевич, О.В. Розанова, И.В. Клюн, Л.С. Попова). В Москве и Петербурге то и дело возникают новые направления, кружки и общества, появляются новые имена, концепции и подходы. Революция 1917 г. заставила живописцев перенести новаторские эксперименты из замкнутого пространства мастерских на открытые площадки городских улиц. Открываются художественные вузы, в Москве создаются Институт художественной культуры (Инхук) и Высшие художественно-технические мастерские (Вхутемас).

На рубеже XIX-XX вв. русское искусство, до тех пор ходившее в учениках, вливается в общее русло западноевропейских художественных исканий. Выставочные залы России распахивают двери для новых творений европейского искусства: импрессионизма, символизма, фовизма, кубизма. В начале XX в. в Москве открываются огромные галереи и частные коллекции современной живописи. Теперь уже для того, чтобы познакомиться с творчеством Пикассо и Матисса, приходится ехать в Россию, а не только в Лондон, Париж или Мадрид.

**Кузьма Петров-Водкин. Купание красного коня. 1912. ГТГ, Москва**

Работа Петрова-Водкина была очень смелой для начала 20 века.

Хотя изображено не такое уж значительное событие. Всего-то мальчишки купают коней.

Но главный конь неожиданного цвета. Красного. Причем насыщенного красного.

Позади – розовый и белый кони. На их фоне краснота главного коня проступает ещё явственнее. Изображение почти плоское. Четкий контур. Чёрные удила, чёрное копыто и чёрный глаз придают коню ещё большую стилизованность.

Вода под копытами больше похожа на тонкую ткань. Которая пузырится под копытами и расходится складками. А ещё сдвоенная перспектива. На коня мы смотрим сбоку. А вот на озеро – сверху. Поэтому мы не видим неба, горизонта. Водоем почти вертикально стоит перед нами.

Все эти живописные приемы были необычны для России в самом начале 20 века.

**Кузьма Петров-Водкин. 1918 год в Петрограде.** **ГТГ, Москва.**

С холста на зрителя смотрит молодая мать, ее волосы подвязаны белым платком. На руках — младенец. В городе только отгремела революция, и теперь жизнь стала другой. Это картина художника Кузьмы Петрова-Водкина «1918 год в Петрограде», также известная под названием «Петроградская мадонна».

Действительно, картина сильно напоминает икону, только на плечо женщины накинуто кумачовое полотнище, а на заднем плане — городская улица. Петроград привыкает к новой жизни и новой власти, а мать и младенец ее символизируют. Художник как бы говорит, что теперь все будет по-другому, и это символизирует ребенок. На улице малолюдно, видна только очередь за хлебом. Да, плохо, да, голодно, но надежда есть.

Если считать младенца с картины воплощением будущего, то ему скоро придется несладко, ведь 2 сентября 1918 года Центральный исполнительный комитет партии подпишет указ о введении военного положения в стране.

Это решение стало ключевым в реализации экономической политики ранней Советской России — в условиях Гражданской войны и иностранной интервенции.

 Кратко ее можно охарактеризовать так: стремление к полной централизации управления экономикой страны, национализация предприятий, запрет на частную торговлю и товарно-денежные отношения в целом, равное распределение благ между гражданами и милитаризация труда.

Русские еще продолжают осваивать французский **фовизм,** а вот немецкий экспрессионизм, в котором русская составляющая (В.В. Кандинский, А.Г. Явленский, М.В. Веревкина - ядро мюнхенской группы "Синий всадник") играла ведущую роль, удивить их ничем не может. Постепенно моду в России начали задавать два европейских художественных течения - французский кубизм и итальянский футуризм. Однако у нас кубизм приобрел специфическое "абстрактное" звучание.

В частности, последовательным **кубофутуристом** был один из основателей объединения "Бубновый валет" A.B. Лентулов (1882-1943). Художник разработал самобытный тип футуристического панно, трактующего мир как калейдоскоп динамических красок и форм ("Победный бой", 1914). Его феерически-праздничные, как бы рассыпающиеся или, напротив, возникающие из красочной стихии образы старинной московской церковной архитектуры ("Василий Блаженный", 1913; "Звон" ("Колокольня "Иван Великий""), 1915 и др.) создают впечатление бравурно-оптимистического звучания.

Не менее восторженный прием встретил в России итальянский футуризм, с пренебрежением отвергнутый в Париже и Мюнхене. Движение, получившее в России наименование **"футуризм"** (от лат. futurum - будущее), было богаче и многообразнее того, что было представлено итальянским футуризмом. Не обремененные традициями кубизма и футуризма, как Франция и Италия, русские безудержно экспериментировали, добившись такого синтеза, который оказался не по силам даже парижанам. Русский синтез был прежде всего концептуальным. Он явился результатом творчества многочисленных группировок художников, объединившихся в петербургской ассоциации "Союз молодежи".

Поляризация художественных сил в начале XX в., полемика множества художественных группировок активизировали выставочную и издательскую (в области искусства) деятельность.

Первые эксперименты русских художников в абстрактном искусстве относятся к 90-м гг. XIX в., одним из первых манифестов которого явилась книга М.Ф. Ларионова "Лучизм" (1913), а подлинными теоретиками и практиками стали В.В. Кандинский (1866-1944) и К.С. Малевич (1878-1935). В то же время творчество К.С. Петрова-Водкина, декларировавшего преемственную связь с древнерусской иконописью, свидетельствовало о жизненности традиции ("Купание красного коня", 1912).

Исключительно важное место в развитии абстрактной живописи принадлежит гениальному русскому художнику, поэту и теоретику искусства В.В. Кандинскому (1866-1944).

**50. Русские художники XX века.**

Русский авангард - М. Шагал, В. Кандинский, П. Филонов, К. Малевич, Лисицкий, Татлин, Родченко – общая характеристика творчества, особенности художественной манеры, круг сюжетов, значение их творчества для мирового искусства.

В начале 1900-х гг. **Кандинский** много путешествовал по Европе и Северной Африке, но постоянным местожительством избрал Мюнхен (1902-1908). В 1910 г. создал первое абстрактное произведение - хаотичное размещение красочных пятен и линий, ничего не изображающих и не обозначающих, и написал трактат, озаглавленный "О духовном в искусстве". С этого момента в искусстве XX столетия стало развиваться новое направление, получившее название абстрактного. Кандинский полагал, что нарождается новая эра в развитии человечества, возникает раса людей будущего. Для них будет ценен мир внутреннего и духовного. В 1911 г. вместе с Францем Марком Кандинский создает знаменитое объединение "Синий всадник". Художники организуют выставки, налаживают издание альманаха. Период с 1909 по 1914 г. был самым интенсивным: Кандинский написал около двухсот картин, которые группировались по трем циклам: "импровизации", "композиции", "впечатления", нередко имеющие порядковые номера и подзаголовки.

С началом войны 1914 г. Кандинский, российский подданный, вынужден был покинуть Германию. Возвратившись в Москву, он активно включается в художественную жизнь: участвует в создании Музея живописной культуры (всего он участвовал в создании 22 провинциальных музеев), преподает в университете и Вхутемасе. В 1920 г. Кандинский выступает инициатором Инхука.

Одной из центральных фигур русского авангарда был **В.Е. Татлин** (1885-1953), считающийся основоположником конструктивизма, течения, которое до 1921 г. официально признавалось властями в качестве ведущего направления революционного искусства. Он прожил интересную, насыщенную жизнь. В конце 1900-х - начале 1910-х гг. художник сблизился с отечественными авангардистами, прежде всего с М.Ф. Ларионовым и Н.С. Гончаровой, поэтами Велимиром Хлебниковым, А.Е. Крученых, среди которых достаточно быстро выдвинулся на одно из первых мест.

В. Хлебников.

В пору, когда в вырей

Времирей умчались стаи,

Я времушком-камушком игрывало,

И времушек-камушек кинуло,

И времушко-камушко кануло,

И времыня крылья простерла.

Бобэоби пелись губы,

Вээоми пелись взоры,

Пиээо пелись брови,

Лиэээй - пелся облик,

Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.

Так на холсте каких-то соответствий

Вне протяжения жило Лицо.

Заклятие смехом

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,

О, засмейтесь усмеяльно!

О, рассмешищ надсмеяльных - смех усмейных смехачей!

О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!

Смейево, смейево!

Усмей, осмей, смешики, смешики!

Смеюнчики, смеюнчики.

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

 После Октябрьской революции Татлин энергично включился в общественно-художественную жизнь: в 1917 г. был председателем "молодой фракции" в профессиональном союзе художников-живописцев, с 1918 г. - председателем Московской художественной коллегии Наркомпроса, инициатором создания музеев нового типа ("музеев художественной культуры"), председателем Объединения левых течений в искусстве (1921 -1925), руководил Отделом материальной культуры Гинхука (1923-1925) в Петрограде.

Сущность конструктивизма составляла идея практичного, утилитарного использования абстрактного искусства. Татлин и конструктивисты прославились одним из самых грандиозных сооружений начала XX в. - памятником III Коммунистическому интернационалу (1919-1920). Спиральная башня высотой 400 м включала в себя куб, пирамиду и цилиндр, предназначавшиеся для размещения залов конгрессов, различных учреждений и радиостанции, которая должна была распространять информационные сообщения через громкоговорители. "Башня Татлина", превосходившая в полтора раза по высоте Эйфелеву башню, была задумана как административный и агитационно-пропагандистский центр Коминтерна - организации, готовившей человечество к мировой революции. Конструкция из металлических балок и четырех вращающихся с разными скоростями прозрачных объемов должна была вмещать исполнительные, законодательные и пропагандистские учреждения Коминтерна. Применение технологически новых материалов и абстрактные формы, полностью лишенные какого-либо привкуса традиций, наглядно отражали дух революции. Сам Татлин считал свое творение высшей точкой синтеза разных искусств.

Другой выдающейся фигурой конструктивизма являлся **Эль Лисицкий** (псевдоним Л.М. Лисицкого) (1890-1941), известный как талантливый российский график, иллюстратор, типограф, архитектор, фотограф, теоретик и архитектурный критик, один из создателей нового вида искусства - дизайна. Интереснейший период его творчества связан с Витебском, который в 1919-1921 гг. был чуть ли не художественной меккой всей России. Достаточно сказать, что здесь жили и трудились Марк Шагал, возглавлявший Народное художественное училище, Казимир Малевич, основавший группу УНОВИС, и Эль Лисицкий, руководивший мастерской у Шагала и вместе с Малевичем оформивший юбилейные празднества витебского Комитета по борьбе с безработицей (1919). В Витебске Лисицкий изобрел и развил собственный вариант трехмерных супрематических композиций, названных им "проуны" (проекты утверждения нового). Проуны, по мысли автора, синтезировали методы супрематизма и конструктивизма, служа "пересадочной станцией от живописи к архитектуре". Они сыграли роль проектной стадии для создания дизайнерских разработок: из проунов впоследствии выросли прославленные проекты "горизонтальных небоскребов", театральные макеты, декоративно-пространственные установки, проекты павильонов и выставочных интерьеров, новые принципы фотографии и фотомонтажа, плакатный, книжный, мебельный дизайн.

Лисицкий участвовал в общеевропейском движении конструктивизма, реализовав свои установки на коммуникативную роль дизайна как интернационального языка, понятного вне форм словесного общения.

**Конструктивизм** оказался чрезвычайно плодовитым не столько в фундаментальной, сколько в прикладной сфере искусства. От него берут начало два культурных начинания XX в. - **дизайн и производственное искусство**, которое считается ветвью или направлением дизайна. Первое получило мировое признание, второе осталось на уровне "домашней заготовки ".

Одной из ключевых фигур в искусстве XX в. является гениальный русский живописец, график, книжный иллюстратор, теоретик искусства **П.Н. Филонов** (1881 -1941), создатель самостоятельного направления русского авангарда - так называемого аналитического искусства. Вступление в 1910 г. в "Союз молодежи" и сближение с членами группы "Гилея" (В.В. Хлебников, В.В. Маяковский, В.В. Каменский, А.Е. Крученых, братья Бурлюки и др.) оказало влияние на становление Филонова, вскоре превратившегося в одного из самых заметных живописцев русского авангарда. В 1916-1918 гг. он воевал на фронте, а в 1920-х гг. создал цикл работ, посвященных гражданской войне, революции, петроградскому пролетариату, стал организатором Гинхука в Петрограде.

Филонов называл себя художником-исследователем, понимая процесс создания картины как процесс исследования каждого микроэлемента его структуры. Основой своего аналитического метода он объявил "принцип сделанности": кропотливая проработанность каждого квадратного миллиметра живописной поверхности служила условием создания даже большой картины. Большие холсты писались маленькой кистью. Каждый мазок означал "единицу действий", требующую предельного творческого напряжения. Филоновский метод предполагал, что зритель должен принять не только то, что художник видит в мире, но и то, что знает о нем. Филонов утверждал, что художественная картина должна выражать кроме формы и цвета целый мир видимых и невидимых явлений, известных и тайных свойств, имеющих бесчисленные предикаты. Работы Филонова ("Формула мирового расцвета", 1916; "Формула космоса", 1919; "Запад и Восток", 1913, «Формула весны», 1920 и др.) переданы его сестрой в дар Государственному Русскому музею.

Одним из крупнейших представителей сюрреализма был **М.З. Шагал** (1887-1985). Он родился в Витебске, но в 1922 г. эмигрировал за рубеж. В предреволюционные витебские и петроградские времена были созданы эпические картины из цикла "Любовники", жанровые, портретные, пейзажные композиции. В 1920-1930-е гг. Шагал путешествовал по многим странам мира, подружился с П. Пикассо, А. Матиссом, Ж. Руо, П. Боннаром, П. Элюаром и др. Его второй родиной стала Франция.

До конца своих дней Шагал называл себя "русским художником", подчеркивая родовую общность с российской традицией, включавшей в себя и иконопись, и творчество Врубеля, и произведения безымянных вывесочников, и живопись крайне левых. Действие в необычных шагаловских полотнах развертывалось по особым законам, где были сплавлены прошлое и будущее, фантасмагория и быт, мистика и реальность. Визионерская (сновидческая) сущность произведений, сопряженная с фигуративным началом, с глубинным "человеческим измерением", сделала Шагала предтечей таких направлений, как экспрессионизм и сюрреализм. Обыденную действительность на его холстах освящали и одухотворяли вечно живые мифы, великие темы круговорота бытия - рождение, свадьба, смерть.

**В послереволюционный период** в России произошел раскол на так называемых левых и правых художников. Объяснялось это тем, что с победой Октябрьской революции советская власть сразу приступила к осуществлению новой культурной политики. Под этим подразумевалось создание невиданного в истории - пролетарского - типа культуры, опирающегося на самую революционную и передовую, как тогда считали, идеологию марксизма, воспитание нового типа человека, распространение всеобщей грамотности и просвещения, создание монументальных художественных произведений, воспевающих трудовые подвиги простых людей, и т.д. Как мыслилось, пролетарская культура должна была прийти на смену дворянской и буржуазной культурам. Художники-авангардисты (Кандинский, Малевич, Шагал, Татлин и др.), которые и в предреволюционное время декларировали новые принципы в искусстве, восприняли преобразования с энтузиазмом и стали именовать свое творчество "левым искусством". Однако со временем они и другие деятели искусств, в том числе такие яркие художники, как М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова, М.В. Добужинский, В.М. Кустодиев, З.Е. Серебрякова, разочаровавшись в советской власти, покинули Россию. С эмиграцией творческой интеллигенции закончился "серебряный век" русского искусства и русской литературы.

**Другой лагерь, который можно назвать "правым",** являл собой сообщество политически ангажированных художников, стоявших на твердых принципах социалистического реализма. "Правый" лагерь был неоднороден, и в нем просматриваются по крайней мере два направления. Первое направление воскрешало традиции передвижников XIX в. и группировалось вокруг созданной в 1922 г. "Ассоциации художников революционной России" (АХРР), члены которой (И.И. Бродский, A.M. Герасимов, М.Б. Греков, Б.В. Иогансон, Е.А. Кацман, Г.Г. Ряжский) видели свою задачу в том, чтобы в художественной форме отобразить триумфальное шествие по стране советской власти. Повседневная счастливая жизнь крестьян и рабочих, подвиги бойцов Красной армии, забота партии и правительства о простых людях становятся темами "героического реализма". Один из самых крупных художников АХРР И.И. Бродский (1883-1939) создает галерею портретов Ленина и цикл историко-революционных картин, в том числе знаменитое полотно "Расстрел 26 бакинских комиссаров" (1925). Специализируются на героических портретах и другие ахрровцы: A.M. Герасимов ("Ленин на трибуне", 1930), СВ. Малютин (портрет Фурманова, 1922), H.A. Андреев (портрет Сталина, 1922), Б.В. Иогансон ("Допрос коммунистов", 1933). Групповые образы героев революции создают М.Б. Греков ("Тачанка", 1925), К.С. Петров-Водкин ("Смерть комиссара", 1928), A.A. Дейнека ("Оборона Петрограда", 1928). Второе направление социалистического реализма связано с воспеванием красоты родины. Например, К.Ф. Юон создавал жизнерадостные пленэрные пейзажи, И.И. Машков, в прошлом один из создателей "Бубнового валета", пишет экспрессивные красочные пейзажи и натюрморты, А.Е. Архипов специализировался на лирических пейзажах и изображениях жизнерадостных крестьянок.

Произведения 1930-х гг. посвящены прославлению либо счастливой деревни после коллективизации (С.В. Герасимов "Колхозный праздник", 1937) и доблести и силы армии (С.А. Чуйков "На границе", 1938), либо руководителей партии, среди которых ведущее место занимает Сталин.

АХРР, поддерживаемая властями, вела беспощадную борьбу против многочисленных авангардистских течений, и многим художникам в конечном итоге пришлось уйти в подполье, эмигрировать, пойти под суд. В идеологическое противостояние вслед за философами и партийными функционерами стали втягиваться и деятели культуры. Так, объединение НОЖ (Новое общество живописцев) во главе с Г. Г. Ряжским провозглашает создание новой живописи, основанной на традиции. Общество художников "Бытие" (П.П. Кончаловский, A.B. Куприн и др.) подчеркивает материалистическое видение мира и важность сюжета.

Устранение с художественной сцены авангардистских направлений завершилось 23 апреля 1932 г., когда ЦК ВКП(б) издал постановление "О перестройке литературно-художественных организаций", которое привело к созданию единых творческих союзов. Отныне официальное использование термина "социалистический реализм" и теоретическая формулировка его положений, разработанная М. Горьким, открывают новый период: художники должны служить не идеям "чистого искусства", а идеалам коммунистической партии и способствовать построению социализма.

Ухудшение художественной атмосферы в стране стало ощущаться сразу после смерти Ленина в 1924 г., в эти годы усиливается партийный контроль, газета "Правда" отводит свои страницы под выступления против "абстрактных измышлений, вдохновленных мелкой буржуазией". ЦК партии большевиков призывает художников создавать реалистическое искусство революционной пропаганды, доступное массам.

Резкой критике подвергается творчество К. Малевича, а самого художника неоднократно арестовывают. В результате после тяжелой болезни выдающийся новатор XX в. умирает. В те же 1920-х гг. подверглись идеологической травле П. Филонов и группа его учеников "Мастера аналитического искусства" (МАИ). К 1924 г. перестают существовать Музей живописной культуры, Инхук. Один за другим следуют удары по советскому авангардизму. В. Кандинский и Эль Лисицкий вынуждены были уехать из России и поселиться в Германии. В 1930-е гг. начинают шельмовать как "формалистическое" творчество В. Татлина. Потеряв почву для существования в России, беспредметное искусство обращается к западной аудитории. Его традиции наследуют уже европейские художники.

**А. Ро́дченко** (1891—1956) — русский советский живописец, график, плакатист, скульптор, фотограф, художник театра и кино. Один из основоположников конструктивизма, родоначальник дизайна и рекламы в СССР, один из представителей фотографии Нового ви́дения.

Помимо живописи и графики занимался пространственными конструкциями. Первый цикл — «Складывающиеся и разбирающиеся» (1918) — из плоских картонных элементов, второй — «Плоскости, отражающие свет» (1920—1921) — свободно висящие мобили из вырезанных из фанеры концентрических форм (круг, квадрат, эллипс, треугольник и шестиугольник), третий — «По принципу одинаковых форм» (1920—1921) — пространственные структуры из стандартных деревянных брусков, соединённые по комбинаторному принципу. В 1921 подвёл итог своих живописных поисков и объявил о переходе к «производственному искусству».

В конце 1919 года Родченко стал членом Живскульптарха (комиссии при Наркомпросе РСФСР по разработке вопросов живописно-скульптурно-архитектурного синтеза), в 1920 году был одним из организаторов РАБИСа. В 1920—1930 годах преподавал на деревообделочном и металлообрабатывающем факультетах Вхутемаса-Вхутеина в должности профессора (в 1928 году факультеты были объединены в один — Дерметфак). Он учил студентов проектировать многофункциональные предметы для повседневной жизни и общественных зданий, добиваясь выразительности формы не за счёт украшений, а за счёт выявления конструкции предметов, остроумных изобретений трансформирующихся структур. С 1921 по 1924 работал в Институте художественной культуры (Инхук), где сменил в 1921 году Василия Кандинского на посту председателя. В 1930 году был одним из организаторов фотогруппы «Октябрь». В 1931 году на выставке группы «Октябрь» в Москве в Доме печати выставил ряд дискуссионных снимков — снятые с нижней точки «Пионерку» и «Пионера-трубача», 1930; серию динамичных кадров «Лесопильный завод Вахтан», 1931 — послужившую мишенью для разгромной критики и обвинения в формализме и нежелании перестраиваться в соответствии с задачами «пролетарской фотографии».

Участник групп «ЛЕФ» и «Реф» (1923—1930), художник журналов «ЛЕФ» (1923—1925) и «Новый ЛЕФ» (1927—1928). Был членом «Объединения современных архитекторов» (ОСА) и АСНОВА. В 1925 году был командирован в Париж для оформления советского раздела Всемирной выставки (архитектор советского павильона — Константин Мельников), осуществлял в натуре свой проект интерьера «Рабочего клуба». Рекламные плакаты Родченко удостоены серебряной медали на парижской выставке 1925 года Родченко принадлежит авторство панно на Доме Моссельпрома в Калашном переулке в Москве.

Применил фотомонтаж для иллюстрирования книг, например, «Про это» В. Маяковского (1923). С 1924 занимался фотографией. Известен своими остродокументальными психологическими портретами близких («Портрет матери», 1924), друзей и знакомых из ЛЕФа (портреты Маяковского, Лили и Осипа Брика, Асеева, Третьякова), художников и архитекторов (Константин Мельников, Александр Веснин, Алексей Ган, Любовь Попова). В 1926 году опубликовал свои первые ракурсные снимки зданий (серии «Дом на Мясницкой», 1925 и «Дом Моссельпрома», 1926) в журнале «Советское кино». В статьях «Пути современной фотографии», «Против суммированного портрета за моментальный снимок» и «Крупная безграмотность или мелкая гадость» пропагандировал новый, динамичный, документально точный взгляд на мир, отстаивал необходимость освоения верхних и нижних точек зрения в фотографии. Участвовал в выставке «Советская фотография за 10 лет» (1928, Москва). Как фотограф, Родченко стал известен благодаря экспериментам с ракурсом и точками фотосъёмки.

В 1929 году как сценограф оформил в Московском театре Революции спектакль «Инга» по пьесе Анатолия Глебова.

В конце 1920-х — начале 1930-х годов был фотокорреспондентом в газете «Вечерняя Москва», журналах «30 дней», «Даёшь», «Пионер», «Огонёк» и «Радиослушатель». Одновременно работал в кино (художник фильмов «Москва в Октябре», 1927, «Журналистка», 1927—1928, «Кукла с миллионами» и «Альбидум», 1928) и театре (постановки «Инга» и «Клоп», 1929), разрабатывая оригинальную мебель, костюмы и декорации.

**С началом Великой Отечественной войны** перед изобразительным искусством встает новая задача - использовать силу искусства как оружие против врага. Поэтому на первое место в графике (как и в годы революции) выдвинулся плакат. В первые два года войны в нем преобладало драматическое звучание. Уже 22 июня появился плакат Кукрыниксов "Беспощадно разгромим и уничтожим врага!". Всем известен плакат И. Тоидзе "Родина-мать зовет" (1941). После перелома в войне меняется настроение и образный строй: оптимизмом и народным юмором проникнут плакат Л. Голованова "Дойдем до Берлина!" (1944).

В годы войны появились значительные произведения станковой графики: быстрые, документально-точные фронтовые зарисовки, портретные рисунки бойцов, партизан, моряков, санитарок, пейзажи войны, а также серии графических листов на одну тему (например, графическая серия Д. Шмаринова "Не забудем, не простим!", 1942).

**После войны основной темой стал мирный труд**. Классикой советского искусства стали жизнерадостные по цвету, полнозвучные живописные произведения А. Пластова "Сенокос" (1945), "Ужин тракториста" (1951), Т.Н. Яблонской "Хлеб" (1949), A.A. Мыльникова "На мирных полях" (1953). В пейзажном жанре образ земли, исковерканной войной, сменяется изображением природы, находящейся в гармонии с человеком (С.А. Чуйков "Утро", 1947). Эпическое начало характерно для творчества М. Сарьяна. Развивается и портрет. В этом жанре работают П. Корин, И. Грабарь, М. Сарьян.

В 1940-1950-х гг. в связи с восстановлением разрушенных городов и новым строительством интенсивно развивается монументально-декоративное искусство. Монументальная живопись находит применение в украшении общественных зданий, постепенно она проникает в небольшие помещения кафе, клубов, детских садов. Ведущими мастерами в этой сфере изобразительного искусства были А. Дейнека, В. Фаворский, П. Корин. П. Корин создавал также мозаики для московского метрополитена.

**В 1950-е гг.** активно развивается эстамп - печатная станковая графика в разных техниках: ксилографии, линогравюры, литографии, офорта. Эстамп этого периода разнообразен по тематике - это трудовые будни, портрет, пейзаж, натюрморт, бытовые, жанровые сцены.

**На рубеже 1950-1960-х гг**. художественная жизнь активизируется. В 1957 г. состоялся Первый Всесоюзный съезд советских художников, на котором были подведены итоги прошедшего и определены пути дальнейшего развития советского искусства. В этом же году состоялась Всесоюзная художественная выставка, экспозиция которой была построена по республикам.

Идут поиски новых выразительных средств в каждом из видов изобразительного искусства. Художники разрабатывают новый, так называемый **суровый стиль** (А. Каменский) - для воссоздания действительности без обычной для 1940-1950-х гг. парадности и бесконфликтности. Художники воспевали судьбы современников, их энергию и волю, «героику трудовых будней». Изображения обобщены и лаконичны. Основой выразительности служат большие плоскости цвета и линейные контуры фигур. Низкая точка зрения (лягушачья перспектива), мотив предстояния. Картина становится похожей на плакат.

 Художники Н. Андронов, П. Никонов, В. Попков и другие обратились к сдержанной, обобщенной форме, композиции их картин лапидарны, рисунок жесток и лаконичен, цвет условен.

**В 1970-1980-х гг.** появляется новое поколение художников - О. Булгакова, Т. Назаренко, Н. Нестерова, А. Ситников и др. Они много размышляют о традиции, истории, красоте. Их живописная манера богата театральной зрелищностью, артистична, виртуозна. Возрастает роль монументально-декоративного искусства.

Отечественное искусство **последних двух десятилетий XX века и начала XIX** чрезвычайно многообразно. С началом перестройки произошла легализация различных неформальных и "андеграундных" объединений.

Современное российское искусство развивается в многообразных, свободных формах и, таким образом, в настоящее время происходит переход от моностилизма к полистилизму.