

# Методическая разработка Ершовой С.В.

## «Анализ и интерпретация произведений культуры»

### Содержание

Введение

1.Боттичелли «Рождение Венеры».....	5
2.Гурам Николаевич Доленджашвили «Лунные ночи Имеретии»..	9
3.Микеланджело, скульптура Давида.....	11
4.Гжель.....	14
5.Собор Василия Блаженного.....	16
Заключение.....	20
Список использованной литературы.....	23

## Введение

Каждый из нас в свое время убедился в том, что любое художественное произведение требует особого ключа для разгадки его смысла и существуют различные методы для анализа и интерпретации произведений. Конечно, существуют некие общие принципы, но их использование в каждом отдельном случае — особое, оригинально неповторимое.

У каждого вида искусства — свой материал, отличная от иных плоть, из которой соткан художественный образ, свой язык — язык знаков и символов. И анализ — лишь одна, и даже не самая важная часть восприятия художественного произведения.

Сам термин «анализ» пришел из греческого языка: analysis — разложение, расчленение — мысленное или в реальности — того или иного явления. В науке анализ — важнейший и необходимый элемент. За ним следует синтез, обобщение, как бы восстановление структуры, связи между элементами.

Искусствоведческий анализ – это разбор, рассмотрение состава произведения искусства в единстве содержания и формы. При детальном анализе раскрывается идея и тема произведения; выявляются художественные средства которые использовал художник для воплощения замысла; дается оценка значения произведения в творческой биографии художника и т.д.

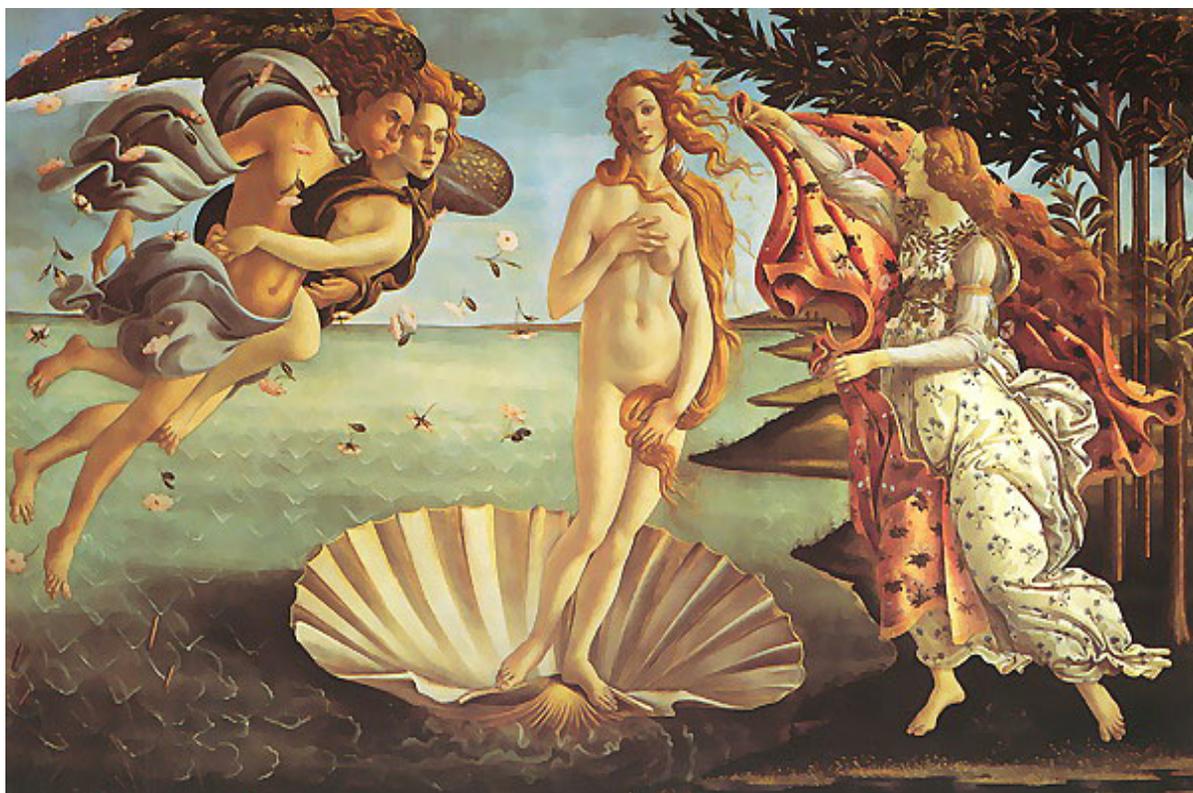
Под «анализом произведения искусства» мы так же понимаем процесс рассмотрения состава произведения искусства в единстве содержания и формы, в котором под содержанием понимается то, что отражено и выражено в художественном произведении, а форма подразумевает то, какими средствами это доступно.

Культуролог в рамках своей профессиональной компетенции должен быть ориентирован на постижение произведения искусства и сформированные навыки анализа, строить изучение произведения искусства в определенной последовательности, по алгоритму, под которым понимается четкое предписа-

ние относительно последовательности действий, преобразующие исходные данные в искомый результат.

Так мною в данной работе проанализированы произведения изобразительного искусства: живопись, рисунок (графика), скульптура, декоративно-прикладного искусства, архитектуры.

## оттичелли «Рождение Венеры»



Рассмотрим произведение Флорентийского живописца Сандро Боттичелли (1445-1510) – одного из самых ярких творцов эпохи итальянского Возрождения.

«Рождение Венеры» было написано для Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, кузена Лоренцо Великолепного и важнейшего покровителя Боттичелли. Флоренция, где почти все свою жизнь провел художник, управлялась могущественным семейством Медичи. Сюжет картины связан с культурой двора Лоренцо Медичи, проникнутой философией неоплатонизма. Картина была написана Боттичелли около 1485 года, когда (по выражению Вазари) "художник уже настолько уверенно владеет кистью, что может изображать на своих полотнах все, что захочет". В образе Венеры Боттичелли воспел и прославил Симонетту Веспуччи – женщину, знаменитую своей красотой и любовью.

В инвентарных описях «Рождение Венеры» значилось как «Венера в море, стоящая на раковине». Кардине очень повредило то, что её некогда укоротили примерно на полметра по вертикали и на четверть метра по горизонтали, особенно много убрав сверху и слева. Если мы мысленно дополним утраченные полосы холста, получим такое соотношение фигур и окружающего пространства, как если бы мы отошли на пару шагов и увидели зрелище, отличающееся от нынешнего, прежде всего, обилием воздуха над Венерой и позади летящих Зефира и его супруги Флоры. Отделившись от краев картины, они окажутся в свободном полете, а роща, вместо того чтобы низко сгибаться над Весной, поднимет в радостном приветствии свои стройные стволы. Фигуры приобретают поистине кватрочентистское изящество, и картина станет несколько плоской, что можно не сомневаться: причиной её безжалостного купирования было желание придать ей монументальность и пространственную глубину. Ведь фигуры переднего плана, не вмещающиеся в раму, непременно тяжелеют и отталкивают фон вглубь. Вопреки возникающему нынче впечатлению, будто Венера заключена в арку, образованную более или менее симметричными массами по сторонам, Сандро не намеревался придавать «истории» такую напыщенность. Ось симметрии, проходящая нынче через кончик большого пальца стопы богини, прежде совпадала с тем местом, где её острая пятка упирается в бугорок раковины. Вся её фигура оказывалась заметно правее этой оси, и зритель видел, что богиня скользит не на него, а вправо, к берегу. Вместо нынешнего эффекта присутствия как бы на расстоянии вытянутой руки и связанного с этим ощущения чуть ли не принудительного участия в мифическом действе Сандро предлагал зрителю беззаботно любоваться зрелищем, отстраненным и замкнутым в его гармонической завершенности. В изображении дующего Зефира, развевающихся волос и движения, выражается жизнь и энергия, тем самым Боттичелли следовал посылкам, изложенным в работах теоретика искусства эпохи Возрождения Леона Баттисты Альберти. Также Боттичелли, опираясь на «Трактат о живописи» Ченнино Ченнини, описывающий среди прочего технику дробления

лазурита для получения синей краски (васильки на платье Грации) и принцип нанесения тончайшего листового золота (пурпурная накидка Венеры). Среди новшеств Боттичелли важным было использование холста, а не доски, для произведения столь крупного размера. Он добавлял минимальное количество жира к пигментам, благодаря чему холст в течение долгого времени оставался прочным и эластичным, а краска не трескалась. Интересно и то, что вся композиционная схема, согласно анализу Гомбриха, восходит к традиционной схеме “Крещения” (к схеме «Коронование мадонны»). Этот принцип композиции и образности не является смешением античности и средневековья, как думали в конце 19 века, а созданием нового символического языка, включающего в себя переосмысленную античность и средневековье, опыт создания «исторической картины», а не просто «истории», в смысле Альберти.

Рождение Венеры из воды легко сопоставляется с идеей «возрождения души в водах крещения», и, согласно Пико делла Мирандола, библейское выражение «дух божий носился над водами» соотносимо с дыханием Эроса или Зефирами у Боттичелли, которые движут и вдохновляют к жизни только что рожденную Венеру. Давно уже было замечено, что хрупкая Венера Боттичелли мало напоминает классический прототип, но зато очень близка образам его скорбных мадонн. На картине Боттичелли запечатлен тот момент, те часы полуночные, когда еще «...не властен свет», но уже «расточилась тьма». Предрассветное утро, легкой рябью подернуто пустынное море. На заднем плане картины виднеется голый берег с несколькими острыми мысками, а на берегу с правой стороны колышутся апельсиновые деревья. Перед нами не само рождение Венеры, а прибытие её на остров Крит. Приход на землю богини любовного наслаждения и страдания представлен в тусклых холодных тонах, превосходно гармонирующих с протяжными линиями рисунка. Венера-невинная дева, которая не приемлет любви-плотской. Прототипов её послужил вариант античной статуи Венеры Пудики (стыдливой). Но как преобразована красота и даже самый смысл классической Афродиты, чья стыдли-

вость по-настоящему трогательна, потому что она стесняется своей полнокровной чувственной прелести. Венера Боттичелли прекрасна не телом, а контуром тела. Она не стоит на раковине, а вырастает из неё. Невозможно приписывать ей какие-либо человеческие чувства. Она прикрывает тело не потому, что стыдится, но лишь потому что таков знак Стыдливой, её атрибут, подобный атрибутам, по каким в Средние века различали святых. Горизонт по середине слегка прогибается –отсюда впечатление, что мифические события происходят в пологом на раковину обширном амфитеатре мира, верхний край которого находится выше глаз зрителя. В своем полном формате картина очень плоская и вовсе не такая тесная, как теперь, мерцавшая потускневшими со временем блестками золота. Сплетающиеся в любовном порыве Зефир и Флора гонят прочь богиню любви, которой они обязаны пробуждением взаимного влечения. Зефир злится, Флора задорно его поддерживает. Венера несет в мир любовь, оставаясь сама далекой от мира настоящего, не замечая ни их усилий, ни проворной заботливости Флоры. Отрешенностью во взоре и робкой, неуверенной позой, напоминающей наклон скользящего над миром паруса, своим безразличием, даже покорностью чьим бы то ни было усилиям она, всемогущая, противопоставлена и бурному полету Зефира и его возлюбленной, и легкому бегу Флоры, и водной ряби, образованной бесчисленным повторением инициала богини –V, и даже струению своих собственных волос. На картине множество цветков роз, в мифологии роза-цветок Венеры, появившийся из капель крови её оскопленного отца- Урана. Рождение Венеры в древности было связано с культом, символы которого присутствуют на картине Боттичелли. Так пурпурная мантия в руках у Грации имела не только декоративную, но и ритуальную функцию. Такие мантии изображались на греческих урнах и символизировали границу между двумя мирами — в них заворачивали как новорождённых, так и умерших. В средние века такие атрибуты Венеры, как розы и раковина, стали ассоциироваться с Девой Марией. Раковина, сопровождавшая изображения Венеры, символизировала плодородие, чувственные удовольствия и сексуальность, переключаясь в ико-

нографию Богоматери, стала означать чистоту и непорочность. «Рождение Венеры» — поистине великое произведение. Выразительность образов создается с помощью их изолированности и обособленности. Отчетливо видна символика четырех стихий: воды, с ее бесконечными ритмическими повторами, земли и деревьев, уступивших место световым пространствам моря, воздуха, дающего движение. Боттичелли воспеваает саму идею Красоты и передает ее с помощью столь простых форм, что создается впечатление необычайной легкости. Венера символизирует собой гармонию красоты, герои замкнуты сами на себе, картина превозносит единство, линейность, живописность.

Так в этой картине сказались все основные черты письма Боттичелли: его декоративность, нарядность, лирический и романтический характер образов, удивительная способность создавать фантастический пейзаж, почти рельефно накладывая краски, свойственные ему «готицизмы» (удлиненные, невесомые фигуры, будто не касающиеся земли). Боттичелли создает вполне определенный тип лиц: удлиненный овал, пухлые губы, кажущиеся заплаканными глаза.

Вся картина выполнена в светлых, матовых тонах, золотистых, зеленоватых, светло-голубых. Золотистые волосы Венеры, извилистые, льнущие к телу, напоминают шевелящийся клубок змей; эта невольная ассоциация придает драматический оттенок образу богини любви: будто предчувствие разрушительных страстей, которое принесет с собой на землю это безгрешное и бездумное существо, бледно-золотой цветок, поднявшийся из морских глубин.

2.

Г

урам Николаевич Доленджашвили «Лунные ночи Имеретии»

Вариант 2 Карандаш

Рассмотрим графическую работу Гурама Николаевича Доленджашвили - советского и грузинского художника, графика, аслуженного художника Грузии, почётного академика Российской Академии Художеств, который в 1968

году окончил факультет графики Тбилисской Государственной Академии художеств, учился в мастерской профессора Ладос Григолия. С мольбертом он побывал на Камчатке и Чукотке, на Сахалине и Курилах, на Беломорье, в Якутии и Дагестане.

Когда слов нет – так они и не нужны. Вот как раз именно, что нет слов от восторга – от рассматривания графики Гурама Доленджашвили, написанной простым карандашом.



Рисунок «Лунные ночи Имеретии» выполнен на бумаге огромного формата почти не видными глазу штрихами графитного карандаша, для которой характерно почти полное отсутствие штриховки, резких контрастов. Эта техника называется тонально-живописной, стиль – реализм, формат горизонтальный, в композиции преобладают горизонтальные линии (хотя имеются и вертикальные), точка зрения нормальная, перспектива прямая, тона холодные, ясное построение композиции с четкими очертаниями предметов в их

осязаемой объемности и фактуре, бесконечная глубина пространства, переходящая с земной поверхности в космос. Рисунок соединяет в себе фантазию и реальность, он проникнут радостью жизни.

Это графика исключительно тональная. В данном случае – образцовая, потому как что-то подправить не хочется. Работа очень цельная, законченная, излучающая тепло. Она передает ощущение какого-то особенного нереального мира. И этот внутренний мир автора несет душевный покой и гармонию. Смотришь на эту графику, и сразу же погружаешься в ее пространство. Волшебство... Редко встречаешь таких авторов ... Мы словно попадаем в удивительный мир: очень реальный и совершенно фантастический. Сложно поверить, что это рисунок карандашом. Не знаешь, чему больше изумляться – потрясающему мастерству деталей, или тому, что снег можно пощупать. Луна светит с картин прямо в глаза, а красота природы зашкаливает так, что сюрреализму рядом делать нечего, это - исключительно черно-белый шедевр, посвященный тишине и покою, а также той красоте, что мы увидим, если оглянемся вокруг и раскроем глаза пошире.

Итак, мы видим, что у художника свое, особенное понимание красоты, и оно связано с тишиной и немногословностью, строгостью и черно-белой гаммой. И никто не сможет в этом усомниться, взглянув на работы маэстро. Казалось бы, нет ничего проще и незатейливее, чем простой карандаш. Но стоит ему попасть в руки мастера, - и он покажет, на что способен. Краскам и кисточкам такое и не приснится...

Благодаря тончайшему ажурному плетению линий и красочным отношениям оттенков белого и серого цветов мастер раскрывает гармонию и красоту природных форм. Этот пейзаж одухотворен, в нем ощущается присутствие человека, его настроение, здесь создан глубоко поэтический образ Природы.

3.

икеланджело, скульптура Давида

М



Статуя Давида является самой известной скульптурой в мире и самой грандиозной статуей автора.

Давид Микеланджело ваялся в течение трех лет, а взялся за нее мастер в возрасте 26 лет. В отличие от многих более ранних описаний библейского героя, которые изображают Давида торжествующим после сражения с Голиафом, Микеланджело был первым художником, изобразившим его в напряженном ожидании до легендарной схватки. Первоначально размещенная на флорентийской площади Синьории в 1504 году огромная скульптура была перемещена в Галерею Академии в 1873, где и остается по сей день. Высота творения превысила 5 м. Размер не определяет художественной ценности произведения искусства, но насколько больших усилий требует от автора даже сложно представить. Попытаться поставить себя на место художника можно в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, расположенном в Москве, где представлен слепок скульптуры. Специально установленный постамент позволят приблизиться к нему как раз на то расстояние, на котором работал мастер, высекая вручную каждую деталь. Находясь на таком

расстоянии, видишь лишь незначительную часть фигуры. Скольких усилий стоило Микеланджело сотворение целостной прекрасной статуи Давида из этих малых фрагментов известно лишь ему самому, но вопреки всем трудностям один из величайших шедевров мирового искусства появился на свет.

Всего же история "Давида" Микеланджело насчитывает 505 лет.

Если до Микеланджело в XV в. Давида обычно изображали юным, противопоставляя мощному зрелому образу Геркулеса, то Микеланджело в каком-то смысле соединяет эти два образа. Микеланджеловский "Давид" - беспрецедентное сочетание героического мужского начала с человеческой открытостью и ранимостью. Великий мастер избрал для своего Давида совсем другую ситуацию: вместо исхода борьбы - ее начало. Герой только готовится нанести решительный удар; еще неизвестно, чем закончится неравный бой юноши с великаном, но, скорее всего, Давид победит. Об этом говорит его прекрасное и грозное лицо. Поза спокойна, устойчива и свободна, но в повороте головы, движении руки, держащей пращу, уже заложена динамика. Давид совершенно обнажен, в этом скульптор наследует традиции античной пластики, когда героев изображали обнаженными, подчеркивая их телесную красоту. Юноша ждет боя с превосходящим его по силе врагом. Он спокоен и сосредоточен, но мышцы его напряжены. Брови сдвинуты, в них читается нечто устрашающее. Через левое плечо он перекинул пращу, нижний кончик которой подхватывает его правая рука. Свободная поза героя - классический пример контрапоста - уже подготавливает смертоносное движение.

Удивительно то, что с разных ракурсов Давид Микеланджело выглядит иначе. Особенно поражает изменение выражения лица скульптуры.

Оказавшись "гигантом" почти случайно (на высоте статуя не поражала бы величиной) "Давид" Микеланджело с самого начала был Гигантом по внутренней значимости. Он воплотил в себе идеал гармонической уравновешенности и красоты в сочетании с величием и пафосом патриотизма. Давид в исполнении Микеланджело грозен, силен, уверен, но сила его не в оружии, его сила духовного характера. Нагота статуи усиливает ощущение легкости и

спокойствия позы Давида, это поистине героическая нагота, свойственная скульптурам античных времен. Скульптуру прозвали Гигантом за ее размеры, но "Давида" Микеланджело можно с уверенностью назвать гигантом и по внутренней значимости. В его образе воплощен гармоничный баланс красоты, у него непропорционально большие конечности и тяжелая голова, чем подчеркнут юношеский характер телосложения. Прекрасное, мужественное лицо отмечено печатью необычайного благородства, могучий торс и великолепно моделированные руки и ноги не только выражают физическую мощь, но и подчеркивают силу духа. Фигура свободно развернута в пространстве, тяжесть корпуса покоится на правой ноге, левая слегка отставлена в сторону, придерживающая пращу левая рука согнута в локте, как бы приглашая зрителя обойти вокруг статуи. Но она в основном рассчитана на фронтальное восприятие и на восприятие под углом справа, куда повернуто лицо Давида и куда направлен его взгляд.

Таким образом, образ победителя Голиафа приобретает в работе Микеланджело более широкий смысл - это олицетворение безграничной мощи свободного человека; юношеская отвага Давида перерастает в несокрушимую уверенность в способности человека преодолеть любые преграды. Микеланджело отказывается от традиционных атрибутов (меч, голова Голиафа), ничто не отвлекает внимание от личности героя. Появляется черта, присущая образам Микеланджело - грозная, устрашающая сила. Его мир - это особая, могучая, героическая порода людей; каждый поворот сустава, каждый сгиб у его героев полон скрытой силы. Нарастает внутренний драматизм, напряженность. Изображается не победа, а момент предельного напряжения сил, концентрации воли перед боем. Микеланджело изобразил атлета, обязанного победой только самому себе.

## 5. Гжель



В самом центре России, в живописном подмосковном регионе (Раменский район) производят фарфор с нарядной синей росписью и многоцветной майоликой. Гжель — это колыбель и основной центр русской керамики. Здесь она зарождалась, и здесь проявились ее высшие достижения, как наглядный образец наследия народного искусства.

Первое упоминание о Гжели нашлось в завещании Ивана Калиты от 1328 года.

На протяжении столетий гжельские крестьяне изготавливали предметы домашнего обихода, посуду, изразцы, черепицу.

В середине XVIII века в Гжели работало около 25 гончарных заводов.

Со второй половины XVIII века она прославилась выпуском майоликовой посуды. Это были изделия из цветных глин с яркой многоцветной росписью по белой эмали. В конце XVIII и начале XIX века наметился постепенный переход от многоцветной росписи, характерной для майолики, к одноцветной, подглазурной. Гжельские мастера и изобрели новую для себя технологию: стали выпускать полу фаянс, затем фаянс и, наконец, фарфор. Такой Г-

жель дошла и до наших дней — изделия, расписанные в один цвет (под глазурь), краской, наносимой кистью, с графической прорисовкой деталей. Есть у Гжели собственный стиль — синие и голубые узоры и цветы, украшения на белом фоне. Роспись производится кобальтом, который в ходе технологического процесса приобретает характерный для Гжели синий цвет. Но художники Гжели не забывают и традиционную майолику. Мастера расписывают каждое изделие только вручную.

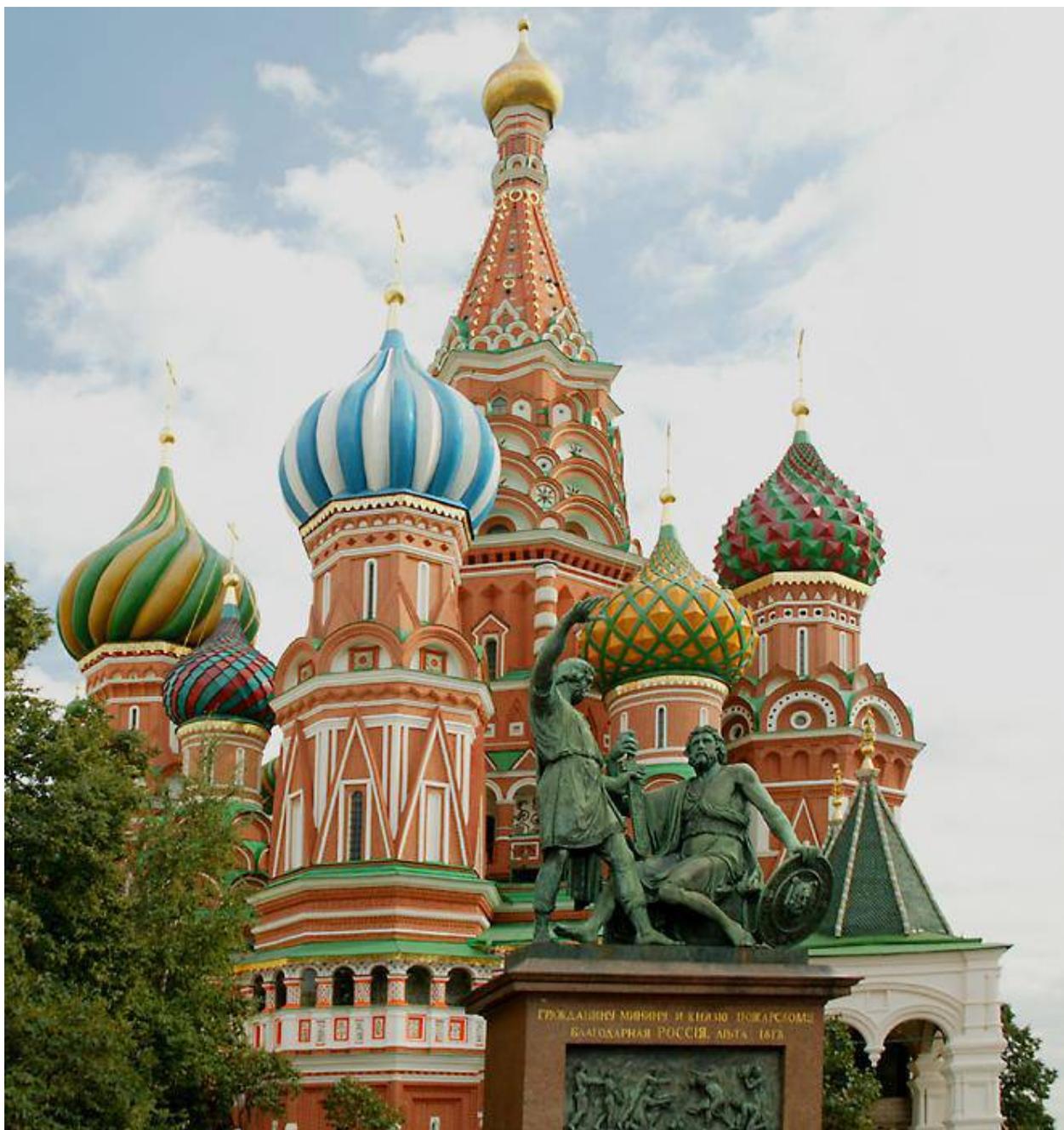
Так Гжельские изделия привлекают к себе тех людей, кто любит все прекрасное. Фарфор очень красив, наряден, имеет широкий ассортимент выпускаемой продукции. Это разнообразная посуда, шкатулки, вазы, статуэтки, игрушки и изделия для интерьера: керамическая плитка, каминные, люстры, телефоны. В каждом предмете легко и непринужденно варьируются букеты и гирлянды, вводятся геометрические пояски, похожие на вязаное кружево, изделия украшает декоративная лепнина, изображаются пейзажные сюжеты, вызывают улыбку характерные шаржированные человеческие фигурки.

## 6. Собор Василия Блаженного Постника Яковлева

В состав собора Василия Блаженного входят восемь церквей, которые символизируют дни важных боев за Казань: Николая Великорецкого, Троицкой, Киприана и Устинии, Варлаама Хутынского, Входа в Иерусалим, Александра Свирского, патриархов Константинопольских и Григория Армянского. Эти церкви сгруппированы вокруг Покровской церкви, которая возвышается над луковичными главами. Между ними всеми имеются сводчатые переходы, обходная галерея и общее основание.

Собор несколько раз реставрировали. В XVII веке к нему добавили шатры над крыльцами, асимметричные пристройки и декоративная обработка глав. В 1929 г. его закрыли и сняли купола. Начиная с 1990 храм снова начал собирать колокола. На сегодняшний день это самое богатое собрание не только Москвы, но и всей России. Всего насчитывается 19 колоколов, которые были

созданы в периоды с 1547 по 1996 года. Также имеется в соборе весьма интересную коллекцию оружия со времен Ивана Грозного.



Собор Василия Блаженного (1555-1561 гг.) занял место на бровке холма, замыкая Красную площадь, у парадного въезда в Кремль. Храм строили Барма и Посник. Иван Грозный повелел им возвести храм из восьми престолов. Но мастера сделали 9 престолов, т. к. композиция плана, геометрическая закономерность расположения престолов вокруг центрального столпа потребова-

ли устройства 9 церквей. Таким образом, зодчие нарушили царский наказ во имя законов красоты.

Зодчие посередине поставили самый большой столп, увенчанный шатром. В основе дальнейшего построения сложной многообъемной архитектурной формы лежит система вписанных квадратов. Очертания большого внешнего квадрата определили положение второстепенных престолов. В его углах расположены большие столпы, а в углах вписанного квадрата - меньшие. С размерами сторон вписанных друг в друга четырех квадратов, определивших принципиальную схему композиции, связаны все основные размеры храма.

Зодчие использовали широко распространенную на Руси систему пропорционирования, построенную на отношениях сторон и диагонали квадрата. Квадрат и его производные служили на Руси как для соотношений многих архитектурных форм, так и для взаимосвязи мер длины.

Взаимосвязанная группа объемов размещена на общем подклете и была соединена переходами. Главный вход выделен "раскидистыми" лестницами с рундуками. Придел Василия Блаженного, крытые галереи, колокольня были пристроены к храму позднее.

Закономерность структуры плана органично выражена в соподчиненности объемов центральному столпу, наиболее динамичному и изукрашенному. Несмотря на многообразие и измельченность форм, мастера сумели сохранить художественное единство и тектоничность архитектуры. Здание "устойчиво" стоит на земле, его столпообразные объемы словно вырастают из основания и, уменьшаясь, устремляются ввысь. Монументальность его удивительно сочетается с динамичностью, материальные, зрительно весомые нижние части постепенно облегчаются, объемы, ограниченные карнизами, сверху становятся меньше, динамичные остроугольные детали чередуются с горизонтальными членениями. Богатство форм благодаря повторению однотипных деталей и общности построения объемов не разрушает целостности сооружения.

Так многообъемность Покровского собора, его праздничная нарядность свидетельствуют о глубокой народности этого архитектурного произведения, отразившего принципы деревянного зодчества. Не говоря о ряде деталей, таких, как трапециевидная форма апсиды центральной (Покровской) церкви или ярусное построение восьмереков, в интерьере можно наблюдать прямую имитацию форм деревянного сруба в виде рельефных кругов на углах больших столпов. Основной центральный столп имел площадь немногим большую 60 кв. м при высоте 46 м .

Стены в интерьере не были расписаны фресками на религиозные темы. Орнаментальные росписи выполнены в основном на лестнице и переходах, словно подчеркивая преобладание светского начала, победного ликования.

Первоначально храм не был таким многоцветным. Выложенный в кирпиче с отдельными белокаменными деталями и звездоподобными розетками из синих, зеленых и желтых изразцов на гранях шатра, собор производил более сдержанное и спокойное впечатление. Наружные росписи появились в XVII в.

И построенный Собор стал символом России. Ведь он был построен в 1555-1561 гг. в честь взятия Казанского татаро-монгольского ханства по изданному указу Ивана Грозного. Как гласит легенда, архитектор Постник Яковлев по приказу царя был ослеплен, чтоб не построить больше подобного храма. Официальное название – храм Покрова Божией Матери, потому что главный штурм Казани начался 1 октября 1552 г., в день праздника Покрова Божией Матери.

## Заключение

Итак, мною проанализировано шесть произведений искусства. Сделаем вывод...

В картине Боттичелли «Рождение Венеры» сказались все основные черты письма Боттичелли: его декоративность, нарядность, лирический и романтический характер образов, удивительная способность создавать фантастический пейзаж, почти рельефно накладывая краски, свойственные ему «готтицизмы» (удлиненные, невесомые фигуры, будто не касающиеся земли). Боттичелли создает вполне определенный тип лиц: удлиненный овал, пухлые губы, кажущиеся заплаканными глаза.

Вся картина выполнена в светлых, матовых тонах, золотистых, зеленоватых, светло-голубых. Золотистые волосы Венеры, извилистые, льнущие к телу, напоминают шевелящийся клубок змей; эта невольная ассоциация придает драматический оттенок образу богини любви: будто предчувствие разрушительных страстей, которое принесет с собой на землю это безгрешное и бездумное существо, бледно-золотой цветок, поднявшийся из морских глубин.

Рассмотрев же произведение Гурама Николаевича Джоленджашвили «Лунные ночи Имеретии» мы видим, что у художника свое, особенное понимание красоты, и оно связано с тишиной и немногословностью, строгостью и черно-белой гаммой. И никто не сможет в этом усомниться, взглянув на работы маэстро. Казалось бы, нет ничего проще и незатейливее, чем простой карандаш. Но стоит ему попасть в руки мастера, - и он покажет, на что способен. Краскам и кисточкам такое и не приснится...

Благодаря тончайшему ажурному плетению линий и красочным отношениям оттенков белого и серого цветов мастер раскрывает гармонию и красоту природных форм. Этот пейзаж одухотворен, в нем ощущается присутствие человека, его настроение, здесь создан глубоко поэтический образ Природы.

В скульптуре же Микеланджело образ победителя Голиафа приобретает более широкий смысл, чем у его предшественников, изображавших Давида -

это олицетворение безграничной мощи свободного человека; юношеская отвага Давида перерастает в несокрушимую уверенность в способности человека преодолеть любые преграды. Микеланджело отказывается от традиционных атрибутов (меч, голова Голиафа), ничто не отвлекает внимание от личности героя. Появляется черта, присущая образам Микеланджело - грозная, устрашающая сила. Его мир - это особая, могучая, героическая порода людей; каждый поворот сустава, каждый сгиб у его героев полон скрытой силы. Нарастает внутренний драматизм, напряженность. Изображается не победа, а момент предельного напряжения сил, концентрации воли перед боем. Микеланджело изобразил атлета, обязанного победой только самому себе.

В произведениях декоративно - прикладного искусства Гжельских мастеров мы видим, что Гжельские изделия привлекают к себе тех людей, кто любит все прекрасное. Фарфор очень красив, наряден, имеет широкий ассортимент выпускаемой продукции. Это разнообразная посуда, шкатулки, вазы, статуэтки, игрушки и изделия для интерьера: керамическая плитка, каминные люстры, телефоны. В каждом предмете легко и непринужденно варьируются букеты и гирлянды, вводятся геометрические пояски, похожие на вязаное кружево, изделия украшает декоративная лепнина, изображаются пейзажные сюжеты, вызывают улыбку характерные шаржированные человеческие фигурки.

В архитектурном сооружении Постника Яковлева - Соборе Василия Блаженного многообъемность Покровского собора, его праздничная нарядность свидетельствуют о глубокой народности этого архитектурного произведения, отразившего принципы деревянного зодчества. Не говоря о ряде деталей, таких, как трапециевидная форма апсиды центральной (Покровской) церкви или ярусное построение восьмереков, в интерьере можно наблюдать прямую имитацию форм деревянного сруба в виде рельефных кругов на углах больших столпов. Основной центральный столп имел площадь немногим большую 60 кв. м при высоте 46 м .

Стены в интерьере не были расписаны фресками на религиозные темы. Орнаментальные росписи выполнены в основном на лестнице и переходах, словно подчеркивая преобладание светского начала, победного ликования. Первоначально храм не был таким многоцветным. Выложенный в кирпиче с отдельными белокаменными деталями и звездоподобными розетками из синих, зеленых и желтых изразцов на гранях шатра, собор производил более сдержанное и спокойное впечатление. Наружные росписи появились в XVII в.

И построенный Собор стал символом России. Ведь он был построен в 1555-1561 гг. в честь взятия Казанского татаро-монгольского ханства по изданному указу Ивана Грозного. Как гласит легенда, архитектор Постник Яковлев по приказу царя был ослеплен, чтоб не построить больше подобного храма. Официальное название – храм Покрова Божией Матери, потому что главный штурм Казани начался 1 октября 1552 г., в день праздника Покрова Божией Матери.

## Список литературы

1. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М, 1996
2. «О языке православной иконы». Архимандрит Рафаил (Карелин) 1997 г.
3. Смирнова И.А. Монументальная живопись итальянского Возрождения. М.: Изобразительное искусство, 1987
4. Буслаев Ф.И. Изображения Страшного суда по русским подлинникам // Буслаев Ф.И. Сочинения. Т. 2. СПб., 1910.
- 5.Алексеев С. Зримая истина. Энциклопедия православной иконы. 2003
- 6.Герчук Ю.Я. Основы художественной грамоты: язык и смысл изобразительного искусства: учеб. пособие / Ю. Я. Герчук. — М. : РИП-холдинг, 2013. — 189 с.
- 7.Гомбрих Э. История искусства/ Э. Гомбрих.- М.: АСТ, 1998. — 688 с. Скачать тут (только чтение, не для ссылок!)
- 8.Даниэль С.М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С. М. Даниэль. — М.: Искусство, 1990. — 221 с.
- 9.Дворжак М. История искусства как история духа/М. Дворжак; пер. с нем. А.А. Сидорова, В.С. Сидоровой, А.К. Лепорка. — СПб.: Академический проект, 2001. — 336 с.
- 10.Дмитриева Н. Изображение и слово/ Н. Дмитриева. — М.: Искусство, 1962. — 314 с. Скачать тут (в виде архива рисунков)
- 11.Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения: (Условности древнего письма)/ Л.Ф. Жегин. — М.: Искусство,1970. — 232 с.

