**А**

**Абсида, апсида** (греч. hapsis – свод) – пониженный выступ здания, полукруглый, граненый или более сложной формы в плане. В христианских храмах этим термином обозначают алтарные выступы, ориентированные на восток.

**Абстрактное искусство** (от лат. abstrac-tus – отвлеченный) – беспредметное искусство. Возникло в 1910-1913 гг. Одно из направлений современного художественного творчества, отказавшееся от изображения предметного мира в привычных формах. Окружающую реальность и собственные эмоциональные переживания абстракционисты передают в сложных по ритмической и колористической организации композициях. Понятие «абстрактное искусство» объединяет множество течений и школ в живописи, архитектуре, декоративном искусстве, дизайне, скульптуре. Специфическое направление в абстрактном искусстве представляют конструкции, соединившие инженерные принципы с изобразительным творчеством. В начале 1930-х гг. абстрактное искусство активно развивалось во Франции. В 1939-45 гг. в США появилась школа абстрактного экспрессионизма. После Второй мировой войны это направление развивалось во многих странах под названием ташизма (бесформенного искусства). Его основа – субъективный автоматизм творческого процесса, в результате которого возникают неожиданные по цветовым и фактурным сочетаниям композиции. Разновидность абстракционизма в 1960-х гг. – ОП-АРТ (optical art – оптическое искусство). Предмет изображения здесь – композиции из повторяющихся геометрических фигур. В России абстрактное искусство после 1917 г. попало в разряд преследуемых и продолжало развиваться в русле андеграунда. С 1990-х гг. его направления обрели равноправный статус с другими формами художественного творчества.

**Абстракционизм -** беспредметное искусство, нефигуративное искусство, совокупность направлений в изобразительной культуре XX в., заменяющих натуралистическую, легко узнаваемую предметность более или менее свободной игрой линий, красок и форм (сюжет и предмет лишь угадываются, символически подразумеваются или исчезают вообще).

**Авангардизм** (франц. avant-gardisme, от avant-garde – передовой отряд) – в художественной практике XX в. обобщенное наименование различных направлений (кубизм, футуризм, сюрреализм, абстрактное искусство и др.), которые стремятся отказаться от устоявшихся канонов. В период 1905-30-х гг. авангардистские преобразования в сфере творчества имели выраженную социальную направленность. Приверженцы авангардных направлений выступали против «косной и застойной» буржуазной культуры. Наивысшее ее выражение они видели в официальном академическом искусстве. Перед Второй мировой войной демонстративно непримиримый характер авангардизма уступил место более спокойному развитию. Вторая волна подъема авангардизма – неоавангардизм – относится к послевоенному периоду. В ряде стран социалистического лагеря авангардизм находился под государственным запретом и боролся против регламентации художественного процесса.

**Автопортрет** м (от гр. autos 'сам' + фр. portrait) 1. Особая раз­но­видность порт­­рет­ного жанра, при кото­рой ху­дож­ник ри­сует самого себя. 2. Порт­­рет ху­дож­ни­ка, выполненный им са­мим.

**Агитационный плакат –** форма массового искусства. **Агита́ция** ([лат.](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) *agitatio* - приведение в движение) - устная, печатная и наглядная политическая деятельность, воздействующая на сознание и настроение людей с целью побудить их к политическим или другим действиям. Отражает злободневные политические события.

**Академизм** (франц. academisme), в широком смысле – оторванность от практики, от жизненных реалий. В изобразительном искусстве – направление, сложившееся в художественных академиях XVI-XIX вв. и основанное на буквальном следовании формам классического искусства эпох античности и Возрождения. Способствуя систематизации и унификации художественного образования, сохранению классических традиций, **А.** одновременно насаждал систему «вечных» канонов, форм красоты, идеализированных образов.

**Акварель** (франц. aquarelle, итал. acquerello, от лат. aqua – вода) – краски, обычно на растительном клее, разводимые водой, а также живопись этими красками. Ее основные качества: прозрачность красок, чистота цвета, размывы, создающие эффект подвижности и трепетности изображения, мягкости тональных и цветовых переходов. Живопись непрозрачной акварельюс примесью белил известна давно. Чистая акварель в XV-XVII вв. служила для раскраски гравюр, чертежей, географических карт, картин, фресок. Со второй половины XVIII в. акварель стала широко применяться в пейзажной живописи, поскольку быстрота работыпозволяет фиксировать непосредственные наблюдения, а воздушность колорита облегчает передачу атмосферных явлений. Живопись акварельюзанимает значительное место в творчестве Ж. Фрагонара, Э. Делакруа, О. Домье, П. Синьяка во Франции, У. Тёрнера в Великобритании и др.

**Акмеизм -** (от греч. akme - высшая степень чего-либо - цветущая сила), течение в русской поэзии 1910-х гг. Представители - С. М. Городецкий, М. А. Кузмин, ранние Н. С. Гумилев, А. А. Ахматова, О. Э. Мандельштам. Акмеисты провозгласили освобождение поэзии от символистских порывов к «идеальному», от многозначности и текучести образов, усложненной метафоричности, к возврату  материального мира, предмету (или стихии «естества»), точному значению слова. «Земной» поэзии акмеизма свойственны отдельные модернистские мотивы, склонность к эстетизму, камерности или к поэтизации чувств первозданного человека.

**Алтарь** - часть христианской церкви, где располагается хор и священнослужители. Первоначально отделялась от нефа. Название возникло в средние века, когда алтари стали возвышаться над уровнем нефа, от которого они отделялись алтарной преградой, также называемой алтарём, с изображением Распятия (у католиков) или в виде иконостаса (у православных).

**Алтарный образ** - живописная картина (реже – скульптура), расположенная в христианской церкви на алтаре, выше него или за ним. Изображения могут быть различны по величине, формату и количеству (диптих, триптих, полиптих). Могут быть небольшими и переносными или закреплёнными на месте.

**Ампир** - (начало XIX в.). 1) Вершина развития классицизма, идеал - императорский Рим, массивные монументальные формы. **2) Ампир –** (фр. empire - империя) - стиль в архитектуре, декоративно-прикладном и изобразительном искусстве первой трети XIX в. в странах Европы, завершивший развитие классицизма. Стиль ампир сложился во Франции в эпоху Наполеона Бонапарта, а затем распространился на многие другие страны. Отличительные черты этого стиля - торжественность, великолепие, массивность крупных объемов, богатство декора. Художники, создающие произведения в стиле ампир, черпали свое вдохновение в элементах античного орнамента, но они (в отличие от классицизма) ориентировались в основном на греческую, а не римскую античность. Мотивы декора и архитектуры в искусстве ампира повторяли во многом не только римские образцы, но и древнеегипетское искусство, в связи с египетским походом Бонапарта. Для архитектуры ампира характерны    монументальность, геометрическая правильность объемов и целостность (триумфальные арки, колонны, дворцы). Парадные дворцовые интерьеры богато украшались живописными панно, навеянными помпеянскими росписями, рельефами, напоминающими египетских сфинксов, вазами, мебелью и бронзой античного типа. Декор был нередко перегружен арабесками, пальметтами, фантастическими мотивами из этрусского искусства и военной атрибутикой римского происхождения (доспехами, щитами, мечами, венками, геральдическими орлами и т. п.). Ампир через посредство многочисленных атрибутов и символов утверждал идею императорского величия.

В России ампир получил наибольшее распространение в градостроительных ансамблях центра Петербурга, спроектированных К. Росси. В Москве в этом стиле выстроены многие здания и особняки по проектам Д. Баттиста и Дж. Жилярди и А. Григорьева. В русской скульптуре ампир нашел отражение в ряде памятников, например в творении И. Мартоса - памятнике К. Минину и Дм. Пожарскому на Красной площади в Москве.

**Анималистический жанр** - жан­ро­вая разновидность изобразительного искус­ства, посвященная изображению живот­ных и птиц.

**Анимизм** – был первоначальной формой религиозных верований. Одушевление природы, материальных объектов, вещей, животных, вера в духовных существ – характерные черты первобытного восприятия мира. Вера в управляющие божества, подчиненных им духов, а также в душу и будущую жизнь – это то, что впоследствии стало важнейшими элементами религии. Во всяком случае, появление анимизма стало значительным шагом в духовном развитии человечества. Представления о «другом, духовном», нежели материальные предметы, требовало уже довольно развитого абстрактного мышления. Анимистические представления сыграли большую роль в познании человеком себя как «части мира», но эти же представления позже стали основой для превращения их в религиозные догмы о бессмертии души, о «потустороннем мире».

**Антаблемент –** верхняя горизонтальная часть сооружения, обычно лежащая на колоннах, составной элемент архитектурного ордера. Делится на несущую часть - архитрав, на опирающийся на него фриз и венчающую часть – карниз. Встречается неполный антаблемент – без фриза.

**Античное искусство** - искусство вы­­со­ко­развитых рабовладельческих об­­ществ Сре­диземноморья и Перед­ней Азии в I-ом тысячелетии до н. э. (Греция и элли­ни­сти­ческие го­су­дар­ст­ва, Римская рес­пу­бли­ка) и в первой по­ло­вине I тыс. н. э. (Рим­ская империя).

**Антропоцентризм** – (от антропо... лат. centrum – центр) означает воззрение, согласно которому человек есть центр и высшая цель мироздания. Антропоцентризм представляет собой одно из наиболее последовательных выражений точки зрения телеологии, т.е. приписывания миру внеприродных, внешних ему целей. Путь от общего к индивидуальному, от целого к частному свойствен итальянцам не только в монументальных образах, где сами их идеальные качества являются необходимой формой художественного обобщения, но и в таком жанре, как портрет. В портретных работах итальянский живописец исходит из определенного типа человеческой личности, в соотношении с которым он воспринимает каждую конкретную модель. В соответствии с этим, в итальянском ренессансном портрете, в отличие от портретных образов в искусстве других стран, типизирующее начало преобладает над индивидуализирующими тенденциями.

**Арабеска** - арабеск (фр. ara­besque, ит. arabesco арабский от лат. ara­besco) 1) в истории искусства: тип ор­наментации, разработанной в сред­не­вековом искусст­ве народов Ближ­не­го Востока, для ко­то­рой характерно со­четание геомет­ри­чес­ких форм с силь­но стилизованными рас­ти­тель­ны­ми орнаментами. 2) этим тер­ми­ном иног­да обозначают гротеск (в 3 знач.). 3. В широком общеупотре­би­тель­­ном значении: любая орнамен­та­ция услож­ненного, затейливого фан­та­стичес­ко­го характера.

**Ар нуво** **-**  с (фр. art nouveau новое ис­­кус­ст­во) - стиль в искусстве и ди­зай­не, ут­вер­див­шийся в 90-ых годах XIX в., характе­ри­зующийся изо­бра­же­нием плоских де­ко­ративных форм, асимметрией, приме­не­нием новых (ча­ще дорогих) материа­лов, волно­об­раз­ными формами (волнами, пла­ме­нем, развевающимися волосами).

**Архитектура** - (лат. architectura, гр. аrchi - главный и tektos - строить, возводить) - зодчество, искусство проектировать и строить. Архитектура может выражать в художественных образах представления человека о мире, времени, величии, радости, торжестве, одиночестве и многих других чувствах. Вероятно поэтому говорят, что архитектура - это застывшая музыка.

Различают три основных вида архитектуры:

* объемные сооружения (культовые, общественные, промышленные, жилые и другие здания)
* ландшафтная архитектура (беседки, мостики, фонтаны и лестницы для скверов, бульваров, парков)
* градостроительство - создание новых городов и реконструкция старых.

Комплексы построек и открытых пространств составляют архитектурные ансамбли. Архитектор должен заботиться о красоте, пользе и прочности создаваемых сооружений, иначе говоря - эстетические, конструктивные и функциональные качества в архитектуре взаимосвязаны.

**Архитектуру модерна** отличает отказ от прямых линий и углов в пользу более естественных, «природных» линий, использование новых технологий (металл, стекло).

Как и ряд других стилей, архитектуру модерна отличает также стремление к созданию одновременно и эстетически красивых, и функциональных зданий. Большое внимание уделялось не только внешнему виду зданий, но и интерьеру, который тщательно прорабатывался. Все конструктивные элементы: лестницы, двери, столбы, балконы — художественно обрабатывались.

Одним из первых архитекторов, работавших в стиле модерн, был бельгиец Виктор Орта (1861-1947 гг.). В своих проектах он активно использовал новые материалы, в первую очередь, металл и стекло. Несущим конструкциям, выполненным из железа, он придавал необычные формы, напоминающие какие-то фантастические растения. Лестничные перила, светильники, свисающие с потолка, даже дверные ручки — все тщательно проектировалось в едином стиле. Во Франции идеи модерна развивал Эктор Гимар, создавший, в том числе, входные павильоны парижского метро.

Ещё дальше от классических представлений об архитектуре ушёл Антонио Гауди. Здания, сооружённые им, настолько органически вписываются в окружающий пейзаж, что кажутся делом рук природы, а не человека.

Большое развитие в «модерне» получила **графика,** ведущими представителями которой были англичанин О. Бёрдсли, немцы Т. Т. Хейне, Г. Фогелер, швейцарец Ф. Валлоттон, голландец Я. Тороп, норвежец Мунк; в России А. Н. Бенуа, К. А. Сомов; мастера афиши французы А. де Тулуз-Лотрек, Э. Грассе, чех А. Муха, австриец К. Мозер. Графика «модерна» была тесно связана с расцветом книжного дела и распространением художественных журналов, пропагандировавших идеи «модерна».

В **скульптуре** образы становятся более условными и отвлечёнными. Пристрастие модерна к живым органическим формам выразилось в стремлении создать ощущение текучей пластической массы, словно находящейся в процессе становления и обретающей законченную форму на глазах у зрителя (О.Роден, А. Майоль, А. Бурдель, А. С. Голубкина*)*. Значительно чаще стали использовать дерево и керамику («Лесная серия» С. Т. Конёнкова*,* 1907). Мастера модерна часто прибегали к окраске скульптуры. Получила развитие пластика малых форм, предназначенная для украшения интерьера (статуэтки А. Майоля, О. Родена, майоликовые изделия Врубеля и фарфоровые статуэтки К. А. Сомова).

**В живописи** предвестниками модерна были П. Гогени А. де Тулуз-Лотрек. На стилистику модерна оказало влияние японское искусство: характерная для него асимметрия, уплощённость пространства, особое значение пауз и пустот. Стиль воплотился в творчестве художников группы *«*Наби*»,* Венского сецессиона, участников художественных объединений Берлина, Мюнхена, Дармштадта в Германии, М. А. Врубеля, мастеров «Мира искусства» и *«*Голубой розы*»* в России. Для их произведений характерны графичность, отточенность линии, узорно-орнаментальные композиции, локальные пятна цвета, отказ от передачи глубины пространства и световоздушной среды. Картины, изображавшие подчёркнуто условный, сказочный мир, стремились превратиться в монументально-декоративные панно(триптих П. Боннара «Средиземное море»).

Исчезло разделение видов и жанров искусства на высокие и низкие. Разочарование в позитивизме в философии и реализмев живописи привели к изменению круга сюжетов и тем. Не реальная жизнь, а мифологические, библейские, литературные сюжеты привлекали внимание художников («Похищение Европы» и «Одиссей и Навзикая» В. А. Серова; цикл панно «История Психеи» М. Дени). Мастера часто стремились воплотить в своих произведениях фантастическое, чудесное (М. А. Врубель). Многие картины пронизаны бурной стихией чувств («Вихрь» Ф. А. Малявина*,* «Крик» Э. Мунка*,* 1893 г.). Подчас в них эстетизируются зло и порок (образы А. де Тулуз-Лотрека, К. Ван-Донгена, тема Демона у Врубеля). Женские образы обольстительны и опасны, как «цветы зла», обрекающие на смерть и страдания («Саломея» О. Бёрдсли, «Юдифь» Г. Климта).

Расцвет переживает **театрально-декорационное искусство*,*** в котором добились триумфального успеха художники «Мира искусства».
В рамках модерна существовало много разных направлений. Одним из них был неоромантизм, стремившийся возродить стили прошлых эпох. В России в рамках неоромантизма существовали «неорусский стиль» (В. М. Васнецов, С. В. Малютин, Н. К. Рерих*,* А. Я. Головин и др.) и неоготика*.* В последние годы господства модерна на первое место выдвинулось направление *«*неоклассицизм*».*

**Афинский Акрополь** – в древнегреческих городах-полисах – возвышенная и укрепленная часть. Здесь находились главные святыни города. Этот стройный ансамбль произведений архитектуры и скульптуры считают шедевром не только греческого, но и мирового искусства, своего рода символом величия классической Греции.

**Б**

**Базилика** (от греч. basilike – царский дом) – тип торгового, судебного здания в архитектуре Древнего Рима, позже – один из основных типов христианского храма в зодчестве Византии, архитектуре романского стиля и готики, Возрождения и барокко. Базилика в своей развитой форме – прямоугольное в плане здание, внутри разделенное рядами столбов или колонн на продольные части (нефы). Более высокий средний неф освещается через окна, расположенные над кровлями боковых нефов. Перед входом в базиликурасполагается поперечный притвор (нартекс), в противоположном конце среднего нефа – полукруглый выступ перекрытой полукуполом апсиды. Базиликас разными по высоте нефами или с более высоким, но лишённым окон средним нефом называется псевдобазиликой.

**Базилики -** огромных размеров здания в Древнем Риме, представлявшие собой прямоугольные в плане конструкции, разделенные внутри на продольные части (нефы). В базиликах вершился суд и проводились сделки.

**Барокко –** (итал. barocco — «порочный», «склонный к излишествам», порт. perola barroca —дословно «жемчужина с пороком») — художественный и архитектурный стиль, направление в европейском искусстве XVII—XVIII вв., центром которого была Италия.

Стиль барокко возник как противопоставление классицизму и рационализму. Главной идеей Барокко можно считать неприятие «естественности», которая становится синонимом дикости. Барокко было призвано облагораживать, приукрашивать. Именно во время Барокко в Версале появляется первый европейский парк, где все вычерчено как по линейке, деревья подстрижены в форме геометрических фигур. Барокко это величие, пышность, совмещение реальности и иллюзии, контрастность, напряженность образов.

Архитектуре барокко свойственны пространственный размах, слитность, текучесть сложных, обычно криволинейных форм. Часто встречаются развернутые масштабные колоннады, изобилие скульптуры на фасадах и в интерьерах, волюты, большое число раскреповок, лучковые фасады с раскреповкой в середине, рустованные колонны и пилястры. Купола приобретают сложные формы, часто они многоярусны, как у собора Св. Петра в Риме. Характерные детали барокко — атланты, кариатиды, *маскароны*. От маньеризма барокко унаследовало влечение к необычному, удивительному, поразительному.

*Маскароны* - в архитектуре выпуклый лепной орнамент в виде маски или человеческого лица, с серьезным или карикатурным выражением, иногда окруженного листвой и нередко выступающий на средине фигурной картуши. Обыкновенно его помещают, как украшение, на замковых камнях арок, в средине верхней части облицовки окон и дверей, под антаблементами и балконами, при отверстиях фонтанных труб и т. д. Маскароны были особенно в моде в XVII и ХVIII столетиях, и архитекторы той эпохи обильно декорировали ими фасады дворцов, богатых домов, загородных вилл и др. зданий, порой в ущерб их серьезности и изящества

**Батальный жанр** - область изобра­зи­­тель­ного искусства (преиму­щест­вен­но жи­вописи), посвященная воен­ной тема­ти­ке, включающая, главным об­разом, изо­бра­жения битв, а также дру­гих эпизодов войны.

**Бит-хилани** (общесемитск. - дом-галерея) в Древней Месопотамии - здание с портиком между двумя башнями или выступами, под которым располагается балкон или галерея.

Наиболее типичные и яркие формы его мы встречаем в Телль-Халафе на реке Хабуре (IX в. до н. э.), в Каркемише и в Самаале (совр. Зенджерли в долине реки Кара-су). Дворец в Самаале имел пять бит-хилани, соединенных между собой крытыми аркадами и открытыми двориками. Все эти памятники датируются I тыс. до н. э. Другой тип дворца, приближающийся к вавилонскому, представляет собой укрепленную цитадель с пристройками. Подобный дворцово-храмовый комплекс был раскопан в Нузи, одном из трех городов хурритского государства Аррапха (XV в. до н. э.). Интересна в нем часть парадных помещений, украшенная расписным фризом с изображениями хурритских богов: богини плодородия Хеба (изображается с коровьими ушами бога-громовика Тешуба, имеющего голову быка, и, возможно, бога Тиллы, наделенного козлиными ушами и известного лишь по имени.

**Бодегонес -**  (исп. bodegones от bodegón – «закусочная, трактир, кабак») - традиционный жанр испанской живописи эпохи барокко.

Название появилось в XVII в. Картины бытового жанра изображали жизнь простолюдинов, сцены приготовления пищи на кухне; в их композиции изображение интерьера соединялось с натюрмортом.

Создателем жанра считается испанский живописец и гравер Франсиско Эррера Старший; его учеником был знаменитый Диего Веласкес. В картинах Веласкеса и других художников XVII-XVIII вв. натуралистически и с особой пышностью изображались закуски и напитки в прозрачных бокалах, цветы и плоды, украшающие пиршественный стол.

**«Бубновый валет» -** «Бубновый валет» - это название выставки, состоявшейся в Москве в марте - апреле 1910 г. и давшей начало одноимённому художественному объединению.

Ядро экспозиции составляли работы М. Ф. Ларионова, Н. С. Гончаровой, П. П. Кончаловского, И. И. Машкова, А. В. Лентулова, А. В. Куприна, Р. Р. Фалька — мастеров яркого дарования, чьи творческие позиции далеко не во всём совпадали друг с другом. Выставка имела шумный и скандальный успех: многое в её организации и характере работ шокировало и возмущало как публику, так и критику. Такая реакция была спровоцирована и самими мастерами. По мнению членов «Бубнового валета», представление их работ должно было восприниматься как некое уличное зрелище, пронизанное балаганным духом. Эта атмосфера «площадного живописного действа» вызывалась общим интересом художников к народному искусству - изображениям с провинциальных вывесок и старинных лубков, росписям подносов и игрушек.

Название выставки, предложенное Михаилом Ларионовым, также взято из уличного жаргона: «бубновый валет» означало «мошенник», «плут», «человек, не заслуживающий доверия». Оно вызывало и другие ассоциации: «бубновый туз» - нашивка на одежде арестанта-каторжника, «червонный валет» — «вор». Лентулов вспоминал: «Слишком много в то время и изощрённо придумывали разные претенциозные названия... Поэтому как протест мы решили, чем хуже, тем лучше, да и на самом деле, что может быть нелепее «Бубнового валета»?

Впоследствии среди участников начались разногласия, Ларионов и Гончарова в 1912 г. вышли из объединения и организовали две самостоятельные выставки: «Ослиный хвост», а через год - «Мишень». Группа «Бубновый валет» просуществовала почти до 1917 г.

Художественный облик «Бубнового валета» в основном определяли живописцы, считавшие себя последователями Поля Сезанна. В картинах французского мастера их привлекала некая глубинная энергия цвета и пространства, чувствующаяся в каждом предмете, изображённом художником. Поэтому центральное место среди произведений членов «Бубнового валета» занимали любимые жанры Сезанна - пейзаж и натюрморт. Помимо этого они интересовались поисками Анри Матисса и его друзей кубистов.

В творчестве Петра Петровича Кончаловского (1876-1956 гг.) влияние Сезанна сочеталось с примитивизмом, проявившимся сильнее всего в портретах. В изображении ребёнка («Наташа на стуле», 1910 г.) нарочитая упрощённость рисунка, чуть грубоватое сочетание ярких цветовых пятен делает девочку похожей на куклу. Простота, доведённая почти до гротеска, - главный художественный приём и в другой работе - «Портрете Г. Б. Якулова». Герой, сидящий по-турецки на фоне стены, увешанной оружием, напоминает восточного факира; в его лице явно преувеличены «экзотические» черты. Во всём облике героя чувствуется нечто игрушечное, ненастоящее.

Произведения Ильи Ивановича Машкова (1881 – 1944 гг.) прекрасно демонстрируют особенности «русского сезаннизма». В натюрморте «Синие сливы» (1910 г.) художник старался передать как сочную синеву плодов, так и их упругую форму. В другой работе - «Снедь московская. Хлебы» (1924 г.) — мастер, изображая аппетитные булки и калачи, стремился привлечь внимание к красоте самих красок - густых и очень ярких. Именно их насыщенность и плотность создают ощущение изобилия и полноты жизни, приближающее эту картину к знаменитым фламандским натюрмортам XVII в.

Совершенно иные задачи решал в своих работах Аристарх Васильевич Лентулов (1882-1943 гг.). Попытавшись представить все предметы реального мира как постоянно движущиеся абстрактные формы, художник показал знаменитые постройки Московского Кремля и Красной площади («Василий Блаженный», 1913 г.; «Звон», 1915 г.) в таком виде, что кажется, будто все части зданий, сдвинувшись со своих мест, кружатся в стремительном танце на глазах у зрителя. Краски положены мелкими, часто точечными мазками, делая масляную живопись похожей на мозаику. Лентулов старался украсить свои картины как только возможно: он наклеивал на них золочёную гофрированную бумагу, золотые и серебряные звёзды. Несмотря на то что знаменитые храмы легко узнать, картины воспринимаются не как архитектурные пейзажи, а как калейдоскопы сверкающих и переливающихся красочных пятен.

В области пейзажа очень интересны работы Роберта Рафаиловича Фалька (1886-1958 гг.), также близкие по стилю Сезанну. В композиции «Старая Руза» (1913 г.) он пытался, подобно французскому живописцу, сделать все элементы картины - дома, землю, небо - предельно близкими друг другу по фактуре, словно все они созданы из одной материи. Как и Машков, Фальк тяготел к густым краскам, которые у него приобретали особенно терпкий оттенок. Однако тональность полотна не столь яркая; даже рыжие и желтые цвета мастер делал приглушёнными, соединяя их с густыми крупными тенями. Это придаёт всему пейзажу ощущение камерности и глубокого внутреннего лиризма.

**Бытовой жанр, бытовая живо­пись, жанровая живопись** **-** область изо­брази­тель­ного искусства, посвя­щен­ная собы­ти­ям и сценам пов­се­днев­ной жизни, для которой харак­тер­ны: глубокий интерес к многократно повторяющимся сценам и со­бытиям обыденной жизни, наличие прос­того, безыскусственного сюжета, по­вест­во­ва­тельные элементы в его трак­тов­ке, пси­хологическая тонкость в обри­сов­ке характеров, общий интимный тон про­­из­ведения. Термин равнозначен тер­­ми­нам жанровая живопись и бы­то­вая жи­во­пись.

**Бюст** (франц. buste, от лат. bustum – место кремации, надгробный памятник) – погрудное, чаще всего портретное изображение человека в круглой скульптуре. Появился (первоначально как посмертный или надгробный образ) в искусстве Древнего Египта и Древней Греции, окончательно сложился как особый вид скульптурно-портретной пластики в Древнем Риме, где в его композицию была включена подставка. Получил широкое распространение в искусстве Возрождения и нового времени (Донателло, Л. Бернини, Ж. А. Гудон, О. Роден).

**В**

**Вазопись** - (фр. vase от лат. vas, vasis со­суд + пись). В истории ис­кус­ст­ва: де­ко­ративная роспись сосудов, ор­на­мен­таль­­ная или изобрази­тель­ная, вы­пол­няе­мая почти исключи­тель­но ке­рами­чес­ким спо­собом, т. е. спе­ци­аль­ными кра­с­­ками с по­­следующим об­­жигом.

**Вазы стиля Камарес** – по названию местности на южном побережье Крита, где эти вазы были найдены. Отличаются пластичностью форм, покрыты орнаментом из стилизованных цветов и спиралей желтого, красного и вишневого цвета на темном фоне.

**Ведизм** - обожествление природы как целого (сообществом богов-небожителей) и отдельных природных и социальных явлений: так Индра — бог грозы и могущественной воли; Варуна-бог мирового порядка и справедливости; Агни бог огня и домашнего очага; Сома — бог священного напитка. Всего к высшим ведийским божествам принято относить 33 бога.

**Веды** – священные тексты (материал по мифологии, религии, ритуалу). «Веда» (родственное русскому «ведать») – «священное знание». Включают четыре основных сборника – сомхиты:

*Ригведа*(«Веда гимнов») – тексты, созданные во время озарений, поэзия жрецов (гимны, восхваления, просьбы)

*Яджурведа* – «книга молитв» - сборник молитв, под которые совершались жертвоприношения

*Самаведа* – сборник песнопений

*Атхарваведа* – «книга заклинаний» - заговоры против злых духов и болезней.

**Версаль** – (Versailles) – Версаль сооружался под руководством Людовика XIV с 1661 года, и стал своеобразным памятником эпохи «короля-солнце», художественно-архитектурным выражением идеи абсолютизма. Ведущие архитекторы — Луи Лево и Жюль Ардуэн-Мансар, создатель парка — Андре Ленотр. Ансамбль Версаля, крупнейший в Европе, отличается уникальной целостностью замысла и гармонией между архитектурными формами и переработанным ландшафтом. С конца XVII в. Версаль являлся образцом для парадных загородных резиденций европейских монархов и аристократии, однако прямых подражаний ему не имеется.

Основная композиционная ось Версаля ориентирована с востока на запад и проходит через центр дворца, где находится Спальня короля, окнами обращенная на восток. От входа во дворец идут три дороги, расходящиеся веером по трем направлениям: к Парижу, к королевским дворцам Сен-Клу и Со. Среднюю дорогу по другую сторону дворца продолжает главная Королевская аллея с бассейнами Латоны и Аполлона и с Большим каналом. К югу от Большого канал помещался Зверинец (не сохранился), к северу – дворцы, построенные на месте деревни Трианон (Большой Трианон Людовика XIV, Малый Трианон Людовика XV и Деревня Марии-Антуанетты).

Главным в дворцов-парковом ансамбле стал даже не сам дворец, а общий принцип создания загородной резиденции.

Регулярный парк Версальского дворца - один из самых крупных и значимых в Европе. Он состоит из множества террас, которые понижаются по мере удаления от дворца. Клумбы, газоны, оранжерея, бассейны, фонтаны, а также многочисленные скульптуры представляют из себя продолжение дворцовой архитектуры. В версальском парке также расположены несколько небольших дворцеобразных сооружений.

**Витраж** (франц. vitrage, от лат. vitrum – стекло) – декоративная композиция орнаментального или сюжетного характера, заполняющая оконный или дверной проём, рассчитанная на сквозное освещение. Принцип витража использовали в архитектуре уже древние египтяне более 4 тысяч лет назад. Однако расцвет искусства витража связан с европейским средневековьем – архитектурой романских и готических соборов. В X-XII вв. во Франции и Германии появляются сюжетные витражи, составленные из кусков красного и синего стекла, скреплённых свинцовыми полосками. В готических соборах техника витража остаётся той же, но усложняются сюжетные композиции, обогащается цветовая палитра: наряду с цветными стёклами используются фрагменты бесцветного. Отдельные детали выполняются росписью. В эпоху Возрождения классический витраж вытесняет живопись на стекле. Классицизм и барокко практически не применяют В. в архитектурных сооружениях. Только во второй половине XIX в. предпринимаются усилия по возрождению искусства витража. Это удается художникам стиля модерн в конце XIX-начале XX вв. С изобретением новых материалов (органическое стекло, железобетон), появлением новых технологий обработки стекла (пескоструйный способ, цветное травление) витраж в середине XX в. возвращается в архитектуру, приобретает новые качества: перспективную глубину, обогащённую цветовую палитру, разнообразие фактур.

**Вихары** (Viharas) - монастыри. Первоначально это были простые маленькие шалаши из ветвей или плетня, обмазывавшиеся глиной и служившие кельями для монахов, но потом их стали строить из камня со сводами, соединяя в целые ряды. Обыкновенно ряд таких келий окружал ступу квадратом или покоем.

Каменные ограды. Они известны особенно в Индии и относятся к эпохе ирано-буддийского искусства. Иногда они служили оградой ступы, иногда же они окружали террасу, на которой росло священное дерево. Большинство их украшалось на столбах и перекладинах резными изображениями, орнаментом и целыми религиозными сценами. Часто они соединялись с воротами (toranas), столбы и архитравы которых были еще богаче украшены резными рельефами.

Колонны или столбы (Stambhas, Thambhas, Latys), ставившиеся отдельно, или, чаще, в связи с оградами и служившие для надписей. Вверху они украшались капителью с резными над ней парными слонами, крылатыми львами и т.д. Они известны, главным образом, в ряду произведений ирано-индийского искусства.

**Возрождение - Ренессанс** (франц. Renaissance, итал. Rinascimento), эпоха в культурном и идейном развитии ряда стран Западной и Центральной Европы, а также некоторых стран Восточной Европы. Основные отличительные черты антифеодальной в своей основе культуры Возрождения: светский характер, гуманистическое мировоззрение, обращение к античному культурному наследию, своего рода «возрождение» его (отсюда и название).

Культура Возрождения обладает специфическими особенностями переходной эпохи от средневековья к новому времени, в которой старое и новое, переплетаясь, образуют своеобразный, качественно новый сплав. Сложным является вопрос о хронологических границах Возрождения (в Италии - XIV-XVI вв., в других странах - XV-XVI вв.), его территория распространении и национальных особенностях.

Областями, в которых с особой наглядностью проявилось переломное значение эпохи Возрождения, стали *архитектура и изобразительное искусство.*

**Дученто, треченто, кватроченто, чинквеченто -** итальянское название периодов развития Возрождения. Так, XIII век называется - дученто, XIV – треченто, XV – кватроченто, XVI – чинквеченто.

**Военно-шефская работа на фронтах -** культурное шефство российских работников искусств над воинами армии и флота. Концерты фронтовых бригад работников искусств, театральных коллективов, Ансамбля песни и пляски, хора имени Пятницкого и др.

**Волюта –**(итал. voluta – завиток, спираль), архитектурный мотив в форме спиралевидного завитка с кружком («глазком») в центре, составная часть ионической капители, входит также в композицию коринфской и композитной капителей. Форму волюты иногда имеют архитектурные детали, служащие для связи частей здания, а также консоли карнизов, обрамления порталов, дверей, окон (главным образом в архитектуре позднего ренессанса и барокко).

**Г**

**«Галантный жанр» -** галант­ные празднества (фр. fetes galantes) — разновидность бытового жанра,имеющая древние корни. Предшественниками галантного жанра являются возникшие в Европе в XIV-XVI вв. изображения «Сада любви», сюжеты миниатюр, шпалер, гравюр, стенной и станковой живописи; дамы и кава­леры, гуляющие, музицирующие, об­менивающиеся любезностями в цве­тущем саду; миниатюра в «Роскош­ном часослове герцога Беррийского» братьев Лимбург (ок. 1411-141 гг.),  «Месяц апрель», фреска Франческо дель Косса (1469-1470 гг., замок Скифаноя в Ферраре), картина Джорджоне «Сельский концерт» (ок. 1506-1510 гг.). В картине Питера Пауля Ру­бенса «Сад любви» (ок. 1632-1635 гг.) предвосхищены основные особенности галантного жанра.

 Но собственно стиль галантный жанр сформировался в нач. XVIII в. в творчестве Антуана Ватто и его школы во Франции, откуда распространился во многие страны Европы («Паломничество на Киферу» и любовные сцены в пар­ковых пейзажах Ватто). Стилизован­ные, подчас гротескные изображения галантного жанра характерны для живописи и графики «Мира искусства» (К. А. Сомов, Д. И. Митрохин).

Характерные черты галантного жанра:

1. Расцвет абсолютизма.
2. Фаворитизм, могущество официальных фавориток (и фаворитов).
3. Обособленность королевского (императорского) двора от остального населения.
4. Культ наслаждений как основной жизненный принцип.
5. Развитие изящных искусств, индустрии моды и развлечений.
6. Галантность как основа взаимоотношений мужчины и женщины. Это понятие включало в себя такие резко противоположные тенденции, как провозглашение женщины «богиней» и «властительницей дум», и, с другой стороны, - использование её же в качестве бесправного объекта, «орудия» для получения удовольствий.
7. Общеевропейская галломания, признание за Францией, а точнее - за Версальским двором, абсолютного приоритета в области искусств, моды, а также - образования и воспитания личности.

**Гении** - духи - покровители мужчин в римской религии.

**«Голубая роза» -** объединение художников в России в начале XX в.

Основу «Голубой розы» составили ученики Московского училища живописи, ваяния и зодчества – студенты мастерской знаменитых художников В. Серова и К. Коровина.

Название «Голубая роза» хорошо передавало главное устремление молодых художников – поиск нереальной, фантастической мечты о красоте, возрождение романтизма и символизма.

Меценатскую поддержку объединению оказывал представитель одной из богатейших московских купеческих фамилий – Н. Рябушинский. Причем он сам профессионально занимался живописью и выставлял свои произведения на выставках «Голубой розы».

По мнению искусствоведа С. Сергеев, истоки «Голубой розы» можно видеть в экспрессионизме Н. Ге и М. Врубеля, в многообразии художественного поиска учителя большинства «голуборозовцев» В. Серова, а также в опыте их предшественника В. Борисова-Мусатова.

В объединение «Голубая роза» входили: П. Кузнецов, П. Уткин, Н. Сапунов, М. Сарьян, С. Судейкин, Н. Крымов, А. Арапов, А. Фонвизин, Н. и В. Милиоти, Н. Феофилактов, В. Дриттенпрейс, И. Кнабе, скульпторы А. Матвеев и П. Бромирский.

«Голубая роза» просуществовала несколько лет. Ее развитие было прервано в 1910 г., когда Н. Рябушинский из-за колоссального карточного проигрыша был вынужден отказаться от благотворительности.

Члены «Голубой розы» в основном влились в возрожденное знаменитое объединение «Мир искусства». Большинство членов объединения после революции не эмигрировали, хотя их судьбы сложились в основном драматично.

**Готика** (от итал. gotico, буквально – готский, т.е., относящийся к германскому племени готов) – художественный стиль, заключительный этап в развитии средневекового искусства стран Западной, Центральной и частично Восточной Европы. Существовал между серединой XII и XV-XVI вв. Готическое искусство, сменившее романский стиль, оставалось культовым по назначению и религиозным в своих основах. Было соотнесено с вечностью, с Божественным мирозданием. Моделью этого мироздания, символом Вселенной и сводом знаний о ней стал готический собор, смелая и сложная каркасная конструкция которого, весь художественный строй, сочетавший торжественное величие со страстной динамикой, изобилие пластических мотивов со строгой системой их соподчинения, выражали как идеи небесной и земной иерархии, так и величие творческих сил человека. Собор был и главным средоточием готического искусства – скульптуры и живописи (преимущественно витражей). В готической скульптуре застылость романских статуй сменилась подвижностью фигур, динамичной открытостью пластики, в которой переплелись лиризм и трагическая аффектация, возвышенная духовность и острые жизненные наблюдения, фантастический гротеск и сатирическая, фольклорная образность. В эпоху готики расцвела книжная миниатюра, появилась алтарная живопись, высокого уровня достигло ДПИ.

Единое в своих духовных основах искусство готикив разных странах Европы обретало собственную оригинальную окраску. Во Франции, на родине готики,классическую завершённость приобрёл тип готического собора – многонефной базилики с озарённым цветным мерцанием витражей интерьером и двухбашенным западным фасадом, украшенным статуями. Во французской поздней готикеполучили распространение скульптурно-живописные алтари, сложился новый эмоциональный строй образов, отличающийся драматической экспрессией, появились росписи на светские сюжеты. В Германии эпохи готики сложились типы зальной церкви и однобашенного кафедрального собора. Готическая скульптура выделяется жизненной конкретностью и монументальностью образов, пластической экспрессией. В готической архитектуре Англии строгая геометрическая простота объёмов компенсируется богатством и сложностью резного декора на сводах и фасадах. В Италии в XIII-XIV вв. элементы готикивключались в романскую по духу архитектуру соборов: стрельчатые арки, своды, изощрённый декор сочетались со статичностью архитектурных масс, пропорциональностью просторных интерьеров. Собственные варианты готикискладывались в Испании, Нидерландах, Чехии, Словакии. В позднеготическую эпоху накопление эмпирических знаний, рост интереса к изучению натуры, возросшая роль творческой индивидуальности подготовили почву для возникновения культуры Возрождения, на протяжении XVI в. почти повсеместно вытеснившей искусство готики.

**Глиптика** (греч. glyptike, от glypho – вырезаю) – искусство резьбы на драгоценных и полудрагоценных камнях, а также на стекле и слоновой кости.

**Гобелен (шпалера) –** (фр. *gobelin*), или **шпалера**, — один из видов декоративно-прикладного искусства, стенной односторонний безворсовый ковёр с сюжетной или орнаментальной композицией, вытканный вручную перекрёстным переплетением нитей. Ткач пропускает уточную нить через основу, создавая одновременно и изображение, и саму ткань.

Шпалеры выполнялись из шерсти, шёлка, иногда в них вводились золотые или серебряные нити. В настоящее время для изготовления ковров вручную используются самые разнообразные материалы: отдаётся предпочтение нитям из синтетических и искусственных волокон, в меньшей степени применяются натуральные материалы. Техника ручного ткачества трудоёмка, один мастер может выполнить в год около 1-1,5 м² (в зависимости от плотности) шпалеры, поэтому эти изделия доступны только состоятельным заказчикам. И в настоящее время гобелен (шпалера) ручной работы продолжает оставаться дорогостоящим произведением.

**Горельеф** (франц. haut-relief – высокий рельеф) – вид скульптуры, рельеф, в котором выпуклое изображение сильно выступает над плоскостью фона (более чем на половину своего объема). Иногда оно лишь прикасается к фону, а порой даже отделяется от него в деталях. Монументально-декоративные горельефы часто использовались в архитектуре и мемориальной пластике.

**Графика** - вид изобразительного искусства, который связан с изображением на плоскости. Графика объединяет рисунок, как самостоятельную область, и различные виды печатной графики:

* гравюру на дереве (ксилография)
* гравюру на металле (офорт)
* литографию
* линогравюру
* гравюру на картоне и др.

Графике доступны разнообразные жанры (портрет, пейзаж, натюрморт, исторический жанр и др.) и практически неограниченные возможности для изображения и образного истолкования мира. По назначению различаются станковая, книжная и газетно-журнальная, прикладная графика и плакат.

**Граффити** – надписи на оштукатуренных стенах – их в Древнем Риме было великое множество.

**Гравюра –**  (от франц. - gravure) печатный оттиск на бумаге (или на сходном материале) с пластины («доски»), на которой нанесён рисунок;

2) вид искусства графики, включающий многообразные способы ручной обработки «досок» и печатания с них оттисков. Нередко к гравюре относят и литографию («плоская гравюра»), создание которой не связано с процессами гравирования. Гравюра использует присущие графическим искусствам средства художественной выразительности (контурная линия, штрих, пятно, тон, иногда цвет) и применяется в характерных для графики целях - для выполнения иллюстраций, шрифта и украшений в книгах и других печатных изданиях, альбомов, станковых листов (эстампов), лубков, листовок, экслибрисов, произведения прикладного назначения и т. д. Специфические особенности гравюры заключаются в её тиражности (т. е. в возможности получать значительное число равноценных оттисков), а также в её своеобразной стилистике, связанной с работой в более или менее твёрдых материалах.

В зависимости от того, какие части доски покрываются краской при печати, различаются выпуклая и углублённая гравюры. В выпуклой гравюре все свободные от рисунка участки доски с помощью ножей, стамесок, долот или резцов (штихелей) углубляются на 2-5 мм. Рисунок, таким образом, возвышается над фоном, образуя рельеф с плоской поверхностью. Краска накладывается тампонами или накатывается валиком, после чего к доске вручную или прессом равномерно придавливается бумага, на которую переходит изображение.

К выпуклой гравюре относится гравюра на дереве (ксилография) и на линолеуме (линогравюра), а также применявшаяся до конца XV в. рельефная гравюра на металле (пластины из меди, латуни, олова или свинца обрабатывались штихелем).

В углублённой гравюре рисунок механическими или химическими (протравливание кислотой) средствами углубляется в металлической пластине (из меди, латуни, цинка, железа, стали); краска набивается тампонами в углубления, и доска, покрытая влажной бумагой, прокатывается между валами печатного станка. Чёткую, чисто линейную структуру имеет резцовая гравюра (прорезание штихелем линий в поверхности металла), причём направлением и пересечением линий, их меняющейся толщиной выразительно передаётся пластика изображаемого предмета. Свободная живописная игра линий в офорте (процарапывание рисунка гравировальной иглой в покрывающем доску кислотоупорном лаке с последующим травлением доски) и гравюре «сухой иглой» (процарапывание рисунка иглой прямо на доске) позволяет выразить движение, тонкие световоздушные и эмоциональные нюансы. Богатство тональных оттенков достигается в гравюре акватинтой (протравливание доски сквозь поры прилипшего к ней смолистого порошка), пунктирной манерой (комбинации точек, выбитых в доске пунсонами или же нанесённых сквозь лак иглами и рулетками, а затем протравленных), лависом (рисование на доске кислотой, наносимой кистью), меццо-тинто (выглаживание гладилкой светлых мест изображения на доске, которой с помощью гранильника придана сплошная шероховатость). Многие виды углублённой гравюры часто служили репродукционным целям. Прямо имитируют карандашный рисунок гравюры карандашной манерой, (разновидность пунктирной манеры) и мягким лаком (рисование карандашом на бумаге, положенной на покрытую жирным лаком доску; лак прилипает в местах рисунка к бумаге и снимается вместе с ней, обнажая для травления поверхность доски). Традиционные материалы в XX в. заменяются новыми: дерево - пластиком, металл - оргстеклом и т. д. Как выпуклая, так и углублённая гравюра может быть цветной. Краски наносятся тампонами на разные участки одной доски. При другом способе каждая краска наносится на особую, обработанную лишь в соответствующих частях доску, а изображение возникает в результате последовательного оттискивания всех досок на одном листе. Фиксированная в оттиске стадия работы гравёра над доской называется «состоянием». У некоторых художников известно до 20 состояний одной гравюры.

Возникновение гравюры связано с ремёслами, где применялись процессы гравировки: ксилография - с резьбой, в том числе на досках для набойки; резцовая гравюра - с ювелирным делом; офорт - с украшением оружия. Бумага - материал для оттисков - появилась в начале н. э. в Китае (где гравюры упоминается с VI-VII вв., а первая датированная гравюры относится к 868 г.), в Европе - в средние века. Общественный интерес к гравюре с её тиражностью проявился в Европе в начале эпохи Возрождения - с ростом самосознания личности, с расширившейся потребностью в распространении и индивидуальном восприятии идей. Первые в Европе гравюры (религиозного содержания), выполненные в технике ксилографии, появились в XIV-XV вв. Выпуклыми гравюрами на металле во Франции в средние века часто иллюстрировались часословы.

Немецкие и французские гравюры XV в. отличались декоративностью, контрастами чёрного и белого, подчёркнутыми контурами, готической ломкостью штриха. К концу XV в. два направления книжной гравюры сложились в Италии: во Флоренции значительную роль играл интерес к орнаменту, а в Венеции и Вероне тяготели к чёткости линий, трёхмерности пространства и пластической монументальности фигур.

Резцовая гравюра возникла в 1440-х гг. в Южной Германии или Швейцарии (так называемый Мастер игральных карт). В XV в. немецкие анонимные мастера и М. Шонгауэр использовали тонкую параллельную штриховку, нежную моделирующую светотень. В Италии А. Поллайоло и А. Мантенья применяли параллельную и перекрёстную штриховку, добиваясь объёмности, скульптурности форм, героической монументальности образов. А. Дюрер завершил искания мастеров поздней готики и Возрождения, сочетая характерную для немецкой гравюры виртуозную тонкость штриха с присущей итальянцам пластической активностью образов, наполненных глубоким философским смыслом. В эпоху Реформации гравюра послужила средством социальной борьбы («летучие листки») в Германии и Нидерландах.

В начале XVI в. в Италии родилась репродукционная гравюра резцом, воспроизводящая живопись (М. Раймонди); как реакция на её обезличенную плавную штриховку, чётко выявляющую форму, развились офорт с его свободой штриха, эмоциональностью, живописностью, борьбой света и тени (Дюрер, А. Альтдорфер в Германии, У. Граф в Швейцарии, Пармиджанино в Италии) и «кьяро-скуро» - цветная ксилография с обобщённой лепкой формы, близкими оттенками тона (У. Да Карпи, Д. Беккафуми, А. да Тренто в Италии, Л. Кранах Старший, Х. Бургкмайр, Х. Бальдунг в Германии). Свободой и подчас драматичностью замысла выделялись резцовые гравюры нидерландца Луки Лейденского и француза Ж. Дюве. В XVI в. в ряде стран Восточной Европы, в том числе в России, развивается книжная ксилография.

В XVII в. господствовали репродукционные гравюры резцом (во Фландрии - П. Саутман, Л. Ворстерман, П. Понтиус, воспроизводившие картины П. П. Рубенса; во Франции - К. Меллан, Р. Нантёй и другие мастера портретной гравюры, отличавшейся в лучших образцах чистотой линейного стиля, стремлением передать характер модели) и офорт, в котором широко проявилось разнообразие индивидуальных исканий - острогротескное восприятие пестроты и противоречий современной жизни у лотарингского мастера Ж. Калло, взаимодействие света и атмосферы в классицистических пейзажах француза К. Лоррена и в пасторальных сценах итальянца Дж. Б. Кастильоне, непосредственность восприятия психологических состояний в портретах фламандца А. ван Дейка. Наиболее цельной была голландская школа офорта (не уступавшего по значению живописи). В офортах Рембрандта, отличающихся свободной динамикой штриха, эффектами света и тени, достигается драматическая экспрессия, психологическое раскрытие характеров. Новое ощущение природы выражено в пейзажах Х. Сегерса и Я. Р Ванёйсдала; анималистические офорты создавал П. Поттер, жанровые - А. ван Остаде. В XVII в. гравюра на металле распространилась в России (С. Ушаков, А. Трухменский, Л. Бунин), на Украине (А. и Л. Тарасевичи, И. Щирский), в Белоруссии (М. Вощанка). С конца XVII в. развивался русский лубок.

Гравюра XVIII в. характеризуется обилием репродукционных техник: для воспроизведения живописи и рисунка виртуозно исполняются резцовая гравюра (П. Древе во Франции, Дж. Вольпато и Р. Морген в Италии), часто с офортной подготовкой (Н. Кошен, Ф. Буше во Франции, Г. Ф. Шмидт в Германии), изобретённая в XVII в. тоновая гравюра меццо-тинто (портретные гравюры английских мастеров Дж. Р. Смита, В. Грина, пейзажные - Р. Ирлома) и новые тоновые техники - пунктир (Ф. Бартолоцци в Англии), акватинта (Ж. Б. Лепренс во Франции), лавис (Ж. Ш. Франсуа во Франции), карандашная манера (Ж. Демарто, Л. М. Бонне во Франции). Блестящими мастерами цветной акватинты были французы Ф. Жанине, Ш. М. Декурти и особенно Л. Ф. Дебюкур. Оригинальный офорт отличался мягкостью, текучестью линий, тонкой игрой света (A. Ватто, Ж. О. Фрагонар, Г. де Сент-Обен во Франции, Дж. Б. Тьеполо, А. Каналетто в Италии). Офортом и резцом исполнены сатирические листы У. Хогарта (Англия), жанровые, в том числе книжные, миниатюры Д. Н. Ходовецкого (Германия), грандиозные архитектурные фантазии Дж. Б. Пиранези (Италия). Гравюры использовались в книгах и альбомах, как украшение интерьеров и как форма художественной публицистики (офорты английских карикатуристов Дж. Гилрея, Т. Роулендсона; лубки времени Великой французской революции). В России в первой половине XVIII в. резцом гравировались патриотические аллегории, батальные сцены, портреты, городские виды (А. Ф. Зубов, И. А. Соколов, М. И. Махаев); во второй половине XVIII - начале XIX вв. выдвинулись мастера портретной (Е. П. Чемесов, Н. И. Уткин), пейзажной и книжной (С. Ф. Галактионов, А. Г. Ухтомский, К. В. и И. В. Ческие), резцовой гравюры, пунктира (Г. И. Скородумов), меццо-тинто (И. А. Селиванов), лависа (Н. А. Львов, А. Н. Оленин); к офорту обращались архитекторы (В. И. Баженов, М. Ф. Казаков, Ж. Тома де Томон), скульпторы и живописцы (М. И. Козловский, О. А. Кипренский), первые русские карикатуристы (А. Г. Венецианов, И. И. Теребенёв, И. А. Иванов).

В XVII-XVIII вв. широко развивается искусство ксилографии в Японии. В XVIII в. Окумура Масанобу ввёл 2-3-цветную печать, а Судзуки Харунобу в своих многоцветных гравюрах с немногими фигурами девушек и детей воплощал тончайшие оттенки чувства с помощью изысканных полутонов и богатства ритмов. Крупнейшие мастера конца XVIII в. - Китагава Утамаро, создавший тип лирического идеального женского портрета с плоскостной композицией, игрой тонких плавных линий, мягких оттенков цвета и чёрных пятен, и Тёсюсай Сяраку - автор остродраматических по настроению портретов актёров. Сложность и неисчерпаемость, красоту японской природы раскрыли в своих пейзажах Кацусика Хокусай и Андо Хиросигэ в первой половине XIX в.

На рубеже XVIII-XIX вв. Ф. Гойя (Испания) в сериях офортов с акватинтой открыл новые пути гравюры, соединив почти документальную точность изображения с трагической гротесковостью образов. Сочетание жизненной убедительности и фантастичности присуще выпуклой гравюре на меди У. Блейка (Англия). В XIX в. преобладала репродукционная торцовая гравюра на дереве (изобретённая в 1780-х гг. англичанином Т. Бьюиком), выполнявшаяся специалистами-резчиками (в России - Е. Е. Бернардский, Л. А. Серяков, В. В. Матэ) для штриховых, а затем тоновых иллюстраций («политипажей») в книге и журнале. Меньшее значение имели репродукционная гравюра резцом (в России - Ф. И. Иордан, И. П. Пожалостин) и офорт (во Франции - Ф. Бракмон). В возрождении оригинального офорта значительную роль сыграли живописцы, стремившиеся запечатлеть в нём живую изменчивость природы, игру света и ощущение пленэра (Ж. Ф. Милле, К. Коро, Ш. Ф. Добиньи, К. Писсарро во Франции, Т. Г. Шевченко и Л. М. Жемчужников на Украине, И. И. Шишкин, И. Е. Репин, В. А. Серов в России). Остротой выразительности и широтой изобразительных возможностей офорт привлекал художников разных направлений второй половины XIX - начала XX вв. (голландец Я. Б. Йонгкинд, французы Э. Мане, Э. Дега, американские художники Дж. М. Уистлер, Дж. Пеннел, немцы М. Либерман, Л. Коринт, М. Слефогт, М. Клингер, швед А. Цорн, бельгийцы Дж. Энсор и Ж. де Брёйкер). В технике офорта были созданы проникнутые духом революционного протеста циклы К. Кольвиц (Германия) и посвящённые жизни рабочих офорты Ф. Брэнгвина (Великобритания). В 1890-х гг. наступает возрождение ксилографии, которая привлекает складывающийся стиль «модерн» возможностями декоративной стилизации линии и пятна (У. Моррис в Великобритании, П. Гоген во Франции, Ф. Валлоттон в Швейцарии, А. П. Остроумова-Лебедева в России). В начале XX в. ксилография сыграла большую роль в сложении стилистики экспрессионизма (Э. Мунк в Норвегии, Э. Нольде, Э. Л. Кирхнер в Германии).

**Греческий театр** - театр родился из культовых празднеств, посвященных богу Дионисию. Праздники были всенародными. Весной, перед началом работ на виноградниках и в декабре, когда поспевало молодое вино, греки отмечали весёлые праздники в честь бога виноделия Диониса.

В венке из винограда и в сопровождении шумной свиты сатиров бродит Дионис из страны в страну и повсюду учит людей разводить виноград и делать из него вино. Греки не пили вино чистым, а разбавляли его водой. Пьянство резко осуждали

В одном из мифов рассказывается, что Дионис странствует по всей земле, окружённый толпой сатиров. Когда под звуки флейт и свирелей Дионис приходит в Грецию, то в этой стране начинается весна, теплее пригревает солнце, расцветают цветы, вся жизнь возрождается заново.

**Групповой портрет** - портрет, включающий не менее трех персонажей.

**Гуманизм** (от лат. humanus — «человечный»). Гуманизм - течение общественной мысли, которое зародилось в XIV в. в Италии, а затем на протяжении второй половины XV—XVI вв. распространилось в других европейских странах.

**Д**

**Дадаизм** - авангардистское литературно-художественное течение в 1916-1922 гг. Дадаизм сложился в Швейцарии. Выразился в отдельных скандальных выходках - заборных каракулях, псевдочертежах, комбинациях случайных предметов.

**Дворцово-храмовые комплексы Ассирии** - на первый взгляд ассирийцы не стремились создавать новые формы. В их архитектуре встречаются все известные типы построек: зиккурат, бит-хилани. Новизна заключалась в отношении к архитектурному ансамблю. Центром дворцово-храмовых комплексов стал не храм, а дворец. Появился новый тип города - город-крепость с единой строгой планировкой. Примером может служить Дур-Шаррукин - резиденция короля Саргона 2 (722-705 гг. до н. э.) Больше половины общей площади города занимал дворец. Его окружали мощные стены высотой в 14 метров. В системе дворцовых перекрытий применялись своды и арки. Его парадный вход «охраняли» гигантские фигуры фантастических стражей шеду - крылатых быков с человеческими лицами.

**Декаданс** - (франц. decadence, от позднелат. decadentia — упадок) -         общее наименование кризисных явлений буржуазной культуры конца XIX – нач. XX вв., отмеченных настроениями безнадёжности, неприятия жизни, индивидуализмом. Ряд черт декадентского умонастроения отличает и некоторые направления искусства, которые объединяются термином  модернизм.

Сложное и противоречивое явление, декаданс имеет источником кризис буржуазного сознания, растерянность многих художников перед резкими антагонизмами социальной действительности, перед революцией, в которой они видели лишь разрушительную силу истории. С точки зрения декадентов, любая концепция общественного прогресса, любая форма социально-классовой борьбы преследуют грубо утилитарные цели и должны быть отвергнуты. Отказ искусства от политических и гражданских тем и мотивов декаденты считали проявлением свободы творчества. Декадентское понимание свободы личности неотделимо от эстетизации индивидуализма, а культ красоты как высшей ценности нередко проникнут аморализмом; постоянными для декадентства являются мотивы небытия и смерти.

Как характерное веяние времени декадентство не может быть отнесено целиком к какому-либо определенному одному или нескольким направлениям в искусстве. Умонастроения декадентов затронули творчество значительной части художников конца XIX — нач. XX вв., в том числе многих крупных мастеров искусства, творчество которых в целом не может быть сведено к декадентству.

В наиболее отчётливом виде мотивы декадентства впервые проявились в поэзии французского символизма - в творчестве т. н. «проклятых поэтов» (П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме). Влияние декадентства сказалось также на творчестве крупных художников конца XIX — начала XX вв. во Франции, Великобритании, Бельгии, Австрии. Неприятие действительности, мотивы отчаяния и всеотрицания, тоска по духовным идеалам, принимавшие художественно выразительные формы у крупных художников, захваченных декадентскими настроениями, вызывали сочувствие и поддержку со стороны писателей-реалистов, сохранивших веру в ценности буржуазного гуманизма (Т. Манн, Р. Мартен дю Гар, У. Фолкнер).

В России декадентство отразилось в творчестве поэтов-символистов прежде всего т. н. «старших» символистов 1890-х гг.: Н. Минского, Д. Мережковского, З. Гиппиус, затем В. Брюсова, К. Бальмонта, в ряде произведений Л. Н. Андреева, в сочинениях Ф. Сологуба и особенно в натуралистической прозе М. П. Арцыбашева, А. П. Каменского и др. Настроения декадентства получили особенное распространение после поражения революции 1905-1907 гг.

Писатели-реалисты (Л. Н. Толстой, В. Г. Короленко, М. Горький), передовые литераторы и критики (В. В. Стасов, В. В. Боровский, Г. В. Плеханов) активно боролись с настроениями декадентства в русском искусстве и литературе. После Октябрьской революции эти традиции были продолжены советской литературной и художественной критикой.

Многие мотивы декадентского умонастроения стали достоянием разнообразных модернистских художественных направлений. Передовое реалистическое искусство, и прежде всего искусство социалистического реализма, развивается в постоянной борьбе с ними. Подвергая критике различные проявления упадочнических настроений в искусстве и литературе, марксистско-ленинская эстетика исходит при этом из принципов идейности, народности и партийности искусства.

**Деконструктивизм -**  направление в современной архитектуре, основанное на применении в строительной практике идей французского философа Жака Деррида. Другим источником вдохновения деконструктивистов является советский конструктивизм 1920-х гг. Для деконструктивистских проектов характерны визуальная усложнённость, неожиданные изломанные и нарочито деструктивные формы, а также подчёркнуто агрессивное вторжение в городскую среду.

В качестве самостоятельного течения деконструктивизм сформировался в конце 1980-х гг. (работы Питера Айзенмана и Даниэля Либескинда). Теоретической подоплёкой движения стали рассуждения Деррида о возможности архитектуры, которая вступает в конфликт, «развенчивает» и упраздняет саму себя. Дальнейшее развитие они получили в периодических изданиях Рема Колхаса. Манифестами деконструктивизма считаются пожарная часть «Витра» Захи Хадид (1993 г.) и музей Гуггенхейма в Бильбао Фрэнка Гери (1997 г.).

На смену традиционным идеалам - гармонии, ясности, единству - приходят новые принципы. Теперь архитектура становится дисгармоничной, фрагментарной и непредсказуемой. Деконструктивизм борется против сухой рациональности модернизма. Архитектура словно разбирается на части.

Характерные черты стиля — изломанные линии, насильственное вторжение в жизнь города и внешняя усложненность. Декон­структивизм отдает предпочтение острым углам, перекошенным окнам, искривленным опорам, имеющим исключительно декора­тивную функцию. Горизонтали и вертикали заметно смещены, формы непрямолинейны. Конструкции несимметричны, сооружения создают эффект беспорядка. Стиль был удобен и тем, что позволял существенно сэкономить на строительстве.

Существенное влияние на деконструкти­визм оказали минимализм и кубизм. Тради­ционные формы деформируются, рассекаются и рассматриваются с различных перспектив.

Стиль подвергался и подвергается критике. Некоторые склонны считать конструктивизм лишь упражнением, игрой форм. Другие указывают на нелогичность стиля, его отстраненность и элитарность. Однако деконструктивизм как архитектурный стиль состоялся, хотя о влиянии на дальнейшее развитие архитектуры говорить еще рано: приговор направлению вынесет время.

Основным принципом архитекторов стала функциональность. Архитекторы стремились разрушить сложившиеся архитектурные, эти­ческие и эстетические традиции. Художники позволяют себе рискованные, смелые экспе­рименты. Так, например, ***Хундертвассер*** вводит в архитектуру жилых домов рас­тительность.

**Декоративно-прикладное искусство** - это раздел искусства, который охватывает ряд отраслей творчества, которые посвящены созданию художественных изделий, предназначенных, главным образом, для быта, т.е. имеющих практическое назначение.

Материалы: металл, дерево, текстиль, керамика, пластмасса, стекло и т.д.

Техника: резьба, роспись, вышивка, набойка, литье, чеканка и т.д.

Его произведениями могут быть: различная утварь, мебель, ткани, орудия труда, средства передвижения, а также одежда всякого рода украшения.

**Дизайн** – это проектировочная деятельность, направленная на улучшение жизнедеятельности каждого человека, путем создания конструктивного эргономического образа целостной, эстетической среды и предметов, составляющих часть этой среды. Дизайн – это проектирование объектов, в которых форма соответствует их назначению. Дизайн – это художественное проектирование и конструирование эстетических свойств окружающего нас предметного мира. Дизайн - это органическое единство пользы и красоты, функции и формы. Это могут быть предметы быта, интерьеры, автомобили, одежда, мебель и т.п.

**Диптих –** две деревянные, костяные или металлические продолговатые дощечки, соединенные одна с другой с помощью шнурка, тесьмы или шарнира и складывавшиеся вместе, наподобие книжного переплета. Снаружи они имели гладкую поверхность или же украшались резной работой, а с внутренней стороны, представляя также гладкое поле, обведенное по краю выпуклой полоской, покрывались слоем воска, на котором можно было писать, или, вернее, царапать, посредством стальной заостренной палочки (стиля). Д. играли у древних римлян и греков роль записных и памятных книжек. Иногда дощечки, с одного из своих узких краев, были снабжены маленькими рукоятками, чтобы удобнее было держать их в руке при писании. Термин «диптих» явился только во времена Константина Великого: перед тем подобные записные дощечки назывались у римлян tabulae, pugillares, codices и codicilli, а у греков — πίνακες θ δέλτοι. В тех случаях, когда записная книжка заключала в себе, сверх двух внешних створок, еще одну, две и более дощечек внутри, ее называли триптихом, тетраптихом и т. д. Особую категорию составляют так называемые «консульские диптихи» Они отличались от обычных более значительным размером (доходили иногда до 11/4 фут. в вышину) и делались всегда из слоновой кости. То были дорогие художественные произведения, которые новоизбранный консул дарил сенаторам, префектам провинций и другим важным лицам, подавшим за него свой голос. Вешние стороны консульских диптихов украшались надписями, эмблемами и художественно исполненными изображениями самого консула, восседающего на курульском кресле, в роскошном одеянии, и держащего в одной руке скипетр, с бюстом императора на верхнем конце, а в другой — цирковую маппу - сверток ткани, которой консул давал сигнал для начала игр. Под фигурой консула, снабженной обозначением его имени, нередко изображались представления в цирке, бой гладиаторов и т. п. На внутренних поверхностях створок помещался список консулов, начиная с Л. Юния-Брута и кончая тем, по чьему заказу изготовлен диптих. Консульские диптихи вошли в употребление на Западе и на Востоке, по-видимому, не ранее III в. по Р. Хр.; самый древний из них относится к 248 г., самый поздний - к 541 г. Доселе сохранились диптихи 21 консула, в 30 экземплярах. Из них пять, происходящие из коллекции Базилевского, находятся в Императорском Эрмитаже (в Отделении Средних веков и эпохи Возрождения). Когда христианство в Римской империи восторжествовало над язычеством, новая религия приспособила консульские и другие Д. к своему употреблению. Одни из них стали служить переплетными досками евангелий и вообще священных книг, причем их обделывали в богатые золотые оклады, украшенные драгоценными каменьями и эмалью. Большинство древнейших диптихов дошло до нас именно благодаря употреблению их в христианской церкви. Другие экземпляры заняли место на алтарях, в виде украшения и, вместе с тем, в значении таблиц, по которым священнодействующий мог читать богослужебные молитвы или поминать живых и умерших. С конца IV в. появились диптихи, изготовленные специально для церковных целей, с изображением уже не мирских сюжетов, а евангельских и ветхозаветных событий, ликов Христа, Богородицы, апостолов и т. п. Так как в поминальные списки вносились имена всех тех, кто выказал усердие и преданность религии - царей, патриархов, епископов, мучеников, исповедников, благотворителей и пр. - то подобные синодики делались, с течением времени, слишком длинны для того, чтобы умещаться на одном диптихе. Поэтому завелись диптихи троякого рода:

1) епископские диптихи (diptycha episcoporum), для поминовения местных архиереев;

2) диптихи живых (d. vivorum), в которые вписывались имена здравствующих государей, духовных сановников, жертвователей на пользу церкви и вообще всех достойных ее чад, и

3) диптихи усопших (d. mortuorum), назначенные для записи скончавшихся поборников религии и благочестивых людей.

Запись чьего-либо имени в диптих считалась для этого лица почетом; наоборот, получить отказ в такой записи или быть вычеркнутым из диптиха - составляло позор, в некотором роде отлучение от церкви. В средние века употребление диптихов в церквях сделалось всеобщим; они стали водиться и у частных людей, причем, однако, характер и назначение их постепенно изменялись. Священные изображения стали помещаться на внутренних сторонах досок, внешние же стороны оставлялись гладкими. Это были уже не записные таблетки или переплетные оклады книг, а образа-складни, перед которыми благочестивые люди молились в своих домах, и которые крестоносец, пилигрим и самый бедный странник брали с собой в путь, как предметы религиозного поклонения. Памятники этого рода особенно размножаются с IX ст., после эпохи иконоборства. Можно предполагать, что именно гонение на священные изображения способствовало распространению таких небольших, легко передвижных и скрываемых образов. Наряду с диптихами из слоновой кости вошли в большое употребление триптихи - трехстворчатые складни, - сделанные из того же материала, а равно и складные образы, вырезанные из дерева, литые из меди, изготовленные из благородных металлов и украшенные эмалью. В XIV ст., вследствие редкости и дороговизны слоновой кости, получили преобладание складни деревянные, принимавшие порой значительные размеры и служившие, в таком случае, напрестольными иконами в церквях и капеллах; однако костяные и металлические диптихи продолжали быть в ходу вплоть до XVI столетия и даже позже.

**Ж**

**Жанровая живопись -**  (от фр. *genre*) — художественное изображение сцен повседневной жизни как отображение форм жизни народа и окружающей его действительности. Такое изображение может быть реалистическим, воображаемым или романтизированным его создателем. Примерами жанровой живописи являются изображения рыночных сцен, праздников, интерьеров, уличных сцен и т. п.

**Живопись** - это пространственный вид изобразительного искусства, художественные произведения, которые создаются с помощью красок, наносимых на какую-либо твердую поверхность. Как и другие виды искусства, живопись выполняет идеологические и познавательные задачи, а также служит сферой создания предметных ценностей, будучи одной из высокоразвитых форм человеческого труда.

Живопись отражает и в свете тех или иных концепций оценивает духовное содержание эпохи, ее социальное развитие.

Виды живописи: декоративная роспись, иконопись, миниатюра, театрально-декорационная.

Живопись по назначению: монументальная (работы, занимающие большие пространства, внутренние или наружные стены зданий (фрески, панно, росписи и др.) и станковая (художник пишет картины на холсте, натянутом на подрамник и установленном на мольберте – станке).

По технологическим способам закрепления пигмента на поверхности живопись различают:

* масляная живопись
* живопись водяными красками по штукатурке – по сырой - «фреска», по сухой – «а секко»
* темперная
* клеевая
* восковая
* живопись эмалями
* живопись красками для керамики (связующие легкоплавкие стекла, флюсы, глазури – закрепляются обжигом)
* живопись силикатными красками (связующее звено – растворимое стекло) и т.п.
* для исполнения живописных произведений служит также акварель, гуашь, пастель.

Основное выразительное средство живописи – цвет. Цвет своей экспрессией, способностью вызывать различные чувственные ассоциации усиливает эмоциональность изображения, обусловливает изобразительные и декоративные возможности этого вида искусства. В произведениях оно образует цельную систему (колорит). Живопись может быть полихромной или монохромной. Цветовая композиция обеспечивает определенное цветовое единство произведения, влияет на ход его восприятия зрителем, являясь специфической для произведения частью его художественной структуры.

Другое выразительное средство живописи – рисунок (линия и светотень) – ритмически и композиционно вместе с цветом организует изображение; линия отделяет объемы друг от друга, являясь конструктивной основой живописной формы. Это позволяет обобщенно или детально воспроизводить очертания предметов, выявляя их мельчайшие элементы.

**З**

**Зарисовка** - абрис, иллюстрация, рисунок, набросок, изображение, зарисовывание, эскиз.

**Звериный стиль** – условное название распространенных в искусстве древности стилизованных изображений животных (либо их частей).

**Зиккурат** - (аккадск.), в архитектуре Древней Месопотамии культовая ярусная башня. Зиккураты имели 3-7 ярусов в форме усеченных пирамид или параллелепипедов из кирпича-сырца, соединявшихся лестницами и пологими подъёмами - пандусами. Наиболее известен Зиккурат в Вавилоне.

Шумерский храм, который строился как символ Мировой Горы - места обитания божества. Это космическая ось, связующая вертикаль между небом и землей, землей и подземным миром. Зиккурат строился семиэтажным, что символизировало семь небес или планов существования, семь планет и семь ступеней, чему соответствовали также семь металлов и семь цветов: 1. черный - Сатурн, свинец; 2. красно-коричневый - Юпитер, олово; 3. красно-розовый - Марс, железо; 4. золотистый - Солнце, золото; 5, бело-золотистый - Венера, медь; 6. темно-синий - Меркурий, ртуть; 7. серебристый - Луна, серебро.

**И**

**Изразцы** - декоративные плитки из обожженной глины, покрытые цветной глазурью. Сформованные изразцы высушивают, а затем обжигают при температуре до 1150° С. Изразцы могут быть гладкими или рельефными, покрытыми глазурью (майоликовые), или неглазурованными (терракотовые).

**Икона** – условное изображение божественного мира

**Иконостас** – отделяет алтарную часть от пространства храма – достижение русского искусства. Высокий иконостас представляет собой систему поставленных в несколько рядов икон, образующих стену. На самом верху иконостаса находится Распятие. Далее иконы следуют в определенном порядке – верхний ряд *праотеческий* – с персонажами Ветхого Завета. В его центре располагается образ Троицы. Ниже – *пророческий ряд* – с изображением ветхозаветных пророков, предсказавших появление Христа. В центре этого ряда – икона Богоматерь Знамение. Следующий ярус – *праздничный –* отражающий события Рождества, Пасхи и др. с иконами меньшего размера. Дальше идет *деисусный чин –* это главный ряд. В центре изображен сидящий на троне Христос, по сторонам от него, склонив головы и молитвенно протянув руки, - Мария и Иоанн Предтеча. За Богоматерью следует архангел Гавриил, затем апостолы Петр и Павел и др. святые, расположенные по «чину». В нижнем, местном ряду с другими иконами помещалась храмовая икона святого или праздника, которому посвящен данный храм.

В иконостасе имеются врата, в больших иконостасах бывает трое врат. Средние из них называются царскими. Это главный вход в алтарь. Имеются южные и северные врата. Возникновение иконостаса можно отнести к концу XIV-началу XV вв.

Иконостас представляет собой единую стройную композицию – образное воплощение главных догматов веры.

Начиная с XVI в. в иконостасах широкое применение получила орнаментальная резьба по дереву. Иконы богато украшались драгоценными окладами с жемчугом и самоцветами.

**Иконописный канон** – устойчивый набор сюжетов, типов изображения, композиционные схемы, утвержденные традицией и Церковью. Часто применялись *образцы* рисунки, позднее – *прориси* - контурные кальки. Иконописец должен был следовать приемам иконографии, не мог изменять композиционную схему, облик персонажей по своему усмотрению. Канон воспитывал зрителя, помогая ему быстро ориентироваться в сюжетах и смысле произведений

**Импрессионизм стиль в искусстве –** 1)XIX-XX в. (от франц . impression - впечатление), направление в искусстве последней трети XIX - нач. XX вв., представители которого стремились наиболее естественно и непредвзято запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, передать свои мимолетные впечатления. 2) **Импрессионизм –** (франц. impressionnisme, от impression - впечатление), направление в искусстве последней трети XIX - начала XX вв. Сложилось во французской живописи конца 1860-х - начала 70-х гг. Название «импрессионизм» возникло после выставки 1874 г., на которой экспонировалась картина К. Моне «Впечатление. Восходящее солнце». В пору зрелости импрессионизма (70-е - первая половина 80-х гг.) его представляла группа художников (Моне, О. Ренуар, Э. Дега, К. Писсарро, А. Сислей, Б. Моризо и др.), объединившихся для борьбы за обновление искусства и преодоление официального салонного академизма и организовавших с этой целью в 1874-1886 восемь выставок. Одним из создателей импрессионизма стал Э. Мане, не входивший в эту группу, но ещё в 60-х - начале 70-х гг. выступивший с жанровыми работами, в которых переосмыслил композиционные и живописные приёмы мастеров XVI-XVIII вв. применительно к современной жизни.

Импрессионизм продолжает начатое реалистическим искусством 40-60-х гг. освобождение от условностей классицизма, романтизма и академизма, утверждает красоту повседневной действительности, простых, демократических мотивов, добивается живой достоверности изображения. Он делает эстетически значимой подлинную, современную жизнь в её естественности, во всём богатстве и сверкании её красок, запечатлевая видимый мир в присущей ему постоянной изменчивости, воссоздавая единство человека и окружающей его среды. Во многих картинах импрессионистов (особенно в пейзажах и натюрмортах, ряде многофигурных композиций) акцентируется как бы случайно пойманный взглядом преходящий момент непрерывного течения жизни, сохраняются непредвзятость, сила и свежесть первого впечатления, позволяющие схватить в увиденном неповторимое и характерное. Произведения импрессионистов отличаются жизнерадостностью, увлечённостью чувственной красотой мира, но в целом ряде работ Мане и Дега присутствуют горькие, саркастические ноты.

Импрессионисты впервые создали многогранную картину повседневной жизни современного города, запечатлели своеобразие его пейзажа и облик населяющих его людей, их быта, труда и развлечений. В пейзаже они (особенно Сислей и Писсарро) развили пленэрные искания Дж. Констэбла, барбизонской школы, К. Коро и др., разработали законченную систему пленэра. В пейзажах импрессионизма простой, будничный мотив часто преображается всепроникающим подвижным солнечным светом, вносящим в картину ощущение праздничности.

Любимым импрессионистическим жанром был пейзаж; портрет также представлял собой своего рода «пейзаж лица» (О. Ренуар. «Портрет актрисы Ж. Самари», 1877).

Работа над картиной непосредственно на открытом воздухе дала возможность воспроизводить природу во всей её трепетной реальной живости, тонко анализировать и запечатлевать её переходные состояния, улавливать малейшие изменения цвета, появляющиеся под воздействием вибрирующей и текучей световоздушной среды (органично объединяющей человека и природу), которая становится в импрессионизме самостоятельным объектом изображения (главным образом в произведениях Моне).

Чтобы сохранить в картинах свежесть и разнообразие красок натуры, импрессионисты (за исключением Дега) создали живописную систему, которая отличается разложением сложных тонов на чистые цвета и взаимопроникновением чётких раздельных мазков чистого цвета, как бы смешивающихся в глазу зрителя, светлой и яркой цветовой гаммой, богатством валёров и рефлексов, цветными тенями. Объёмные формы как бы растворяются в окутывающей их световоздушной оболочке, дематерилизуются, обретают зыбкость очертаний: игра разнообразных мазков, пастозных и жидких, придаёт красочному слою трепетность, рельефность; тем самым создаётся своеобразное впечатление незаконченности, формирования образа на глазах у созерцающего полотно человека.

Живописная манера импрессионизма оказала большое влияние на французскую живопись. Определённые черты импрессионизма были восприняты салонно-академической живописью. Для ряда художников изучение метода импрессионизма стало начальным этапом на пути сложения собственной художественной системы (П. Сезанн, П. Гоген, В. ван Гог, Ж. Сера).

Отдельные приёмы импрессионизма сохранились во многих реалистических течениях искусства XX в. Импрессионизм в изобразительном искусстве оказал влияние на развитие выразительных средств в литературе, музыке и театре.

**Индийская каста** - это результат длительного процесса становление производственных, правовых и культурных отношений между людьми, которые разделены между собой за происхождением, профессией, обычаями и законами.

**Инициации** (посвящения), выполняли роль естественного отбора, а также воспитательную функцию.

**Инкрустация** (позднелат. incrustatio — букв. покрытие корой) — украшение изделий и зданий узорами и изображениями из кусочков мрамора, керамики, металла, дерева, перламутра и цветных камней, которые накладываются на поверхность и отличаются от неё по цвету или материалу.

Некоторые виды инкрустации имеют отдельные наименования: маркетри — инкрустация деревом по дереву, насечка — металлом по металлу. Однако обычно инкрустация выполняется иным материалом, чем основной объект. Метод, при котором элементы мозаичного набора врезаются в толщу основы, называется интарсией.

Инкрустация появилась на Древнем Востоке. Первоначально ею выделялись важнейшие детали украшаемых объектов: глаза статуй и бюстов, различные архитектурные детали. Позднее, уже в Древней Греции и в Риме, инкрустация становится одним из способов отделки изделий, выполненных из однотонного материала, например, белого мрамора.

Высокого уровня развития это искусство достигло в XI—XIII вв. Используя античные традиции, мастера итальянского Возрождения украшают белокаменные постройки богатыми узорами, многочисленными панно, выполненными из разноцветного мрамора и других драгоценных камней.

В настоящее время инкрустация используется для оформления прикладных предметов, окружающих человека в повседневной жизни. Наиболее интересна так называемая «флорентийская мозаика», используемая для украшения мебели и предметов домашнего обихода. Она выполняется из тонких пластинок разноцветных камней — яшмы, малахита, родонита, лазурита.

**К**

**Каллиграфия** (греч. kalligraphía — красивый почерк, от kallós — красота и grápho — пишу), искусство красивого и чёткого письма. История каллиграфии связана как с историей шрифта и орудий письма (тростниковое перо-калам в древнем мире, у народов средневекового Востока; птичье перо в Европе до первой половины XIX в.; кисть в дальневосточных странах), так и со стилистической эволюцией искусства. Каллиграфия не только преследует цели удобства чтения, но и сообщает письму эмоционально-образную графическую выразительность. Стилистика каллиграфии тяготеет либо к ясности очертаний, возможности чтения на расстоянии, либо к экспрессивному скорописному курсиву, либо к декоративной узорности, подчас идущей в ущерб лёгкости чтения. В Китае и др. дальневосточных странах каллиграфия ценилась особенно высоко как искусство сообщить графическому знаку эмоционально-символическое значение, передать в нём как сущность слова, так и мысль, и чувство каллиграфа. Этим вызваны свобода ритма и острая экспрессия кисти во многих образцах каллиграфии Китая, Кореи, Японии. Известные мастера китайской каллиграфии — Ван Си-чжи (IV в.), Сюань-цзун (VIII в.), Ми Фэй (XI в.). В странах, где ислам ограничивал изобразительное творчество, К. стала источником богатейших орнаментально-ритмических композиций, часто сочетающихся с геометрическим или растительным узором, даже с изобразительными элементами.

**Кампанила** (итал. campanile) – в итальянской архитектуре средневековья и эпохи Возрождения 4-гранная или круглая башня-колокольня, стоящая отдельно от храма или каким-либо другим сооружением

**Капелла** (позднелат. capella, итал. cappella – часовня) – в католической и англиканской архитектуре небольшое сооружение, помещение для молитв одного семейства, для хранения реликвий, размещения певчих. Капеллы размещались в боковых нефах храмов или вокруг хора («венец капелл» в архитектуре готики), а также в замках или дворцах. Строились и отдельно стоящие, не связанныес храмом.

**Караваджизм** -  1) система художественных средств, характерная для начального этапа становления реализма в европейской живописи XVII в. и получившая наиболее яркое воплощение в творчестве итальянского живописца Караваджо.

Караваджизму свойственны демократические художественные идеалы, интерес к непосредственному воспроизведению натуры, повышенное чувство реальной предметности изображения, активная роль контрастов света и тени в живописно-пластическом решении картины, стремление к монументализации жанровых мотивов. Обращение к приёмам караваджизма было важной ступенью в творческом развитии многих ведущих мастеров XVII в. (П. П. Рубенс, Рембрандт), хотя в ряде случаев оно и не являлось результатом прямого воздействия искусства Караваджо и его последователей (Ф. Рибальта, Д. Веласкес, Жорж де Латур);

2) направление в европейской живописи XVII в., представленное последователями Караваджо. В Италии, где тенденции караваджизма сохраняли значение до конца XVII в., они проникли во все значительные центры и особенно сильно сказались в живописи Рима, Генуи и Неаполя.

**Кариатиды** - (от греч. karyаtides, буквально - жрицы храма Артемиды в Кариях в области Лаконика в Древней Греции). Женские фигуры, статуи, поддерживающие карнизы зданий вместо колонн или столбов.

Происхождение термина имеет двоякое толкование. Согласно первому, как уже отметили, кариатиды - жрицы храма Артемиды в местечке Кария (Лакония, материковая Греция). Иное объяснение даёт миф, согласно которому жители Карий в Малой Азии совершили предательство во времена греко-персидских войн, вследствие чего всех мужчин перебили, а женщин продали в неволю. Поэтому кариатида - образ увековеченного рабства и позора.

**Карикатура** - (итал. caricatura, от caricare — нагружать, преувеличивать).

Сатирическое или юмористическое изображение, в котором комический эффект создаётся преувеличением и заострением характерных черт, неожиданными сопоставлениями и уподоблениями.

Жанр изобразительного искусства (обычно графики, но необязательно), являющийся основной формой изобразительной сатиры, в сатирической или юмористической форме изображает какие-либо социальные, общественно-политические, бытовые явления, реальные лица или характерные типы людей.

Близко с термином «Карикатура» связаны такие понятия как лубок, шарж, гротеск.

Кукрыниксы - их темой было гротескное злободневное освещение внутренней и международной жизни с позиций советского человека. Они являлись также авторами выполненных в форме карикатур иллюстраций и серии агитационных политических плакатов. Кукрыниксы стали классиками советской политической карикатуры, которую понимали как орудие борьбы с политическим врагом, и совершенно не признавали иных веяний в искусстве и в карикатуре, проявившихся в полной мере в первую очередь в новом формате.

**Киноискусство**- вид художественного творчества, сформировавшийся на технической основе кинематографии.

Киноискусство - составная часть искусства экрана, включающего и производящего, основанного на средствах аудиовизуальной коммуникации: телевидение, видеокассетах  и видеодисках, голографии и др., которые могут служить и формами распространения кинофильмов.

**Киножурналы –**  периодический киновыпуск, содержанием которого обычно является информация о жизни страны, внутренних и международных общественно-политических событиях. Киножурнал состоит из отдельных эпизодов, которые принято называть сюжетами. В Советском Союзе производство киножурналов началось в 1918 г.; первый журнал - «Кинонеделя». В СССР в начале 70-х гг. выпускалось свыше 50 киножурналов. Наиболее популярный - «Новости дня» (выходит под этим названием с 1944 г., 5 раз в месяц). Обычно содержит 6-8 сюжетов. Существуют также тематические журналы: «Советский спорт», «Новости сельского хозяйства», «Пионерия», «Иностранная кинохроника» и др. В некоторых союзных республиках и краях выпускаются К.: «Советская Украина», «Советский Казахстан», «Восточная Сибирь» и др.

**Колизей** – амфитеатр Флавиев в Древнем Риме – название получил от латинского слова «colossus», что означает «великан». Императоры Веспасиан и Тит, бывавшие на Востоке и находившиеся под впечатлением от громадности и величия египетских пирамид, решили возвести амфитеатр, столь же величественный и грандиозный.

Колизей имел форму удлиненного круга и стоял на 80 арках, над которыми поднимались арки меньшего размера. 240 огромных арок в три яруса снаружи окружают колоссальный эллипс. За ним располагались сводчатые галереи — места отдыха зрителей и бойкой торговли. На первый взгляд, арок так много, как сот в улье, но при этом однообразия нет. Каждая арка оказывается под другим углом и к солнцу, и к зрителю, на арки по-разному падают тени. Они однородны, но не ординарны. Снаружи амфитеатр был облицован мрамором и украшен статуями, внутри поднимались 80 рядов зрительских мест, 64 огромных входа впускали в амфитеатр толпу. В нижней части здания располагались места для римских вельмож и трон для императора под высоким балдахином. Потолка не было. Хитроумная система канатов и блоков позволяла натягивать на мачтах парусиновый тент, защищавший зрителей от дождей и палящего солнца.
В первом ярусе стояли полуколонны дорические (отдаленно напоминающие Парфенон), во втором ярусе — ионические (немного похожие на Эрехтейон), на третьем ярусе — коринфские с кудрявыми, украшенными листвой капителями. В проемах второго и третьего этажей выстроились ряды статуй, высеченных из белоснежного мрамора. Они поражают художественностью исполнения, а также величиной, количеством и богатством материала. Если в Парфеноне статуи повествуют о красоте и совершенстве свободного человека, то в Колизее они прославляют непреклонную силу, поставившую их правильными рядами в одинаковых арочных проемах вдоль бесконечного эллиптического фасада.

Арена Колизея имела деревянный, обычно засыпаемый песком пол, который мог опускаться и подниматься. Иногда она заполнялась водой с помощью проведенного к зданию рукава акведука, и тогда в Колизее устраивались навмахии — настоящие морские сражения с настоящими морскими кораблями. Арену ограждала от зрителей 4-метровая стена, и в нижних рядах ее, по малой оси, помещались ложи императора, которые подземным ходом соединялись с императорским дворцом на Палатине. Здесь же располагались ложи и высших правителей города.

В Колизее проводили и спортивные состязания, но недобрая слава сооружения связана с жестокими боями гладиаторов. Все главные развлечения римлян — гладиаторские бои, травли зверей, охоты — устраивались в амфитеатре. Посреди Колизея возвышалась статуя Юпитера. Здесь и проходили бои гладиаторов с дикими зверями или между собой. Сюда же выводили и первых христиан на растерзание. Потоками лилась человеческая кровь для потехи жестокой и развращенной толпы язычников. Это были жестокие зрелища, и многие люди возмущались и выступали против подобных игр (например, Сенека), но их было меньшинство

**Конструктивизм** – 1) направление в изобразительном искусстве, архитектуре и дизайне XX в., поставившее своей целью художественное освоение возможностей современного научно-технического прогресса. В зодчестве тесно примыкает к рационализму и функционализму; 2) **Конструктивизм –** (франц. constructivisme от лат. constructio – построение). Конструирование – один из приемов формообразования, основанный на точных расчетах физических свойств материалов и функций объекта.

Конструирование составляет один из этапов или компонентов процесса проектирования, главным образом – в области архитектуры и дизайна. Цель конструирования – организация оптимальной функциональной связи элементов композиции. В истории изобразительного искусства, в том числе и в прикладной художественной деятельности, конструктивистские тенденции существуют в «скрытом виде». На рубеже XIX-XX вв. на волне антиэклектического движения, художники модерна – Ар Нуво стремились к прочной, ясной конструктивной основе композиции в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. В стиле Ар Нуво такой конструктивной основой стала изогнутая линия, в геометрическом стиле австрийского и английского модерна – квадрат, прямоугольник. Мастера этих стилистических течений ощущали, что крайняя деструктивность разрушает композицию. В области архитектуры конструктивистские тенденции были усилены внедрением новой промышленной технологии и материалов – железа, бетона, стекла.

Так в архитектуре начала XX в. родилось течение под названием «конструктивизм». Провозвестниками нового течения стали стеклянный ***павильон для первой Всемирной выставки*** в Лондоне в1851 г. – ***«Хрустальный Дворец****»,* мебель ***«Тонет»*** (1850–1870-е гг.) и знаменитая ***Эйфелева башня****,* возведенная для Всемирной выставки в Париже 1889 г.

Одним из первых архитекторов-конструктивистов был француз ***Тони Гарнье*** (1869-1948), автор проекта ***«Индустриального города»*** (1901–1904 гг.) и ***Олимпийского стадиона в Лионе*** (1913-1916 гг.), другим – немецкий архитектор и дизайнер ***Петер Беренс*** (1868-1940 гг.). Эти мастера и их последователи стали использовать железобетон, обладающий способностью выдерживать значительную нагрузку на растяжение. С помощью этого материала стало возможным свободно комбинировать объемы, далеко выступающие за границы опор и как бы висящие в воздухе. Это создавало особую напряженную выразительность, привносило в композицию качества экспрессивности. Однако из-за отсутствия переходных связующих элементов, которые всегда имелись в классической архитектуре и были необходимы по причине несовершенства материала (базы колонн, эхины и абаки капителей, профили, карнизы, тяги), для зрителя в новой конструктивистской архитектуре оставалось неясным действие сил, скрытых внутри формы.

В конструктивизме парадоксальным образом исчезает тектоника. В оригинальном произведении П. Беренса, построенном весьма классично, из камня **– здании Германского посольства на Исаакиевской площади в Петербурге** (1913 г.), – капители зрительно «съедаются», они почти не видны, а колонны, сделанные цилиндрическими, без энтасиса и «утонения» кверху, напоминают всего лишь водосточные трубы. Форма, таким образом, не выражает работу конструкции. В 1918 г. два французских художника – Э. Жаннере (1887-1965 гг.; вначале живописец, а впоследствии знаменитый архитектор под псевдонимом ***Ле Корбюзье***) и ***А. Озанфан*** (1886-1966 гг.) – опубликовали манифест, озаглавленный ***«После кубизма».*** В манифесте утверждалась непреходящая ценность «конструктивных идей», всегда составляющих основу «хорошей живописи», особенно проявившихся в кубизме, а ныне эти идеи становятся, наконец, главным содержанием искусства. Течение, основанное Ле Корбюзье и Озанфаном, получило впоследствии название пуризма. Абстрактные картины пуристов демонстрировали «чистую архитектонику», игру линий, силуэтов.

Однако конструктивизм «в чистом виде», сводящий композицию к выразительности конструктивной схемы, оказался не жизнестойким. Европейское, в особенности французское искусство, отличающееся накопленной веками культурой формы, глубиной художественных традиций, не могло далее развиваться в узких границах конструктивизма. Так, в 1925 г. Ле Корбюзье создал более сложную концепцию неопластицизма, блестящим представителем которой в США стал архитектор Ф. Л. Райт.

Однако самым неожиданным образом отвергнутый европейцами конструктивизм возродился русской революцией. Почву этому, в сущности примитивному, течению создали нигилизм революционного авангарда и романтика утопических идеалов «тотального конструирования жизни». Владимир Маяковский с гордостью писал в журнале «ЛЕФ» («Левый фронт»): «Впервые не из Франции, а из России прилетело новое слово искусства – конструктивизм, понимающий формальную работу художника только как инженерную, нужную для оформления всей нашей жизни... Здесь не возьмешь головной выдумкой. Для стройки новой культуры необходимо чистое место... Нужна Октябрьская метла». Конструктивисты ***– братья Веснины, Михаил Гинзбург, И. Леонидов,***[*Л. Лисицкий*](http://arx.novosibdom.ru/node/399)***,***[*К. Мельников*](http://arx.novosibdom.ru/node/485)***, В. Татлин –*** отрицали традиционный художественно-образный подход к формообразованию. А. Веснин, к примеру, утверждал, что «вещи, создаваемые современными художниками, должны быть чистыми конструкциями без балласта изобразительности». В 1924 г. вышла в свет книга М. Гинзбурга «Стиль и эпоха» – манифест советского конструктивизма.

**Владимир Евграфович Татлин** (1885-1953 гг.), художник-авангардист, человек оригинального склада ума, еще в 1914 г. создавал свои «контррельефы» – нечто среднее между рельефом, коллажем и кубистической живописью. Активно участвуя в процессе революционных преобразований культуры, Татлин в 1918–1919 гг. руководил московским отделом ИЗО (Коллегия по делам изобразительных искусств) Наркомпроса. В 1919–1920 гг. он создал главное свое произведение, модель грандиозного здания-памятника Октябрьской революции или «башни III Интернационала» (металл, стекло, дерево; модель не сохранилась, известна по фото и нескольким реконструкциям) - её прозвали «**Башней Татлина**», задуманное как гигантский комплекс вращающихся с разной скоростью цилиндров, объединенных вокруг общей наклонной оси. Пафос вселенского обновления (комплекс должен был стать не только символическим, но и реальным культурно-пропагандистским центром мировой революции) сочетается здесь с удивительным смысловым драматизмом: монумент более всего напоминает Вавилонскую башню, причем представленную в момент наклона, т.е. начавшегося разрушения.

Венцом его проектной деятельности явился «**Летатлин**», (1930–1931 гг., Музей истории авиации, Москва), летающий аппарат (орнитоптер), который оказался технически непрактичным (он так и не взлетел), но остроумно предвосхитил принципы биодизайна, учитывающего внутренние законы живой природы.

Среди посредственных проектов советского конструктивизма выделяются оригинальные, например, собственный ***дом архитектора Константина Мельникова*** в Москве, в Кривоарбатском переулке – это необычное планировочное решение из двух врезанных друг в друга цилиндров. Другой архитектор, И. Леонидов, выдвинул непревзойденную по нигилизму идею возведения в самом центре Москвы, на Красной площади, «генерал-доминанты» – огромной башни Наркомтяжпрома (здания Министерства тяжелой промышленности), намного превосходящей по высоте все кремлевские соборы вместе с колокольней Ивана Великого! Согласно этой затее, к счастью, не реализованной, но ассоциирующейся с проектом перестройки Кремля В. Баженова, Красная площадь должна была быть «расширена до двухсот метров». Это считалось необходимым для лучшего обзора памятника «победоносному рабочему классу» и проведения празднеств «пролетарского коллектива». Проект остался на бумаге, но в 1924 г. Красную площадь украсил Мавзолей В. Ленина, созданный в неоклассически-конструктивистских формах по проекту архитектора А. Щусева.

**Кордебалет –** 1)ансамбль танцовщиков и танцовщиц, исполняющих в балете, опере, оперетте, мюзикле массовые танцевальные номера

2) в оперно-балетном театре коллектив танцовщиков и танцовщиц, исполняющий групповые и массовые танцы; своего рода «балетный хор».

**Классицизм –** от лат.classicus – образцовый, стиль, художественное направление, сложившееся в европейской литературе и искусстве XVII в., в основе которого – признание античного искусства высшим образцом, идеалом, а произведений античности – художественной нормой. Классицизм сложился во Франции. В основе эстетики – принцип рационализма и «подражания природе». Культ разума. Художественное произведение организуется как искусственное, логически построенное целое. Строгая сюжетно-композиционная организация, схематизм. Человеческие характеры обрисовываются прямолинейно; положительные и отрицательные герои противопоставляются. Активное обращение к общественной, гражданской проблематике. Подчеркнутая объективность повествования. Строгая иерархия жанров: высокие - трагедия, эпопея, ода, история, мифология, религиозная картина и др., низкие - комедия, сатира, басня, жанровая картина и др. Смешение высокого и низкого жанров не допускается. Ведущий жанр – трагедия.

Архитектуре классицизма (Ж. Ардуэн-Мансар, Ж. А. Габриель, К. Н. Леду во Франции, К. Рен в Англии, В. И. Баженов, М. Ф. Казаков, А. Н. Воронихин, А. Д. Захаров, К. И. России в России) присущи четкость и геометризм форм, логичность планировки, сочетание гладкой стены с ордером и сдержанным декором.

Изобразительное искусство (живописцы Н. Пуссен, К. Лоррен, Ж. Л. Давид, Ж. О. Д. Энгр, скульпторы Ж. Б. Пигаль, Э. М. Фальконе во Франции, скульпторы Г. Шадов в Германии, Б. Торвальдсен в Дании, А. Канова в Италии, живописцы А. П. Лосенко, Г. И. Угрюмов, скульпторы М. И. Козловский, И. П. Мартос в России) отличается логическим развертыванием сюжета, ясностью, уравновешенностью композиции.

**Крестово-купольный храм** - основной тип православного храм, господствовавший в архитектуре Древней Руси. История строительства в России каменных крестово-купольных храмов началась с возведения в Киеве Десятинной церкви (989-996 гг.) и продолжается в XXI в. в связи с активным церковным строительством по всей России (как восстановлением разрушенных за годы советской власти храмов, так и проектированием новых соборов и церквей.

**Кубизм** – 1) (с франц. cubisme, от cube - куб), авангардистское течение в изобразительном искусстве первой четверти XX в. Развивалось во Франции (П. Пикассо, Ж. Брак, Х. Г рис), в других странах. Кубизм выдвинул на первый план формальные эксперименты - конструирование объемной формы на плоскости, выявление простых устойчивых геометрических форм (куб, конус, цилиндр), разложение сложных форм на простые; 2) **Кубизм –** (фр. *Cubisme*) - модернистское направление в изобразительном искусстве, прежде всего в живописи, зародившееся в начале XX в. и характеризующееся использованием подчеркнуто геометризованных условных форм, стремлением «раздробить» реальные объекты на стереометрические примитивы.

Возникновение кубизма традиционно датируют 1906-1907 г. и связывают с творчеством Пабло Пикассо и Жоржа Брака. Термин «кубизм» появился в 1908 г., после того как художественный критик Луи Восель назвал новые картины Брака «кубическими причудами» (фр. bizarreries cubiques).

Начиная с 1912 г. в кубизме зарождается новое ответвление, которое искусствоведы назвали «синтетическим кубизмом». Простую формулировку основных целей и принципов кубизма дать довольно трудно; в живописи можно выделить три фазы этого направления, отражающие разные эстетические концепции, и рассмотреть каждую в отдельности: *сезанновский* (1907-1909 гг.), *аналитический* (1909-1912 гг.) и *синтетический* (1913-1914 гг.) кубизм.

Наиболее известными кубистическими произведениями начала XX века стали картины Пикассо «Авиньонские девицы», «Гитара», работы таких художников, как Хуан Грис, Фернан Леже, Марсель Дюшан, скульптуры Александра Архипенко и др. Кубизм развивался и за пределами Франции; особенно плодотворно - в Чехословакии.

**Кубизм в России**

Его предчувствия часто находят в живописи М. А. Врубеля с его «кристаллической» манерой письма. Но подлинным его первооткрывателем явился здесь предприниматель и коллекционер С. И. Щукин, привезший в Москву ранние кубистские опыты Пикассо. В целом же русский кубизм был сугубо переходным явлением, своего рода «школой авангарда» (порою и непосредственно школой, поскольку ряд крупных российских авангардистов, - А. В. Лентулов, Л. С. Попова, Н. А. Удальцова, - учились в 1911-1913 гг. в парижской Академии «Ла Палетт» у Лефоконье и Метценже).

Большинство мастеров, составивших ядро «Бубнового валета» (в т. ч. П. П. Кончаловский, А. В. Куприн, И. И. Машков, Р. Р. Фальк), не пошло дальше раннего, «сезаннистского» этапа, самобытно и красочно его обогатив. Художники же настроенные более радикально (К. С. Малевич, В. Е. Татлин и др.) быстро перешли к кубофутуризму, честолюбиво выдвигая его в противовес кубизму в качестве более передового и уже свободного от французских влияний метода.

Однако и позднее, в свой витебский период (1919-1922 гг8.) Малевич утверждал: «Если ты стремишься изучать искусство, то изучай кубизм».

**Кукрыниксы** – псевдоним трех художников-живописцев и графиков: **Куприянов Михаил Васильевич**(1903-1991гг.), **Крылов Порфирий Никитич** (1902-1990 гг.), **Соколов Николай Александрович** (1903-2000 гг.) - нар. художники СССР (1958 г.), действительные члены АХ СССР (1947 г.).

Авторы злободневных карикатур, антифашистских плакатов.

**Л**

**Лабиринт** – огромный дворец с множеством помещений и запутанными проходами в Кносском дворце.

**Лабрис** – двойная ритуальная секира, символ плодородия. Лабрис, как правило, соседствовал с символическими изображениями бычьих черепов или рогов.

**Лавры** - злые духи - души непогребенных покойников, лемуры - призраки мертвецов, преследующие людей, и др. в Древнем Риме.

**Лары** - хранители домашнего очага и семьи.

**Либретто** -  (из итал.  libretto «книжечка», уменьш. от libro «книга») - литературная основа большого вокального (и не только) сочинения, светского или духовного характера, например, оперы, балета, оперетты, кантаты, мюзикла.

**М**

**Магия** – ряд символических действий и ритуалов с заклинаниями и обрядами; чародейство, волшебство, колдовство, совокупность обрядов, связанных с верой в способность человека воздействовать на природу, людей, животных, богов; магия является составной частью всех религиозных культов.

**Маны** - души умерших в древнеримской религии.

**Маньеризм**– (от итал. manierismo, от maniera – манера, стиль) течение в европейском искусстве XVI века, отражающее кризис гуманистической культуры Высокого Возрождения. Основным эстетическим критерием маньеризма становится не следование природе, а субъективная «внутренняя идея» художественного образа, рождающаяся в душе художника.

**Массовая культура -**  понятие, обозначающее специфические проявления массовой культуры и подразумевающее художественные произведения, предназначенные для удовлетворения запросов анонимной, рассеянной аудитории и распространяемые через средства массовой коммуникации (кино, телевидение, печатная графика и пр.) В массовом искусстве преобладают стереотипы и упрощенные эталоны, рассчитанные на усредненный вкус широкого потребителя.

**Меандры** – разноцветные борозды, проведенные пальцами по влажной пещерной глине. Их в литературе часто называют «макаронами». Из меандровых линий, или «макарон» вырисовываются контурные рисунки, которые сначала наносят пальцами, затем специальными орудиями. Затем рисунки усложняются. Появляются изображения животных.

**Мегарон** – «большой дом» - основа микенского дворца, длинное прямоугольное здание, состоящее из открытых сеней с двумя столбами, передней и зала. Все помещения следовали одно за другим.

**Миниатюра** (франц. miniature, итал. miniatura, от лат. minium – киноварь, сурик, которыми в древности расцвечивались рукописные книги) – произведение изобразительного искусства, отличающееся небольшими размерами и особой тонкостью художественных приемов. Первоначально миниатюройназывались сделанные от руки рисунки, многоцветные иллюстрации гуашью, акварелью, клеевыми красками в рукописных книгах, а также инициалы, заставки рукописей. Искусство книжной миниатюры,известное уже в Древнем Египте, достигло высокого совершенства в средневековой европейской культуре, в Византии, Грузии, Армении, в Средней Азии, Иране, Азербайджане, Индии. К шедеврам европейской миниатюры,относятся миниатюры, созданные в XV в. братьями Лимбург и Ж. Фуке. Распространение в Европе книгопечатания способствовало вытеснению миниатюры книжной иллюстрацией. Название «миниатюра»было перенесено и на портретную живопись малого формата, выполняемую на табакерках, часах, перстнях, в медальонах. В искусстве портретной миниатюры,зародившемся в итальянской живописи XVI в., выделяются произведения Х. Хольбейна Мл., работы англичан Н. Хиллиарда и С. Купера, французских мастеров Ж. Фуке в XVI в. и Ж. О. Фрагонара в XVIII в. Портретная миниатюра практически исчезла с середины XIX в. в связи с распространением фотографии.

**Минос**- в греческой мифологии могущественный царь Крита и прилегающих островов, сын Зевса и Европы, приказавший Дедалу построить лабиринт для Минотавра.

**Минотавр** - (греч. Minotauros – «Бык Миноса»), для которого мастер Дедал построил лабиринт. Предполагают, что древние критяне почитали Миноса в образе быка. Отсюда легенда о Минотавре и традиционный мотив росписей «игры с быком». Другим божеством, почитавшимся на острове, была змея, покровительница дома.

**«Мир искусства» -** художественное объединение, сыгравшее исключительно важную роль в истории русского символизма и модерна.

Сложилось в Петербурге к концу 1890-х годов на основе дружеского кружка, который составили десятилетием раньше выпускники частной гимназии К. И. Мая (первоначально – А. Н. Бенуа, В. Ф. Нувель и Д. В. Философов; затем к ним примкнули Л. С. Бакст, Е. Е. Лансере, К. А. Сомов и С. П. Дягилев, фактически возглавивший кружок). Их первым масштабным публичным выступлением явилась «Выставка русских и финляндских художников», состоявшаяся в начале 1898. Наряду с членами кружка в ней участвовали А. М. Васнецов, М. А. Врубель, К. А. Коровин, И. И. Левитан, С. В. Малютин, А. П. Рябушкин, В. А. Серов, а также финские мастера (А. Галлен-Каллела, А. Эдельфельт и др.). В том же году начал выходить журнал «Мир искусства»; его издателями были княгиня М. К. Тенишева и С. И. Мамонтов, главными же идеологами были Бенуа и Дягилев. Благодаря журналу укрепилась взаимосвязь символистских тенденций в литературе и изо-творчестве, четче проступили параллели нового искусства России и Западной Европы, – русский изобразительный символизм окончательно самоопределился.

На последующих выставках к «Миру искусства» примкнули И. Я. Билибин, А. Я. Головин, М. В. Добужинский, Д. Н. Кардовский, Е. Е. Лансере, М. В. Нестеров, А. П. Остроумова-Лебедева, Л. О. Пастернак, В. Д. Поленов, И. Е. Репин, Н. К. Рёрих, К. Ф. Юон, М. В. Якунчикова и немало других художников.

Объединяющим их началом служил пассеизм, романтический культ прошлого, которое противопоставлялось «вульгарной» современности в форме красочной стилизации или пародийного гротеска, поэтому особое развитие в искусстве этого круга получили книжный дизайн и сценография – с их замкнутыми в себе, узорчатыми мирами историко-ретроспективных грез и фантазий. Модернистский культ изысканно-театрализованной, «нездешней» красоты резко отделял «мирискусников» от несравнимо более консервативных «передвижников», но, с другой стороны, и от нарождавшегося русского авангарда, менее элегически-созерцательного и гораздо более активно открытого не только к прошлому, но и к настоящему и будущему.

Объединение формально прекратило свое существование в 1903 г. (в 1905 г. вышел последний номер журнала), слившись с московской группой «36 художников» в «Союз русских художников». Но в 1910 г. ряд мастеров-петербуржцев во главе с Бенуа, недовольные экспозиционной тактикой «Союза», – в результате которой выставки становились все более эклектичными, – вышли из него и возродили «Мир искусства».

Однако после раскола достаточно прочного эстетического единства добиться не удалось. После революции объединение распалось на петроградскую и московскую группы, а в 1920-е годы окончательно прекратило свое существование.

Последняя выставка с таким названием была устроена художниками-эмигрантами в 1927 г. в Париже.

**Модерн –** (от фр. moderne - современный), *ар-нуво* (фр. art nouveau, букв. «новое искусство»), *югендстиль* (нем. Jugendstil - «молодой стиль») - художественное направление в искусстве, наиболее распространённое в последней декаде XIX - начале XX вв. (до начала Первой мировой войны). 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.

Модерн стремился сочетать художественные и утилитарные функции создаваемых произведений, вовлечь в сферу прекрасного все сферы деятельности человека. В других странах называется также: «тиффани» (по имени Л. К. Тиффани) в США, «ар-нуво» и «fin de siècle» (букв. «конец века») во Франции, «югендстиль» (точнее, «югендштиль» - нем. Jugendstil, по названию основанного в 1896 г. иллюстрированного журнала Die Jugend) в Германии, «стиль Сецессион» (Secessionsstil) в Австрии, «модерн стайл» (modern style, букв. «современный стиль») в Англии, «стиль либерти» в Италии, «модернизмо» в Испании, «Nieuwe Kunst» в Нидерландах, «еловый стиль» (style sapin) в Швейцарии.

Для модерна характерно обилие и разнообразие орнаментов и стремление превратить природные формы в узор. Любимыми орнаментальными мотивами были волна, цветок, узор павлиньего хвоста, изгиб лебединой шеи и т. п. В России были также популярны изображения обитателей Севера: оленей, белых медведей, тюленей (панно К. А. Коровина для выставочных павильонов в Нижнем Новгороде). Фигуры и предметы уподоблялись гибким растениям. Длинная, упруго изгибающаяся, охватывающая всё изображение неотрывная линия (т. н. «удар бича») стала отличительным признаком произведений в стиле модерн (ковёр с вышивкой в виде цикламена Г. Обриста, 1895 г.; графика О. Бёрдсли, декор в зданиях В. Ортаи Г. Гимара). О. Рёскин утверждал, что подобные линии ассоциируются «с жизнью и организмом», так как они подобны биологическим формам без сочленений и разрывов.

**Модернизм** - общее обозначение всех авангардистских направлений в изобразительной культуре XX в., программно противопоставивших себя традиционализму в качестве единственно истинного «искусства современности» или «искусства будущего». В более строгом историческом смысле - ранние стилистические тенденции такого направления (импрессионизм, постимпрессионизм, символизм, стиль модерн), в которых разрыв с традицией еще не был так резок и принципиален, как позднее. Таким образом, модернизм является не столько синонимом авангардизма, сколько его предварением или ранним этапом.

**Мозаика** – вид монументальной живописи, когда изображение выкладывалось с помощью небольших кубиков стекла, камней, мрамора, смальты (сплав стекла с минеральными красителями). В античном Риме **мозаика** считалась символом достатка и процветания. Здания общественных учреждений и дома богатых патрициев обязательно были украшены мозаикой. Скорее всего, именно с этих пор и пошла мода на украшение дворцов мозаикой. Ведь в мозаичном искусстве применялись не только мрамор или стекло разных оттенков, а и полудрагоценные, а иногда и драгоценные камни. Всегда было приятно любоваться игрой красок на мозаичных картинах, которая менялась в зависимости от времени суток и отражения солнечных лучей.

Началом «золотого века» мозаичного искусства можно считать рассвет Древнего Рима. Его властность, военное могущество и высокое экономическое положение требовали достойного художественного оформления. Для истории римские мозаики стали не только древним элементом украшения зданий, дошедшим до нашего времени, а и ценным историческим документом. В Древнем Риме мозаикой украшались стены не только общественных заведений и домов богатых людей. Мозаичные картины украшали стены храмов и арки. Даже помещения римских бань «терм» были украшены мозаикой. Темы древнеримских мозаик самые разные: от изображения военных триумфаторов до любовных игр с мифическими созданиями; от изображения богов до сцен охоты. А также в мозаике изображались разные жизненные аспекты: гладиаторские бои, сценки театральных постановок, гонки на колесницах и т. д. Ну, и конечно же, мозаики в Древнем Риме изображали животных, причем как мифических, так и реально существующих, обитателей морского дна и множество цветов, растений и птиц.

Искусство римской мозаики было настолько совершенным, что в дошедших до нашего времени картинах, можно четко увидеть лица людей (узнать как выглядели исторические личности) и стиль одежды того времени, рассмотреть детали кораблей и колесниц, узнать породы собак и лошадей и т. д. По традиции, римские мастера мозаичного дела подписывали имена персонажей, изображенных на картинах, где-нибудь внизу. В большинстве случаев именно благодаря этим надписям многие памятники античной архитектуры имеют свои современные названия

**Монументальное искусство** – род пластических искусств, круг произведений для конкретной архитектурной среды и соответствующих ей своим смысловым, объёмным и цветовым решением. К монументальному искусству относятся памятники и монументы, скульптурное, живописное, мозаичное убранство зданий, витражи, городская и парковая скульптура, фонтаны. Произведения монументального искуства украшают здания и ансамбли, подчёркивают их назначение. Одни из них несут идейную нагрузку (памятники), другие играют роль архитектурного аккомпанемента, декорируют поверхность стен, фасадов. В разные эпохи монументальное искусство имело свои формы, выражало определённые идеи времени. Принципы монументальности и статичности, господствовавшие в искусстве Древнего Египта, должны были способствовать утверждению идеи обожествления личности властителя.

**Миф** (греч. mythos-сказание, предание) - характерное для первобытного сознания синкретическое отражение действительности в виде чувственно- конкретных персонификаций и одушевленных существ, которые мыслятся вполне реальными; продукт устного народного творчества, коллективной народной фантазий. Различаются мифы героические (сказочные: цикл мифов о Геракле) и этиологические (объясняющие причины событий, обычаев, названий; миф о Прометее - открытие огня). Уже в Древней Греции была сделана попытка истолковать миф как одушевление природных сил (Метродор), а затем и общественных явлений (Евгемер).

**Мифология** (греч. mythos-сказание, предание и loqos-рассказ, толкование) - изображение природы, всего мира как населенных живыми существами с их магической, чудесной и фантастической практикой. Всеобщее господство мифологии в первобытном мировоззрении объясняется всеобщностью общинно-родовых связей и отношений, перенесенных на природу и на весь мир, который воспринимается и трактуется как универсальная родовая община. Эстетическое значение мифа обусловлено тем, что в нем представлен так или иначе понимаемый синтез (совпадение, слияние) общей идеи и чувственного образа.

**Н**

**Натюрморт –** (франц. nature morte – мёртвая природа), один из жанров живописи. В натюрмортах изображаются дары природы (плоды, цветы, рыба, дичь), а также вещи, сделанные руками человека (столовая утварь, вазы, часы и т. д.). Иногда неодушевлённые предметы соседствуют с живыми существами – насекомыми, птицами, животными и людьми.

Натюрморты, включённые в сюжетные композиции, встречаются уже в живописи Древнего мира (настенные росписи в Помпеях). Сохранилось предание о том, что древнегреческий художник Апеллес столь искусно изобразил виноград, что птицы приняли его за настоящий и стали клевать. Как самостоятельный жанр натюрморт сложился в XVII в. и тогда же пережил свой яркий расцвет в творчестве голландских, фламандских и испанских мастеров.

В Голландии существовало несколько разновидностей натюрморта. «Завтраки» и «десерты» художники писали так, что казалось, будто человек где-то рядом и сейчас вернётся. На столе дымится трубка, скомкана салфетка, не допито вино в бокале, надрезан лимон, надломлен хлеб (П. Клас, В. Хеда, В. Калф). Популярны были также изображения кухонных принадлежностей, ваз с цветами и, наконец «Vanitas» («суета сует»), натюрморты на тему бренности жизни и её кратковременных радостей, призывавшие помнить об истинных ценностях и позаботиться о спасении души. Любимые атрибуты «Vanitas» – череп и часы (Ю. ван Стрек. «Суета сует»). Для голландских натюрмортов, как и вообще для натюрморта XVII в., характерно присутствие скрытого философского подтекста, сложная христианская или любовная символика (лимон был символом умеренности, собачка – верности и т. д.). Вместе с тем художники с любовью и восторгом воссоздавали в натюрмортах многообразие мира (переливы шелков и бархата, тяжёлые ковровые скатерти, мерцание серебра, сочные ягоды и благородное вино). Композиция натюрмортов проста и устойчива, подчинена диагонали или форме пирамиды. В ней всегда выделен главный «герой», например бокал, кувшин. Мастера тонко выстраивают взаимоотношения между предметами, противопоставляя или, наоборот, сопоставляя их цвет, форму, фактуру поверхности. Тщательно выписаны мельчайшие детали. Небольшие по формату, эти картины рассчитаны на пристальное рассматривание, долгое созерцание и постижение их скрытого смысла.

Фламандцы, напротив, писали крупные, порой огромные полотна, предназначенные для украшения дворцовых зал. Их отличают праздничное многоцветье, обилие предметов, сложность композиции. Такие натюрморты называли «лавками» (Я. Фейт, Ф. Снейдерс). В них изображали столы, заваленные дичью, дарами моря, хлебами, а рядом – хозяев, предлагающих свой товар. Изобильная снедь, словно не умещаясь на столах, свисала, вываливалась прямо на зрителей.

Испанские художники предпочитали ограничиваться небольшим набором предметов и работали в сдержанной цветовой гамме. Посуда, фрукты или раковины на картинах Ф. Сурбарана и А. Переды степенно расставлены на столе. Их формы просты и благородны; они тщательно вылеплены светотенью, почти осязаемы, композиция строго уравновешена (Ф. Сурбаран. «Натюрморт с апельсинами и лимонами», 1633; А. Переда. «Натюрморт с часами»).

В XVIII в. к жанру натюрморта обратился французский мастер Ж.-Б. С. Шарден. Его картины, изображающие простую, добротную утварь (миски, медный бак), овощи, немудрёную снедь, наполнены дыханием жизни, согреты поэзией домашнего очага и утверждают красоту повседневного бытия. Шарден писал также аллегорические натюрморты («Натюрморт с атрибутами искусств», 1766).

В России первые натюрморты появились в XVIII в. в декоративных росписях на стенах дворцов и картинах-«обманках», в которых предметы воспроизводились настолько точно, что казались настоящими (Г. Н. Теплов, П. Г. Богомолов, Т. Ульянов). В XIX в. традиции обманки были переосмыслены. Натюрморт переживает подъём в первой пол. XIX в. в творчестве Ф. П. Толстого, переосмыслившего традиции «обманок» («Ягоды красной и белой смородины», 1818), художниковвенециановской школы, И. Т. Хруцкого. В обыденных предметах художники стремились увидеть красоту и совершенство.

Новый расцвет жанра наступает в кон. XIX – нач. XX в., когда натюрморт становится лабораторией творческих экспериментов, средством выражения индивидуальности художника. Натюрморт занимает значительное место в творчестве постимпрессионистов – В. Ван Гога, П. Гогена и прежде всего П. Сезанна. Монументальность композиции, скупые линии, элементарные, жёсткие формы в картинах Сезанна призваны выявить конструкцию, основу вещи и напомнить о незыблемых законах мироустройства. Художник лепит форму цветом, подчёркивая её материальность. В то же время неуловимые переливы цветовых оттенков, особенно холодного голубого, сообщают его натюрмортам ощущение воздуха и простора. Линию сезаннистского натюрморта продолжили в России мастера «Бубнового валета» (И. И. Машков, П. П. Кончаловский и др.), соединив её с традициями русского народного творчества. Художники «Голубой розы» (Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин) создавали ностальгические, стилизованные под старину композиции. Философскими обобщениями проникнуты натюрморты К. С. Петрова-Водкина. В XX в. в жанре натюрморта решали свои творческие задачи П. Пикассо, А. Матисс, Д. Моранди. В России крупнейшими мастерами этого жанра были М. С. Сарьян, П. В. Кузнецов, А. М. Герасимов, В. Ф. Стожаров и др.

**Неоклассицизм –** 1)термин, применяемый в российском искусствоведении для обозначения художественных явлений последней трети XIX и первой четверти XX вв., которым присуще обращение к традициям искусства античности, искусства эпохи Возрождения или классицизма (в музыке — также и эпохи барокко).

В зарубежном искусствоведении неоклассицизмом называют классицизм в архитектуре и изобразительном искусстве второй половины XVIII - первой трети XIX вв., в отличие от классицизма более раннего периода; 2) **Неоклассицизм** – 1) (франц. Le style Neoclassique, нем. Neoklassizismus от греч. Neos - «новый» - возрождение принципов и творческого метода классицизмапосле формирования этого художественного направления в искусстве Италии начала XVI в., в конце XVI в. и в искусстве Франции второй половины XVII в. («Большой стиль»);

2) термин, применяемый в российском искусствоведении для обозначения художественных явлений последней трети XIX и первой четверти XX вв., которым присуще обращение к традициям искусства античности, искусства эпохи Возрождения или классицизма (в музыке - также и эпохи барокко).

В зарубежном искусствоведении неоклассицизмом называют классицизм в архитектуре и изобразительном искусстве второй половины XVIII - первой трети XIX вв., в отличие от классицизма более раннего периода.

Путаница возникла из-за того, что во Франции классицизмом называют стиль XVII в., стиль Людовика XIV. Под неоклассицизмом же понимают стиль второй половины XVIII в., стиль Людовика XVI - то, что в России (как и в Германии) традиционно называют классицизмом, период (1762-1840 гг.).

Неоклассицизмом в России и Германии - называют ретроспективный стиль начала XX в., «отличавшийся от «старого доброго» русского классицизма и материалами (не белые оштукатуренные колонны, а естественный камень), и подчёркнуто выразительной прорисовкой классических форм и деталей, а иногда сокращением деталей и смешением классических и ренессансных мотивов».

**Нервюра -** (от латинского nervus - жила, сухожилие) арка из тесаных клинчатых камней, ребро дугообразной формы в готических сводах, тоже что гурт. Образует каркас, облегчающий кладку свода.

**Ника Аптерос** – «Бескрылая победа». На Акрополе был сооружен храм, посвященный богине победы Нике. В храме стояла также статуя Афины, поэтому его нередко называют храмом Афины-Ники. Строительство его было начато в 449 г. в честь победы Афин над персами. Это храм типа амфипростиль, размеры его стилобата (основания) 5,4 Х 8,14 м, колонны высотой 4 м. Трехчастный антаблемент и колонны - классический пример греческого ионического ордера, хотя пропорции колонн несколько утяжеленные. В отделке храма монументальность сочетается с тонкой и богатой пластикой.

**Ню** - жанр изобразительного искусства, посвященный обнаженному (женскому) телу.

**О**

**Обмирщение культуры –** освобождение культуры, искусства от подчинения ее церкви, канонам.

**Оклад –** 1)накладное украшение на иконах, покрывающее всю иконную доску поверх красочного слоя, кроме нескольких значимых элементов (обычно: лика и рук - так называемого личного письма), для которых сделаны прорези; значимый вид русского декоративно-прикладного искусства;

2)декоративное покрытие на иконе или на переплете старинных изданий, церковных книг. Оклады выполнялись из золота, серебра, золоченой или серебреной меди, украшались чеканкой, сканью (витой металлической нитью), чернью, эмалью, жемчугом, драгоценными камнями и их имитациями. Древнейшие книжные оклады из слоновой кости известны с VII-VIII вв., металлические – с IX-Х вв. Оклады на иконах, распространенные преимущественно в странах православного культа, первоначально появились на мелких резных, позднее на больших храмовых иконах (один из древнейших русских окладов - на иконе «Петр и Павел», XI-XII вв., Новгородский музей-заповедник). С конца XVII в. распространяются «глухие» оклады – выполненные из цельных металлических листов, которые оставляли открытыми только лик и руки иконных образов (ранние оклады закрывали лишь фон иконы).

**Окна ТАСС –** агитационные плакаты с призывами к защите Родины (наследник Окон РОСТА, поднимавших дух войск Красной армии в Гражданскую войну). Появились с началом Великой Отечественной войны.

Это был специальный вид малотиражного плаката, создаваемого не печатью, а вручную, нанесением клеевых красок на бумагу через трафарет. По этой причине по сравнению с печатным плакатом, тассовский обладал большей красочной свободой. Другое важное свойство — мобильность, возможность мгновенной реакции на то или иное событие. Сатира, юмор и смех являлись главным ключом к образным решениям плакатов «Окон ТАСС». По этим причинам они были очень популярны в годы войны.

**Орнамент** - узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов для украшения каких-либо предметов или архитектурных сооружений. Орнамент в эпоху первобытного искусства – геометрический, зооморфный, атропоморфный.

**Орхестр** - греческий театр (то есть место для представлений) строился в котловине между холмами (благо Греция страна гористая, и холмов там хватает) и представлял собой открытое конусовидное сооружение, в центре которого находился орхестр — так именовалась круглая площадка для хора.

Чуть выше орхестра располагалась сцена. Благодаря такой архитектуре акустика в театре была великолепная, и любой из зрителей слышал все реплики актеров, а ведь греческие театры были, по нынешним меркам, огромны и вмещали по нескольку тысяч человек. Актеры (а актерами были только мужчины, игравшие и женские роли) всегда исполняли свои роли в масках, которые отвечали характеру персонажей. Были трагические маски, были и комические.

**П**

**Пагода** (португ. pagoda, от санскр. бхагават — священный; кит. бао-та, буквально — башня сокровищ), тип буддийского культового сооружения в странах Дальнего Востока. Пагоды предназначаются для хранения буддийских реликвий, выполняют мемориальную функцию, обозначают «святые» места. Пагоды бывают различных типов: в виде павильонов или башен (часто многоярусных), обелисков и др. Обычно пагоды имеют квадратный, 6-, 8-, 12-угольный план. Строительным материалом для пагоды служат дерево, кирпич, камень, металл. Пагода как тип сооружения сложилась в первые века н. э. в Китае, откуда распространилась во Вьетнам, Корею, Японию.

**Панагия** - небольшая иконка, носимая высшим духовенством поверх одежды на цепи. Панагии делали из золота, серебра, а также из кости, дерева, камня, раковины и других материалов.

**Панафинейские шествия** – торжественные шествия афинян по дороге, ведущей от города к Акрополю. Проводились одни раз в четыре года, посвящались Афине. Называли шествие праздником Великих Панафиней. Малые Панафинеи проводились ежегодно. Кульминационный момент торжества происходил у алтаря перед восточным фасадом Парфенона, где передавали жрецам новую одежду для статуи Афины.

**Пантеон** – «храм всех богов» в Риме, монументальное сооружение периода империи.

**Парадный портрет -** жанр изобразительного искусства, предметом которого является изображение человека. К жанру портрета относится: поясной портрет, бюст, портрет в рост, групповой портрет, портрет в интерьере, портрет в пейзаже. Парадный портрет – это портрет, в котором подчеркивается величие и достоинство изображаемого человека, которого обычно пишут во весь рост, в красивых, тонко переданных одеяниях. Парадный портрет официален, торжественен. Распространен в эпоху барокко.

**«Парижанки»** - так археологи назвали изображенных на фресках, рельефах критских женщин, потому что они были изящны – с тонкой талией, вздернутым носиком, с застывшей полуулыбкой, с румянцем на щеках, с накрашенными губами и глазами, с затейливыми прическами.

**Парсуна –** искажение слова «персона» (от лат. persona – личность, лицо). Портретный жанр в XVII в.

**Парфенон** – самое большое и известное сооружение в ансамбле Афинского Акрополя. Храм посвящен богине Афине-Парфенос или Афине-Деве – отсюда и название. Сооружен архитекторами Иктином и Калликратом. Храм сочетает в себе дорический и ионический ордера, прекрасно вписывается в окружающую местность, отличается удивительной гармонией.

**Пастораль** - (франц. pastorale, от лат. pastoralis — пастушеский)

1) в литературе - утвердившееся в XVII-XVIII вв. наименование группы жанров, тематически нацеленных на литературно-стилизованное изображение естественной, природной жизни (пасторальный метажанр).

2)пастушеская драма (от лат. pastoralis – пастушеский). Термин имеет несколько значений.

1. Жанр придворного театра, возникший в Италии в XVI в. и получивший распространение в странах Западной Европы. Пастораль представляла собой небольшую пьесу, часто вводившуюся в программу придворных празднеств. В ней изображалась сельская жизнь галантных пастухов и пастушек, наделенных манерами, чувствами и лексикой аристократии.

Пастораль фактически ведет свое начало не от истинно театральных жанров – комедии и трагедии, но от «пастушеской» поэзии (в частности, от *Буколик*Вергилия). В популярности пасторали мы находим косвенные свидетельства в пользу теории бесконфликтности театра итальянского Ренессанса. Пастораль рисовала особый, приукрашенный, идеализированный мир, не имеющий никакого отношения к реальной действительности. Именно пастораль в наибольшей степени соответствовала цельному и гармоничному ренессансному мироощущению, – и фактически разрушала театральное искусство, превращая спектакль в «живые картины». Тем не менее, пастораль сыграла существенную роль в истории и теории мирового театра. В пасторали окончательно закрепился драматургический канон, разработка которого была начата в ренессансной итальянской трагедии, а позже – была доведена до совершенства в теоретических работах французских классицистов: пятиактная структура, единство места, времени и действия, строгое социальное разделение персонажей по жанрам.

Поначалу пасторали исполняли придворные-любители. Позже в них стали принимать участие и профессиональные актеры. Большое внимание (как, впрочем, и во всех жанрах придворного театра) в пасторали уделялось постановочным эффектам и нарядным пейзажным декорациям.

2. Небольшая опера, пантомима, балет, написанные на сюжеты из сельской жизни. Первые пасторали, возникшие в XIV-XV вв. являются предшественниками классической оперы (например, французское «представление с песнями» Сказание о Робэне и Марион). В музыкальном театре пастораль сохранилась до XVIII-XIX вв. (опера Моцарта Король-пастух, 1775; балет Делиба Сильвия, 1876).

3. Симфонический эпизод в музыкально-сценическом произведении, рисующий картины природы (например, пастораль в музыке Ж.Бизе к АрлезианкеА.Доде).

**Патриции** - древняя римская знать.

**Пенаты** - покровители дома и всего города в Древнем Риме.

**Передвижники -** объединение передовых русскиххудожников, живописцев*и*скульпторов второй половины XIX в. Официальное название: Товарищество передвижных художественных выставок. В 1863 г. в стенах петербургской Императорской Академии художеств  произошел «бунт четырнадцати». Группа выпускников Академии, возглавляемая И. Н. Крамским, отказалась выполнять предложенную им программу– темуконкурсной картины «Пир в Вальгалле» - и потребовала права свободного выбора сюжета, «связанного с русской жизнью». В ноябре 1869 г. московскиеживописцы обратились к членам С.-Петербургской артели художников с предложением организовать «Товарищество передвижной выставки», независимое от Академии художеств. Устав объединения был утвержден в 1870 г., первая выставка «передвижников» состоялась в 1871 г. в Петербурге, затем она была проведена в Москве, Киевеи Харькове. Выставки 1872-1889 гг. имели коммерческий  успех, на них экспонировались  лучшие произведения того времени. Это позволило значительно расширить состав участников.

В 1875 г. руководство Академии художеств, чтобы предотвратить дальнейшее падение своего авторитета*,* предложило соединить академические и передвижные выставки в единую организацию, но «передвижники» гордо отказались. «Передвижники» не имели определенной художественной программы, они были воспитаны Академией, но их объединили новые социально-эстетические идеи, кратко сформулированные Н. Г. Чернышевским: «Прекрасное есть жизнь», что в корне противоречило академической традиции*.*

Люди шли на выставку в поисках злободневных тем и актуальных идей. Картины Н. Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе», «Христос в пустыне» И. Н. Крамского, «Бурлаки на Волге» И. Е. Репина, «Утро Стрелецкой казни», В. И. Сурикова (1881 г.), «Не ждали» И. Е. Репина (1884 г.), «Крестный ход в Курской губернии» Репина и «Меншиков в Березове» Сурикова сравнивали с эффектом разорвавшейся бомбы.

Искусство «передвижников» было неоднородным.

Избрав основой своего искусства творческий метод критического реализма, передвижники обратились к правдивому изображению жизни и истории народа, родной страны, её природы; стремясь служить своим творчеством интересам трудового народа, они прославляли его величие, силу, мудрость и красоту, часто поднимались до беспощадного обличения его угнетателей и врагов, невыносимо тяжёлых условий его жизни. С демократических и гуманистических позиций передвижники решительно осуждали российские самодержавные порядки, сочувственно показывали освободительное движение русского народа. Лучшие произведения передвижников отличались большой силой психологизма и социального обобщения, высоким мастерством типизации, умением через отдельные образы и сюжеты представлять целые классы и сословия.

Ведущими жанрами в искусстве передвижников были бытовой жанр и портрет, позволявшие наиболее полно показывать жизнь народа, создавать образы передовых людей, прямо утверждать демократические идеалы. Значительное развитие получили также исторический жанр и пейзаж; в картинах на религиозные сюжеты воплощались актуальные нравственно-философские проблемы.

В 1870-80-х гг., в пору своего расцвета, искусство передвижников развивалось в сторону всё более широкого охвата жизни, всё большей естественности и свободы изображения. На смену несколько скованной и суховатой манере письма тёмными красками приходят свободная, широкая манера, передача световоздушной среды с помощью светлой палитры, рефлексов, цветных теней; разнообразнее и свободнее становится композиция картины. В творчестве передвижников критический реализм в русском изобразительном искусстве достиг своей кульминации.

Новаторское, подлинно народное искусство передвижников служило действенным средством демократического, общественного, нравственного и эстетического воспитания многих поколений и в конечном счёте стало важным фактором развития русского освободительного движения.

Лучшие произведения «передвижников» приобретал П. М. Третьяков, они составили основу Третьяковской галереи в Москве*.*

Последняя, 48-я выставка Товарищества передвижных художественных выставок состоялась в Москве в апреле 1923 г. Бывшие «передвижники» составили основную группу объединения советских художников АХРР.

**Пейзаж –** (франц. paysage, от pays – страна, местность), жанр живописи, посвящённый изображению природы во всём многообразии её форм, обликов, состояний, окрашенному личным восприятием художника.

Как самостоятельный жанр пейзаж впервые появился в Китае (ок. VII в.). Китайские художники достигали в пейзаже исключительной одухотворённости и философской глубины. На длинных горизонтальных или вертикальных шёлковых свитках они писали не виды природы, а целостный образ мироздания, в котором растворён человек.

 В западноевропейском искусстве пейзажный жанр оформился в Голландии в первой пол. XVII в. Одним из его основоположников был И. Патинир – мастер панорамных видов с включёнными в них маленькими фигурками библейских или мифологических персонажей. Свой вклад в развитие пейзажа внесли Х. Аверкамп, Я. ван Гойен, позднее Я. ван Рёйсдал и др. художники. Большое место в голландском пейзаже занимали морские виды – марины. К документальному городскому пейзажу – ведуте – обратились итальянцы, в особенности венецианские мастера. Каналетто представил Венецию во время её процветания. Тонкие поэтичные фантазии на темы венецианской жизни создавал Ф. Гварди. Во французском искусстве XVII в. пейзаж развивался в русле стиля классицизм. Природа, исполненная могучих и героических сил, предстаёт в полотнах Н. Пуссена; идеальные пейзажи, воплощавшие мечту о золотом веке, писал К. Лоррен.

Реформатором европейской пейзажной живописи выступил в нач. XIX в. английский художник Дж. Констебл. Одним из первых он стал писать этюды на открытом воздухе, взглянул на природу «непредвзятым взглядом». Его произведения произвели неизгладимое впечатление на французских живописцев и послужили импульсом к развитию реалистического пейзажа во Франции (К. Коро и художники барбизонской школы). Ещё более сложные живописные задачи ставили художники-импрессионисты (К. Моне, О. Ренуар, К. Писсаро, А. Сислей и др.). Игра солнечных бликов на листве, лицах, одеждах людей, смена впечатлений и освещения в течение одного дня, вибрация воздуха и влажный туман нашли воплощение в их полотнах. Часто художники создавали серии пейзажей с одним мотивом («Руанский собор» Моне в разное время суток, 1893–95). В «солнечных» картинах импрессионистов впервые радостно зазвучали чистые, не смешанные на палитре краски. Пейзажи писались полностью на пленэре, с натуры.

В русском искусстве пейзаж как самостоятельный жанр появился в кон. XVIII в. Его основоположниками были архитекторы, театральные декораторы, мастера перспективных видов. В Петербургской академии художеств пейзажистов воспитывали в соответствии с принципами классицизма. Они должны были создавать виды родной природы по образцам знаменитых картин прошлого, и прежде всего произведений итальянцев XVII-XVIII вв. Пейзажи «сочинялись» в мастерской, поэтому, например, северная и сырая Гатчина (под Санкт-Петербургом) выглядела в полотнах Семёна Фёдоровича Щедрина похожей на солнечную Италию («Каменный мост в Гатчине у площади Коннетабля», 1799–1800). Героические пейзажи создавал Ф. М. Матвеев, обращаясь в основном к видам итальянской природы («Вид Рима. Колизей», 1816). Ф. Я. Алексеев с большой сердечностью и теплотой писал архитектурные виды столичных и провинциальных городов России. В русских пейзажах XVIII в., построенных по правилам классицизма, главный «герой» (чаще всего старинное архитектурное сооружение) помещался в центре; деревья или кусты по обеим сторонам выполняли роль кулис; пространство чётко делилось на три плана, причём изображение на первом плане решалось в коричневых тонах, на втором – в зелёных, на дальнем – в голубых.

Эпоха романтизма приносит новые веяния. Пейзаж мыслится как воплощение души мироздания; природа, как и душа человека, предстаёт в динамике, в вечной изменчивости. Сильвестр Феодосиевич Щедрин, племянник Семёна Фёдоровича Щедрина, работавший в Италии, первым стал писать пейзажи не в мастерской, а на открытом воздухе, добиваясь большей естественности и правдивости в передаче световоздушной среды. Благодатная земля Италии, напоённая светом и теплом, становится в его картинах воплощением мечты. Здесь словно никогда не заходит солнце и царит вечное лето, а люди свободны, прекрасны и живут в гармонии с природой («Берег в Сорренто с видом на остров Капри», 1826; «Терраса на берегу моря», 1928). Романтические мотивы с эффектами лунного освещения, мрачной поэзией тёмных ночей или сверканием молний привлекали М. Н. Воробьёва («Осенняя ночь в Петербурге. Пристань с египетскими сфинксами ночью», 1835; «Дуб, раздробленный молнией», 1842). За свою 40-летнюю службу в АХ Воробьёв воспитал плеяду замечательных пейзажистов, среди которых был и прославленный маринист И. К. Айвазовский.

В живописи второй пол. XIX в. пейзаж занимал важное место в творчестве передвижников. Откровением для русской публики стали картины А. К. Саврасова («Грачи прилетели», 1871; «Просёлок», 1873), открывшего скромную красоту русской природы и сумевшего задушевно раскрыть в своих полотнах её сокровенную жизнь. Саврасов стал родоначальником лирического «пейзажа настроения» в русской живописи, линию которого продолжили Ф. А. Васильев («Оттепель», 1871; «Мокрый луг», 1872) и И. И. Левитан («Вечерний звон», 1892; «Золотая осень», 1895). И. И. Шишкин, в отличие от Саврасова, воспевал героическую силу, изобилие и эпическую мощь русской земли («Рожь», 1878; «Лесные дали», 1884). Его картины завораживают бесконечностью пространства, простором высокого неба, могучей красотой русских лесов и полей. Особенностью его живописной манеры была тщательная прорисовка деталей в сочетании с монументальностью композиции. Пейзажи А. И. Куинджи поражали современников эффектами лунного или солнечного света. Выразительность широко и свободно написанных картин «Лунная ночь на Днепре» (1880), «Берёзовая роща» (1879) строится на точно найденных световых и цветовых контрастах. В. Д. Поленов в картинах «Московский дворик» и «Бабушкин сад» (обе – 1878) тонко и поэтично передал очарование жизни в старинных «дворянских гнёздах». Его работы окрашены едва ощутимыми нотками печали, ностальгии по уходящей культуре.

На рубеже XIX-XX вв. К. А. Коровин («Парижское кафе», 1890-е гг.) и И. Э. Грабарь («Февральская лазурь», 1904) писали виды природы в духе импрессионизма. П. В. Кузнецов, К. С. Петров-Водкин, К. Ф. Богаевский, М. С. Сарьян и др. создавали пейзажи, уносящие зрителя в мир мечты о далёких, нетронутых цивилизацией землях, об ушедших великих эпохах. Мастера советского искусства продолжили великие традиции предшественников. Появился новый жанр индустриального пейзажа, ярко отразивший жизнеутверждающий пафос эпохи (Б. Н. Яковлев, Г. Г. Нисский, П. П. Оссовский и др.). В кон. XX – нач. XXI в. пейзаж по-прежнему привлекает живописцев разных поколений (Н. М. Ромадин, Н. И. Андронов, В. Ф. Стожаров, И. А. Старженецкая, Н. И. Нестерова и др.).

**Пилон** (греч. pylon - ворота, вход) – столб большого сечения, служащий опорой плоских или сводчатых перекрытий в некоторых типах сооружений (например, в подземных станциях метрополитена). В архитектуре классицизма пилон – массивные невысокие столбы, стоящие по сторонам входа на территорию дворца, парка и т.п.

**Пинакотека** – картинная галерея, где демонстрировались портреты героев Аттики.

**Плакат** – 1) вид искусства, который живо откликается на происходящие важные события (олимпиады, конкурсы, концерты, выставки и др.). Принято выделять несколько основных видов плакатов: политические, спортивные, экологические, рекламные, сатирические, просветительские, театрально зрелищные и др.; 2) **Плакат** (нем. *Plakat* от фр. *placard* - объявление, афиша, от *plaquer* - налепить, приклеивать) - броское, как правило крупноформатное,изображение, сопровожденное кратким текстом, сделанное в агитационных, рекламных, информационных или учебных целях. (В другом значении - разновидность графики).

К особенностям жанра можно отнести следующее: плакат должен быть виден на расстоянии, быть понятным и хорошо восприниматься зрителем. В плакате часто используется художественная метафора, разномасштабные фигуры, изображение событий, происходящих в разное время и в разных местах, контурное обозначение предметов. Для текста важным является шрифт, расположение, цвет. В плакатах используется также фотография в сочетании с рисунком и с живописью.

**Пластика малых форм** - в живописи и скульптуре первобытный человек часто изображал животных. Склонность первобытного человека изображать животных называется зоологическим, или звериным, стилем в искусстве. А за свою миниатюрность небольшие фигурки и изображения зверей получили название пластики малых форм.

**Плебс** - массы свободного римского населения, владеющего земельной собственностью.

**Пленэр -** (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) *en plein air* - «на открытом воздухе») - живописная техника изображения объектов при естественном свете и в естественных условиях. Этот термин также используется для обозначения правдивого отражения красочного богатства натуры, всех изменений цвета в естественных условиях, при активной роли света и воздуха.

**Поликлет** – знаменитый ваятель Древней Греции, прославившийся изображением атлетов. Автор замечательной и совершенной статуи Дорифора, юноши, победившего в метании копья. Копии Дорифора ставились в гимнасиях и на палестрах – стадионах, где древние греки проводили много времени. Греки называли эту работу Поликлета «каноном», считая, что она лучше всего отражает норму, которой должны придерживаться все скульпторы, изображающие человеческое тело.

**Полихромия** - (от греч. polys - многочисленный и chroma - цвет) - многоцветная раскраска или многоцветность материала в архитектуре, скульптуре, декоративном искусстве.

Раскраска многими цветами особенно характерна для изделий народного и декоративно прикладного искусства. Полихромный орнамент наиболее популярен, чем монохромный (одноцветность). Полихромия часто использовалась в архитектуре и изобразительном искусстве Древнего Египта и античности. Различные сооружения, скульптурные рельефы, статуи, бюсты могли быть раскрашены несколькими яркими цветами. В настоящее время цвет все активнее входит в скульптуру, особенно в мелкую пластику.

**Помпейские росписи** – (по названию города на юге Италии, расположенного у подножия вулкана Везувия) - высокохудожественные росписи, появившиеся в Древнем Риме благодаря перенесению акцента на интерьер и появлению парадных комнат в римских домах и виллах на основе греческой традиции. Помпейские росписи знакомят с основными чертами античной фрески. Римляне применяли роспись также для украшения фасадов, используя их как вывески торговых помещений или ремесленных мастерских.

Помпейские росписи, которые стали известны после раскопок погибшего от извержения вулкана Везувия города, сыграли важную роль в дальнейшем развитии декоративного искусства Западной Европы. В помпейской живописи (стенной) господствовали два стиля:

*первый помпейский* (инкрустационный), когда художник имитировал кладку стены из цветного мрамора (Дом Фавна в Помпеях),

*и второй помпейский* (архитектурный), когда он своим рисунком (колонны, карнизы, портики, беседки) создавал иллюзию расширения пространства помещения (Вилла мистерий в Помпеях); важную роль здесь играло и изображение ландшафта, лишенное той замкнутости и ограниченности, которые были свойственны древнегреческим пейзажам.

**Постимпрессионизм –**  (от лат. post - после и импрессионизм), условное собирательное обозначение основных направлений французской живописи конца XIX - начала XX вв.

Мастера постимпрессионизма, многие из которых ранее примыкали к импрессионизму, с середины 1880-х гг. искали новые и, по их мнению, более созвучные эпохе выразительные средства, позволившие бы преодолеть эмпиризм художественного мышления и перейти от импрессионистической фиксации отдельных мгновений жизни к воплощению её длительных состояний - духовных и материальных.

В постимпрессионизме отразились кризисные черты западноевропейской культуры этого времени, мучительные и противоречивые поиски художниками устойчивых идейно-нравственных ценностей.

Для периода постимпрессионизма характерно активное взаимовлияние отдельных направлений и индивидуальных творческих систем. И хотя ряд направлений постимпрессионизма (неоимпрессионизм, отчасти «наби» - французский вариант «модерна») не выходит из указанных временных границ, творчество его ведущих мастеров (прежде всего постимпрессионизм Сезанна, В. ван Гога, П. Гогена, А. де Тулуз-Лoтрека) своей проблематикой кладёт начало многим тенденциям изобразительного искусства XX в.

Главное отличие постимпрессионистов от импрессионистов состояло в том, что они отвергали метод только зрительного наблюдения и изображения лишь внешности, поверхности явлений жизни. Используя распространённое сравнение искусства с зеркалом, П. Гоген утверждал, что в его произведениях отражается не внешний вид изображаемых фигур и предметов, а духовное состояние художника. Целью искусства стало самовыражение, а не подражание природе. П. Сезанн называл своё искусство «размышлением с кистью в руках». Постимпрессионисты хотели вернуть искусству то, от чего отказались импрессионисты: содержание, размышление, стремились восстановить связь с художественными традициями прошлого, в том числе классическими.

Построение продуманной целостной композиции было одной из главных задач в творчестве П. Сезанна. В своих поисках он опирался на классическое наследие, творчество Н. Пуссена и О. Д. Энгра*,* часто обращался к темам и образам классического искусства, не ограничиваясь только изображением современной жизни. Он геометризировал форму изображаемых предметов и фигур и делал их структуру однородной. Сезанн вернул фигурам и телам весомость, объёмность и материальность, утраченную импрессионистами. Он говорил, что работает не с натуры, а «параллельно натуре».

Ван Гог стремился с помощью цветовых созвучий выразить своё отношение к изображаемому. Например, ночное кафе для него – место, «где можно сойти с ума» или «совершить преступление». В пейзажах Ван Гога, как в душе человека, происходит «столкновение страстей»: скалы содрогаются, деревья взывают о помощи. Ван Гог писал, что он не старается изобразить то, что перед глазами. Его целью было выразить себя. Цвет у него становится главным выразителем эмоций. Ван Гог считал, что есть цвета, которые «любят», и есть такие, что «ненавидят» друг друга. Поэтому их контраст или гармония способны выразить разнообразные духовные состояния художника. Мазок Ван Гога тоже делается носителем эмоций. Иногда он резкий, заострённый, отрывистый, а иногда – закруглённый, ритмически повторяющийся.

Ещё дальше отошёл от импрессионистов Гоген. Художник хотел обратиться к вечным, вневременным темам. Его привлекало искусство первобытности, Востока. Он говорил, что изображает не реальную жизнь, а «свои мечты о ней». Живопись Гогена – это мир чуда, сказки. Стволы деревьев синие, земля красная, небо жёлтое. Его художественный язык становится откровенно условным. У Ван Гога цвет эмоционален, у Гогена – декоративен.

Постимпрессионисты, использовав завоевания импрессионистов, перешагнули тот рубеж, перед которым остановились их предшественники. Каждый из постимпрессионистов, сохраняя жизнеподобие, преодолел непреложный принцип традиционной художественной системы «подражания природе». Стул и башмаки в картинах Ван Гога, яблоки Сезанна, несмотря на внешнее сходство с реальными предметами, не тождественны им. Они существуют в условном мире искусства, где эти предметы преображаются художником. Цвет, линии, формы становятся выразителями индивидуальности художника, его чувств и мыслей. Постимпрессионисты пошли дальше импрессионистов в отрицании догм, форм, канонов академического искусства. Однако постимпрессионизм неотделим от импрессионизма. Это две фазы периода разложения традиционной академической системы и перехода к искусству XX в.

**Постмодернизм –** в области изобразительного искусства это условный термин, объединяющий ряд явлений художественной жизни стран западной Европы второй половины XX века.

**Постмодернистскими течениями** традиционно признаются поп-арт, оп-арт, кинетическое искусство, концептуальное искусство, минимализм, хэппенинг, искусство объекта («реди-мейд») и т.д.

Вторая половина прошлого века в истории архитектуры представлена постмодернизмом. **Постмодернизм** (он же **постмодерн, поставангард**) — направление в искусстве, противопоставляющее себя авангарду и модернизму. Наиболее ярко постмодерн проявил себя в 60-х годах прошлого столетия.

Творческие поиски постмодернистов были основаны на отрицании принципов модерна в архитектуре, потому некоторые его творения были не чем иным, как противоположностью сооружений предыдущей эпохи. Это обусловливает поиск новых образов и средств выражения. Рождение постмодернизма происходит довольно скандально: в США взрывают жилой квартал, классический памятник модерной архитектуры. По мнению архитекторов-постмодернистов, район требовал перестройки, поскольку игнорировал человеческий фактор и был крайне некомфортен для проживания.

Постмодернизм приходит в историю мировой архитектуры на смену ультрасо­временным стилям, таким как минимализм, функционализм и хай-тек. С другой стороны, до крайности декоративный модерн стал вы­зывать у современников все больший протест. Общество остро чувствовало необходимость воскресить исторические стили. Однако это обращение к истории несколько другого рода, чем во времена Ренессанса. Успешный сплав технологичного современного искусства с ис­торией дало поразительные результаты, кото­рые мы называем сегодня шедеврами постмодерной архитектуры. Постмодернизм, чув­ствуя потребность в переменах, ищет что-то принципиально новое. Стиль ощущает себя противником модернизма. Постмодерн противостоит «интернациональному» общепринятому стилю.

В конце 70-х годов начинают строиться общественные центры, декорированные пестрыми колоннами и аркадами в древнеримском стиле. Исторические формы творчески пере­осмыслены и полны гротеска. Для их возведения ис­пользуются новые материалы - нержавеющая сталь, нео­новые трубки, анодированный алюминий. Дома часто имеют мощные колонны, тяжелые карнизы и фронтоны, осна­щаются громоздкой мебелью старого типа. Постмодерн отдает предпочтение бежевым, серебристым, перла­мутровым цветам, свободным и динамичным линиям.

Постмодернизм находится в постоянном поиске. Своим экспериментаторством он напоминает стихийные двадцатые прошлого века. Свои творения новый стиль облекает в игровую форму, стирая границу между элитарностью и массовостью.

Архитектура постмодерна представлена такими сооружениями, как **Пьяцца д`Италия** в США, **«Горбатый дом»** в Сопоте, **«Здание-робот»** в Бангкоке, **«Дом-куб»** в Роттердаме.

**Придел –** пристройка (часовня) к церкви, в которой может происходить богослужение.

**Примитивизм** - овокупное название тенденций в художественной культуре (главным образом XX в.), опирающихся на архаические, «примитивные» формы творчества: первобытное искусство, традиционное творчество народов Африки, Америки, Океании или местный крестьянский и городской фольклор и самодеятельное «наивное искусство». Примитивистские веяния в той или иной степени свойственны большинству авангардистских течений нашего века - от фовизма, экспрессионизма и сюрреализма до «новых диких».

**Промышленная архитектура -**  пространственная среда для производственных процессов - подразделяется на промышленное градостроительство (архитектурная организация промышленной территории), архитектуру промышленных зданий, архитектуру промышленных сооружений.

 Промышленная среда материализуется в разных объектах – производственных зданиях и сооружениях, предприятиях и их группах, которые распространены повсеместно, формируя крупные, средние и даже малые города. Значимость объектов промышленной архитектуры в жизни любого государства обусловлена их участием в обеспечении его экономической независимости и политической безопасности.

В промышленную архитектуру входят и некоторые ландшафтные объекты, например, санитарно-защитные зоны предприятий, отвалы добывающих производств, рекультивируемые территории.

В истории промышленной архитектуры существовало три скачка.

*Первый – 1790–1840-е гг.* К этому времени оформились совершенно новые типы объектов: многоэтажное производственное здание с ярусным построением пространства и одноэтажное здание с организацией пространства в одной плоскости; промышленное поселение и промышленное предприятие. Установилась приоритетность распространения многоэтажного здания: оно составило 80% среди всех производственных зданий и охватило все, практически без исключения, отрасли промышленности. Известны примеры размещения машиностроительного и металлообрабатывающего производств в четырех-, пятиэтажных объемах. Определился и принцип структурной организации производственного пространства: промышленный объект рассматривался как объем для механизмов.

*Второй скачок пришелся на 1900–1920-е гг.* и был показателен следующим. Расширилось число типов, к ним добавились техническое сооружение, здание с организацией пространства в двух уровнях, объекты социального обслуживания, промышленный район. Это сопровождалось утверждением художественной составляющей промышленной архитектуры, признанием за ней права на свои, присущие только ей средства художественного выражения. Произошло изменение приоритетов в использовании типов. Одноэтажное здание на последующий период стало тем, чем было до этого многоэтажное, с тем же определяющим влиянием на все остальные типы, теперь оно составляло 70–80% от всех производственных зданий. Промышленный район получил распространение в качестве единственного способа организации территориальных объектов. В структурной организации типов принцип построения объекта как объема для механизмов заменился представлением его как объема для конкретного процесса.

*Третий скачок начался в 1980-е гг.* Его характеризует появление нового территориального типа – зоны смешанного использования и исчезновение типа промышленного поселения, а также наметившаяся стагнация в развитии существующих типов производственных зданий. Приоритетность распространения отдельных типов сменяется равной значимостью в применении каждого из них. Принцип построения объекта как объема для конкретного процесса уступил место структурной организации пространства, пригодного для любого процесса. Незаконченность сегодня типологической институализации объектов промышленной архитектуры свидетельствует о незавершенности данного этапа динамического состояния в ее историческом развитии.

**Пропилеи** - парадный вход на Акрополь, представлявший собой глубокий сквозной портик с колоннадой. Боковые проходы предназначались для пеших граждан, а по среднему проезжали всадники и колесницы, проводили жертвенных животных. Архитектор Мнесиклет.

**Проторенессанс** («предвозрождение»), то есть подготовительный период, когда обозначаются первые признаки, предвещающие наступление художественного переворота, а затем собственно Возрождение, в котором следует различать раннее, высокое и позднее Возрождение. Характерной чертой Проторенессанса (последняя треть XIII – начало XIV вв.) является то, что в искусстве его крупнейших представителей – живописца Джотто, скульпторов Пикколо и Джованни Низано, Арнольфо ди Камбио – прогрессивно гуманистические тенденции выступают в значительной мере еще в религиозных формах.

**Пуантилизм** – художественный прием в живописи: письмо раздельными четкими мазками чистыми красками (в виде точек или мелких квадратов), наносящимися на холст. Такая техника применялась в расчете на оптическое смешение красок в глазу зрителя.

**Р**

**Раскол** - результат проведенной патриархом Никоном церковной реформы, унифицировавшей все церковные обряды по греческому образцу. Противники реформы, требовавшие возврата к старым традициям, назывались старообрядцами.

**Реализм**  - 1) стиль в искусстве - (середина XIX в.). Изображение несправедливости и пороков существующего общества; 2) **Реализм -** (от позднелат. realis - вещественный, действительный) в искусстве, правдивое, объективное отражение действительности специфическими средствами, присущими тому или иному виду художественного творчества. В ходе развития искусства реализм приобретает конкретно-исторические формы и творческие методы (например, просветительский реализм, критический реализм, социалистический реализм). Методы эти, связанные между собой преемственностью, обладают своими характерными особенностями. Различны проявления реалистических тенденций и в разных видах и жанрах искусства.

  Реалистическое искусство располагает необычайным многообразием способов познания, обобщения, художественной интерпретации действительности, проявляющимся в характере стилистических форм и приёмов. Реализм Мазаччо и Пьеро делла Франческа, А. Дюрера и Рембрандта, Ж. Л. Давида и О. Домье, И. Е. Репина, В. И. Сурикова и В. А. Серова и т. д. существенно отличаются друг от друга и свидетельствуют о широчайших творческих возможностях объективного освоения исторически изменяющегося мира средствами искусства. При этом любой реалистический метод характеризуется последовательной направленностью к познанию и раскрытию противоречий действительности, которая в данных, исторически обусловленных пределах оказывается доступной правдивому раскрытию. Реализму свойственна убеждённость в познаваемости существ, черт объективного реального мира средствами искусства.

Критический реализм - художественное направление, возникшее в сер. XIX в. в ряде стран Европы и Америки и ставившее целью правдивое изображение повседневной жизни людей, прежде всего обездоленных и страдающих; обратившееся к злободневным современным сюжетам.

Идеи критического реализма зародились в эпоху Просвещения*(*XVIII в.). Просветители (Д. Дидро, Ж. Ж. Руссо и др.) критиковали явления социальной несправедливости с точки зрения разума и нравственности. Черты критического реализма проявились во второй трети XIX в. во Франции в произведениях О.Домье и П. Гаварни, поражающих гражданским бесстрашием, глубиной социального анализа, остротой сатиры, перерастающей в трагичность. Позднее реалистические тенденции развили в своём творчестве Г. Курбе и Ж. Ф. Милле (Франция), А. Менцель и М. Либерман (Германия), М. Мункачи (Венгрия) и др. художники.

Наиболее ярко и полно критический реализм проявился в русском искусстве во второй пол. 19 в. в творчестве художников-«шестидесятников» В. Г. Перова*,* И. М. Прянишникова*,* Н. В. Неврева*,* стремившихся вынести своими картинами «приговор современности», разоблачить социальную несправедливость, пробудить сострадание к «униженным и оскорблённым». В 1870-е гг. к ним присоединились Г. Г. Мясоедов*,* В. М. Максимов, К. А. Савицкий*,* А. И. Корзухин, В. Е. Маковский*,* Н. А. Ярошенкои др., объединившиеся в Товарищество передвижных художественных выставок.

**Регулярный парк** - тип парка и стиль планировки, оформления садов, основанные на правилах геометрии, принципах симметрии, регулярности и прямой линейной перспективы. «Регулярные парки» можно рассматривать в общем контексте исторического развития геометрического стиля (сравн. «пейзажный стиль»).

Сады с ясной геометрической планировкой (иногда в виде лабиринта) существовали в древней Месопотамии,  Египте, Персии, Китае и Японии.

Однако стиль европейского  «регулярного парка» восходит к эпохе Итальянского Возрождения, когда, согласно эстетике нарождающегося классицизма, архитекторы стремились осуществить идеал абсолютной геометрической гармонии.

В эпоху Возрождения регулярные сады создавали на римских виллах (лат. rus in urbe – «деревня в городе») - Боргезе (вилла в Риме), Дориа Памфили, на вилле Медичи в Риме (Пинчио), на виллах Мадама и Фарнезина*,* на вилле Фарнезе в Капрароле*,* д’Эсте в Тиволи и Альдобрандини во Фраскати*.* Итальянские регулярные сады строили на нескольких уровнях, террасамис водными каскадами*,* поскольку архитекторы обыгрывали рельеф местности.

Уникальное соединение регулярности с барочностью демонстрируют французские парки второй половины XVII в. ( Версаль). Парковые ансамбли создавались в самом Париже*(*Тюильри), в  Шантийи*.* Регулярные французские парки следовали классицистической  композиционной схеме: симметрия, лучевая планировка аллей, преобладание горизонтали, но обязательно дополнялись парковыми сооружениями: гротами, эрмитажами*,* колоннадами*.* Партеры (франц. Parterre, от Par - «по» и terre — «земля») - газоны и низко подстриженные кустарники с цветочнымиклумбами - чередовались с боскетами- высокими кустарниками и деревьями, подстриженными таким образом, что они образовывали кубы, пирамиды, конусы и шары. Причудливые по рисунку цветники и вазоны, дорожки, посыпанные цветным песком, кирпичной крошкой, и узоры среди цветников, выложенные разноцветным битым стеклом, образовывали так называемый партер-бродри́ (франц. Parterre-broderie; broderie - «вышивка, узор»), который эффектно просматривается с балконов дворца, бельведера*,* вертугадена или верхних террас. Фантазии архитектора создавали зеленые лабиринты*,*шпалеры*,*кабинеты*,*беседки*,*трельяжи с вьющимися -ампельными растениям. Характерными приемами планировки французского парка являются: булингрин (франц. boulingrin) - газон, цветник, расположенный несколько ниже уровня прилегающих аллей; квинкункс (лат. quincunx - «пятичастный») - посадка деревьев или кустарников по четырем «ветвям креста» и в центре прямоугольного участка парка; кенко́нс (искаж. англ. quincunx — «в шахматном порядке») - посадка деревьев в шахматном порядке; рон-пуа (франц. rond-point) - круглая площадка с радиально расходящимися дорожками.

Версальский парк построен на перепаде высот, благодаря которому с верхней террасы, прилегающей ко дворцу, идеально просматривается центральная эспланада с водными партерами, аллеями, боскетами и фонтанами. Причем главная аллея, зрительно продолженная Большим каналом, создает бесконечную перспективу. В этом проявляются черты барочности «регулярного стиля».

**Реликварий** - вместилища ценных реликвий католической церкви. В русской церкви принято название рака, или мощевик, мощевник, в котором хранятся нетленные мощи (ст.-слав. мошти, от мочь мощь, сила).

В античности схожие предметы называли: саркофаг, сорос, урна. Ближайший прототип средневекового реликвария — наос (ящик, ковчег как жилище божества), мирелайон (греч. myrelaion) — сосуд, емкость для хранения целебных веществ.

История реликвариев тесно связана с возникновением храмов-памятников над местом погребений первых христианских мучеников. Такие памятники строили в форме ротонд или наподобие античных мавзолеев — центрическими купольными сооружениями, иногда на колоннах.

**Рельеф** (франц. relief, от итал. relevo – поднимаю) – скульптурное изображение на плоскости. Присущие рельефу выразительные средства – развертывание композиции на плоскости, возможность перспективного построения пространственных планов, создания пространственных иллюзий – позволяют воспроизводить в Р. сложные многофигурные сцены, архитектурные и пейзажные мотивы. По отношению изображения к плоскости фона различают Р. углубленный («анкре», т.е. вырезанный на плоскости контур) и выпуклый, разновидностями которого являются барельеф и горельеф (так называемый высокий Р., в котором изображение выступает над плоскостью фона более чем на половину своего объема).

**Реконкиста –** отвоевывать – отвоевание коренным населением Пиренейцского полуострова в VIII-XV вв. территорий, захваченных маврами. Началась битвой 718 г. решающее значение имело сражение в 1212 г. при Лас-Навасде-Толоса. К середине XIII в. в руках арабов остался лишь Грамадский эмират (пал в 1492 г.). Отвоевание сопровождалось заселением и экономическим освоением опустошенных войной земель. Реконкиста оказала большое влияние на экономическое и политическое развитие государств Пиренейского полуострова.

**Реформация** (от лат. «преобразование», «исправление») - широкое общественно-политическое и идеологическое движение, участники которого требовали преобразовать католическую церковь в демократическом духе. Основными лозунгами Реформации были: восстановление апостольской бедности церкви (дешевая церковь), ликвидация папских привилегий. В результате Реформации возникло новое направление в христианстве – протестантизм.

**Ризалит –** выступающая часть здания, идущая во всю его высоту. Ризалиты обычно расположены симметрично по отношению к центральной оси здания; составляя единое целое с основной массой постройки, вносят разнообразие в пространственную организацию фасада.

**Риторика** – красноречие, выдающимся представителем которого в Древнем Риме был Цицерон (106 - 43 до н.э.). О гениальном риторическом даровании его свидетельствуют не только более 50 полностью сохранившихся речей, но и его сочинения по теории риторики.

**Рококо – 1)** «Искусство завитков» - декоративный мотив в форме раковины. Стилевое направление в Европе первой половины XVIII в. Лозунг рококо – «Искусство как наслаждение». Своего высшего расцвета искусство рококо достигло при дворе французского короля Людовика XIV (1643-1715), поэтому часто его еще называют «стилем Людовика XIV». Рококо можно назвать типично французским стилем, так как он сконцентрировал в себе особенности национальной психологии, образа жизни и стиль мышления высшего класса. Рококо как художественный стиль развивался, прежде всего, в светской культуре в среде французской аристократии и при королевском дворе. Во времена его правления был совершен отход от торжественной пышности барокко в сторону более непринужденного и гедонистического искусства. Наравне с принципами барокко новый стиль отвергал и строгие правила академического классицизма Пуссена.

Характерной особенностью искусства рококо является асимметрия, и благодаря ей, создается ощущение беспокойности, игривости, насмешливости, вычурности. В искусстве рококо присутствуют исключительно любовные, эротические сюжеты, а популярными, типичными героинями выступают нимфы, вакханки, Дианы, Венеры. Еще одной характерной чертой рококо является уход от реалий жизни в мир фантазий, театрализованной игры, мифологических сюжетов и эротических игр. Искусство рококо избегало обращения к драматическим сюжетам и носило откровенно гедонистический характер.

Скульптура и живопись рококо отличается изяществом и декоративностью, а также преобладанием галантных сцен. Статуэтки и бюсты используются в качестве украшения интерьера. На стенах в большом количестве присутствует лепнина, орнамент, позолота и мелкая пластика, а также декоративные ткани, бронза и зеркала. Все эти элементы служат для украшения комнат и зал. Помещения обычно изобиловали хрустальными люстрами и изящной мебелью с инкрустацией, что создавало впечатление праздника. Свойственные рококо миниатюрные формы нашли свое главное выражение в прикладном искусстве, в частности в мебели, посуде, бронзе и фарфоре.

Искусство и архитектура рококо отличались особой образностью и оригинальностью. **2) Рококо** – стиль (направление) в искусстве - (первая половина XVIII в.). Кризис абсолютизма, уход от жизни в мир фантазий, театрализованной игры, мифических и пасторальных сюжетов, красивых ситуаций. Грациозный, изящный, прихотливый орнамент. Отсутствие глубины. Интимность, внимание к личному комфорту. Уход от жизни в мир фантазий, легкость, изящество, интимность, тяга к наслаждениям, комфорту.

**Романтизм** – 1) стиль в искусстве - (вторая половина XVIII – начало XIX вв.). Стремление к свободе и независимости, индивидуализм творческой личности, героика протеста и мировая скорбь, идеализация средневековья; 2) **Романтизм –**  (франц. romantisme), идейное и художественное движение в европейской и американской культуре конца XVIII - первой половины XIX вв.

Романтизм зародился в качестве реакции на рационализм и механицизм эстетики классицизма и философии Просвещения, утвердившихся в эпоху революционной ломки феодального общества, прежнего, казавшегося незыблемым миропорядка.

Романтизм (и как особый вид мировоззрения, и как художественное направление) стал одним из наиболее сложных и внутренне противоречивых явлений в истории культуры.

Острый разлад между идеалами и гнетущей реальностью вызывал в сознании многих романтиков болезненно-фаталистическое или проникнутое негодованием чувство двоемирия, горькую насмешку над несоответствием мечты и действительности, возведённую в литературе и искусстве в принцип «романтической иронии». Своего рода самозащитой от нарастающего нивелирования личности стал присущий романтизму глубочайший интерес к человеческой личности, понимаемой романтиками как единство индивидуальной внешней характерности и неповторимого внутреннего содержания. Проникая в глубины духовной жизни человека, литература и искусство романтизма одновременно переносили это острое ощущение характерного, самобытного, неповторимого на судьбы наций и народов, на саму историческую действительность.

В своих лучших произведениях романтизм поднимается до создания символических и одновременно жизненных, связанных с современной историей образов. Но и образы прошлого, почерпнутые из мифологии, древней и средневековой истории, воплощались многими романтиками как отражение реальных конфликтов современности.

Романтизм стал первым художественным направлением, в котором со всей определённостью проявилось осознание творческой личности как субъекта художественной деятельности. Романтики открыто провозгласили торжество индивидуального вкуса, полную свободу творчества. Придавая самому творческому акту решающее значение, разрушая препоны, сдерживавшие свободу художника, они смело уравнивали высокое и низменное, трагическое и комическое, обыденное и необычное. Романтизм захватил все сферы духовной культуры: литературу, музыку, театр, философию, эстетику, филологию и другие гуманитарные науки, пластические искусства.

Развиваясь во многих странах, романтизм повсюду приобретал яркое национальное своеобразие, обусловленное собственно историческими условиями и национальными традициями.

В России романтизм в разной степени проявился в творчестве многих мастеров - в живописи и графике переселившегося в Петербург А. О. Орловского, в портретах О. А. Кипренского, отчасти - В. А. Тропинина.

 Существенное влияние романтизм оказал на формирование русского пейзажа (творчество Ф. Щедрина, Воробьёва М. Н., М. И. Лебедева; произведения молодого И. К. Айвазовского). Черты романтизма противоречиво сочетались с классицизмом в творчестве К. П. Брюллова, Ф. А. Бруни, Ф. П. Толстого; в то же время портреты Брюллова дают одно из наиболее ярких выражений принципов романтизма в русском искусстве. В известной мере романтизм затронул живопись П. А. Федотова и А. А. Иванова.

**Романтический балет** – балет является видом сценического искусства, включающего в себя формализованную форму танца.

Романтический балет - явление культуры XIX в., уникальное сочетание не только музыки и появившейся в то время новой техники танца, но и либретто, и костюмов, и многого другого. Романтический балет представляет собой музыкально-театральное сочинение с определенными закономерностями в построении либретто, своей музыкальной драматургией и композиторскими приемами.

Вершиной романтического балета стала бессмертная «Жизель». В основу либретто, написанного известным писателем-романтиком Теофилем Готье, легло славянское предание об обманутых девушках, которые после смерти становятся грозными мстительницами - виллисами. Облик танцовщицы в белом тюнике, воплощавший неземное существо с веночком на голове и крылышками за спиной, придумали французские художники-костюмеры И. Леконт, Э. Лами, П. Лормье. Белый цвет - цвет абсолюта, «белый балет» выражал романтическую тоску по идеалу, балерина в арабеске стала его графической формулой.

 В 1831 г. выходит и сразу становится событием литературной жизни роман Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери» - и вскоре по его мотивам Жюль Перро ставит балет «Эсмеральда» на музыку Пуни.

Поднялась роль кордебалетного танца, в единое целое слились танец и пантомима, сольный, кордебалетный и ансамблевый танец.

Благодаря развитию пальцевой техники новым танцевальным стилем стала воздушная полетность движений.

Теоретиком и педагогом складывающегося романтизма стал Карло Блазис (1795-1878 гг.), в 1837-1850 гг. руководивший Королевской академией музыки и танца при Ла Скала и написавший три книги по теории классического танца, в том числе учебник Кодекс Терпсихоры (1828 г.), в котором развивал систему классического танца. Его школа стала ведущей по подготовке танцовщиц виртуозного стиля, среди его учениц плеяда выдающихся балерин эпохи романтизма - Карлотта Гризи, Люсиль Гран, Фанни Черрито.

Работая в 1860-х в Петербурге, он способствовал формированию русской школы балета.

Как раз в России дольше всего продержался балетный романтизм - это «лебединые» сцены в «Лебедином озере», танец снежинок в «Щелкунчике», акт «Тени» в «Баядерке». На рубеже XX в. романтизм возродился в «Шопениане» Михаила Фокина.

**Романский стиль** – художественный стиль, господствовавший в искусстве Западной Европы (и в некоторых странах Восточной Европы) в основном в X–XII вв. Главная роль в романском стиле отводилась суровой, крепостного вида архитектуре. Монастырские комплексы, храмы, замки располагались на возвышенных местах и господствовали над местностью. Их наружный облик отличался монолитной цельностью, был исполнен спокойной иторжественной силы, подчеркнутой массивностью стен, стереометричностью объемов, мерным ритмом простого по формам архитектурного декора. Внутри здания романского стиляделились на отдельные пространственные ячейки, перекрытые сводами (иногда куполами) на полуциркульных арках. В изобразительном искусстве главное место занимали монументальные рельефы на порталах храмов и резные капители колонн, книжная миниатюра, получившая в эту эпоху значительное развитие. Высокого уровня достигло декоративно-прикладное искусство романского стиля– литье, чеканка, резьба по кости, эмальерное дело. С середины XII в. романский стильначинает вытесняться зародившейся во Франции и Англии готикой. В XIX в. романское зодчество становится объектом подражания истилизации в эклектической архитектуре Европы иСША.

**Ротонда –** новый тип храма - круглый храм, или он еще назывался **моноптер**. Он состоял из цилиндрической основы, окружённой колоннадой.

**Рыцарские и плутовские романы:**

*Рыцарский роман* - эпический жанр средневековой куртуазной литературы, сменивший героический эпос ( XII-XIV вв.).

В центре индивидуализированный образ героя-рыцаря, его подвиги во имя собственной славы, любви, религиозно-нравственного совершенства (роман  «Тристан и Изольда»);

*Плутовской роман* – одна из ранних форм европейского романа (XVI-XVIII вв.), зародившаяся в Испании (анонимный автор «Ласарильо с Тормеса»). Повествует о похождениях ловкого пройдохи, авантюриста, обычно выходца из низов или деклассированного дворянина.

**Русский балет Дягилева** - балетная компания, основанная в 1911 г. театральным деятелем и искусствоведом Сергеем Дягилевым.

Труппа, созданная С. П. Дягилевым на основе «Русских сезонов» за границей.

«Русский балет Дягилева», находившийся в течение двух десятилетий в центре художественной жизни Запада, послужил стимулом к возрождению этого вида искусства в ряде стран и становлению его в тех странах, где до того не существовало профессионального балетного театра. Реформаторская деятельность хореографов и художников дягилевской труппы решающим образом повлияла на дальнейшее развитие балетного театра во всём мире, существенно изменив отношение к балету в целом и к отдельным его проблемам.

Так, например, идея обращения хореографов к симфонической музыке, не предназначенной специально для танца, оказалась плодотворной для балета XX века, открыв путь дальнейшим исканиям.

«Русский балет Дягилева» способствовал пробуждению интереса к балету многих композиторов и стимулировал появление выдающихся балетных партитур.

**С**

**Садово-парковое искусство** - искусство создания садов, парков, скверов, бульваров и других озеленяемых участков. Специфика садово-паркового искусства - в использовании для организации пространства живого растительного материала, непрерывно меняющего свой облик, и в объединении в единое целое элементов природы и художественного творчества. Практика зеленого строительства включает помимо создания озелененных участков подбор растений для различных климатических и почвенных условий, посадку растений и уход за ними, размещение и группировку растений в сочетании с архитектурными сооружениями, водоемами, дорогами, площадками, скульптурой. Многообразые композиционные приемы можно свести к двум основным приемам: регулярному (геометрическому) и пейзажному (живописному, имитирующему естественный ландшафт). В странах Дальнего Востока (Китай, Япония, Корея) господствовали принципы пейзажной композиции.

**Сатурналии -** театрализованные древнеримские празднества, проводимые два  раза  в  год,   и  собиравшие  множество  зрителей.   Но по художественной и общественной значимости их нельзя сравнить с грандиозными дионисиями Древней Греции.

**Северное Возрождение –** принятое в современной искусствоведческой науке обозначение периода в культурном и идейном развитии стран, лежащих к северу от Италии (главным образом Нидерландов, Германии и Франции первой трети XV-XVI вв.; для отдельных стран существует собственная периодизация), переходного от средневековой культуры к культуре нового времени. В отличие от итальянского Возрождения, для Северного Возрождения характерны большая стойкость средневековых традиций, интерес к индивидуальной неповторимости человека и его окружению (в том числе к интерьеру, натюрморту, пейзажу). Крупнейшие представители Северного Возрождения: Я. Ван Эйк, Рогир ван дер Вейден, Х. Босх, П. Брейгель Старший - в Нидерландах; А. Дюрер, Грюневальд, Л. Кранах Старший, Х. Хольбейн Младший - в Германии; Ж. Фуке, Ф. Клуэ, Ж. Гужон - во Франции.

**Сентиментализм** - течение в европейской литературе и искусстве второй пол. XVIII-нач. XIX вв.

Сентименталисты утверждали культ не разума, а чувства. Однако разум как таковой не был отменён, более того, необходимость обращения к человеческому сердцу в трудах сентименталистов получала рационалистическое обоснование. Утверждалось, что сердце требует образования не меньше, чем разум; для воспитания человека необходимо обращаться не столько к его разуму, сколько к чувствам. «Добрые нравы» нельзя воспитывать логическим путём, поскольку человеческое сердце не рассуждает, а чувствует. Сентименталисты в центр воспитания ставили задачу научить человека не только правильно мыслить, но и правильно чувствовать (в названии журнала Н. И. Новикова «Детское чтение для сердца и разума» на первом месте стоит не «разум», а «сердце»).

Сентиментализм как стиль живописи возник в середине восемнадцатого века в Англии. Свое название получил от французского слова sentimentalisme, от английского sentimental и французского sentiment, что значит чувство. Главным идеологом и основоположником стиля сентиментализм считают Ж. Ж. Руссо. В работах сентименталистов ощущается разочарование в цивилизации, которая была основана на идеалах разума. В живописи этого направления особое значение придают чувству, уединенным размышлениям человека, его глубинному восприятию. Таким образом, можно отметить, что сентиментализм делает упор на эмоциональное восприятие человека, что значительно больше способствует постижению истины, чем прямолинейные логические рассуждения.

Живопись сентименталистов основательно расширяет представление о душевной жизни человека, показывает ее многочисленные противоречия и неизменный процесс переживаний. Что касается портретного искусства в стиле сентиментализма, то особо популярными в это время становятся камерные портреты без особо демонстративного поведения и с отсутствием дополнительных черт внешней обстановки. В этом направлении особенно выделяются портреты П. А. Бабина и П. И. Мордвинова. И хотя они вовсе не претендуют на какой-либо чрезмерный психологизм, все модели достаточно ярко выражены и обладают спокойным душевным состоянием. Портреты Аргунова несколько другие, им свойственны особенная реалистичность и простота выражения, без излишних украшательств и идеализации. Главное внимание в своих портретах художник сосредотачивал на лицах людей, не прорисовывая кисти рук. Колористика его портретов достаточно выразительная и построена на выделении отдельных пятен чистого цвета. Интересные портреты можно встретить у В. Л. Боровиковского, который ссылался в работах на типологию английского портрета. Среди пейзажистов русского сентиментализма следует обозначить Ф. М. Матвеева.

Что касается портретов детей в стиле сентементализм, то они чаще всего изображались в образах мифологических героев, передавая при этом их непосредственный образ и особый склад детского характера.

**Серебряный век русской культуры** –

1) период в истории русской культуры с 1890-х гг. по начало 1920-х гг.

Традиционно считалось, что первым употребил выражение «серебряный век» поэт и литературный критик русской эмиграции Н. А. Оцуп в 1930-х гг. Но широкую известность это выражение приобрело благодаря мемуарам художественного критика и поэта С. К. Маковского «На Парнасе серебряного века» (1962 г.), который приписывал создание этого понятия философу Н. А. Бердяеву.

Правомерность определения хронологических рамок «серебряного века» XIX – нач. XX в. вызывает определённые сомнения у исследователей. Это выражение образовано по аналогии с «золотым веком» русской поэзии, которым литературный критик, друг А. С. Пушкина*,* П. А. Плетнёв назвал первые десятилетия XIX в. Литературоведы, отрицательно относящиеся к выражению «серебряный век», указывали на неясность, какие именно произведения и по какому принципу следует относить к литературе «серебряного века». Кроме того, название «серебряный век» предполагает, что в художественном отношении литература этого времени уступает литературе пушкинской эпохи («золотого века»).
Границы «серебряного века» условны.

Литература «серебряного века» – это символизм и течения, возникшие в диалоге и борьбе с символизмом: акмеизм и футуризм. И символизм, и акмеизм, и футуризм  - литературные течения, относящиеся к модернизму. Относительное единство литературе «серебряного века» придаёт система образов, созданная символистами и унаследованная от символизма;

2) эпоха расцвета русской культуры рубежа XIX–XX вв. (1890-е гг. - 1917), преемницы блистательного пушкинского «золотого века». Термин «Серебряный век», по словам тех, кто ввёл его в обиход (поэт Н. А. Оцуп, философ Н. А. Бердяев, критик С. К. Маковский и др.), является не научным, а скорее мифологическим понятием. Русский Серебряный век избрал творческими ориентирами эстетизм О. Уайльда, спиритуализм А. де Виньи, философский пессимизм А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. Необычайно велик был интерес к различным эпохам европейской культуры. Наряду с этим появилось осознание своих национальных корней, сопричастности русской старине и славянским древностям. В творческом пространстве Серебряного века своеобразно переплелись жажда красоты и индивидуалистическое самоутверждение, пристрастие к изысканным формам, беспокойная игра ума, разрушительная ирония и глубокая религиозность, романтический максимализм и ностальгический пессимизм, гуманизм и «душевная бездомность», туманные символистские прозрения и светлое «жизнетворчество».

**Синематограф братьев Люмьер -** первая в мире аппаратура для демонстрации фильмов. Синематограф - проектор для фильмов формата 35 mm - был представлен в марте 1895 г. Первый публичный показ был 28 декабря того же года в парижском кафе на Бульваре Капуцинов. Эта дата во всем мире считается днем рождения кинематографа. В России первые демонстрации люмьеровских фильмов с помощью синематографа состоялись в мае 1896 г. в Петербурге (сад «Аквариум») и Москве (в театре оперетты «Эрмитаж»), затем на Всероссийской ярмарке в Нижнем Новгороде.
Кинопленка в проекторе Люмьер имела одну перфорацию круглой формы в одном кадре. Впоследствии единым форматом стала перфорация прямоугольной формы с четырьмя отверстиями в кадре.

Кинематограф был изобретён в конце XIX в. и стал крайне популярен в XX в.

В понятие кинематографа входят киноискусство - вид современного изобразительного искусства, произведения которого создаются при помощи движущихся изображений, и киноиндустрия (кинопромышленность) — отрасль экономики, производящая кинофильмы, спецэффекты для кинофильмов, мультипликацию, и демонстрирующая эти произведения для зрителей. Произведения киноискусства создаются при помощи кинотехники. Изучением кинематографа занимается наука киноведение. Сами кинофильмы могут сниматься в различных  жанрах игрового и документального кино.

Кинематограф занимает значительную часть современной культуры многих стран. Во многих странах киноиндустрия является значимой отраслью экономики. Производство кинофильмов сосредоточено на киностудиях. Фильмы демонстрируются в кинотеатрах, по телевидению, распространяются «на видео» в форме видеокассет и видеодисков, а с появлением скоростного интернета стало доступным скачивание кинофильмов в форме видеофайлов на специализированных сайтах или посредством пиринговых сетей (что может нарушать права правообладателей кинофильма).

**Синкретизм** (соединение) – сочетание разнородных воззрений, характерная черта первобытной культуры. Слитность воедино, нерасчлененность искусства, религии, игры, обряда, танца, ритуала.

**Синтез искусств**  – органичное соединение разных искусств или видов искусства в художественное целое, которое эстетически организует материальную и духовную среду бытия человека. Этому способствовало присущее итальянским мастерам повышенное чувство художественной организации, проявляющееся у них и в едином замысле какого-либо сложного архитектурно-художественного комплекса, и в каждой детали входящего в этот комплекс отдельного произведения. При этом, в отличие от средневекового понимания синтеза, где скульптура и живопись оказываются в подчинении у архитектуры, принципы ренессансного синтеза основаны на своеобразном равноправии каждого из видов искусства, благодаря чему специфические качества скульптуры и живописи в рамках общего художественного ансамбля обретают повышенную эффективность эстетического воздействия.

**Символизм –** от греч. Символ – направление в искусстве, первоначально в литературе, а затем и других видах искусства – изобразительном, музыкальном, театральном, возникшее во Франции в 1870-1980-х гг.

Символисты радикально изменили не только различные виды искусства, но и само отношение к нему. Хотя представители символизма относились к самым разным стилевым течениям, их объединяли искания новых способов передачи тех таинственных сил, которые, как они считали, правят миром, смутных идеалов и неуловимых смысловых оттенков.

Художники-символисты отрицали [**реализм**](http://rexstar.ru/content/sub673)и считали, что живопись должна воссоздавать жизнь каждой души полную переживаний, неясных, смутных настроений, тонких чувств, мимолётных впечатлений, должна передавать мысли, идеи и чувства, а не просто фиксировать предметы видимого мира. Однако подчеркнем, что они писали не отвлеченные сюжеты, а реальные события, реальных людей, реальные мировые явления, но в метафоричной и наводящей на размышления манере.

В основе выражения язык души и мыслей лежал образ-символ, в котором и заключается смысл художественного произведения.

Среди сюжетов преобладали сцены евангельской истории, полумифические-полуисторические события средневековья, античная мифология. В общем, все связанное с религиозным или мифологическим подтекстом. Поэтому работы художников этого направления проникнуты мистицизмом, все произведения символистов передают ощущение сверхъестественного и потустороннего.

В среде символистов сложился неписаный «кодекс творчества», соединивший религиозно-философское и художественное мышление, побуждавший художников обращаться к вечным, надвременным проблемам. Поэтому частыми темами их картин были темы жизни и смерти, греха, любви и страдания, ожидания, хаоса и космоса, добра и зла, прекрасного и уродливого...

Характерные черты: многозначность образа, игра метафор и ассоциаций.

**Скульптура** - вид изобразительного искусства, произведения которого имеют материальный трехмерный объем. Сами эти произведения (статуи, бюсты, рельефы, и тому подобное) также называют скульптурой.

Скульптура делится на два вида: круглая, свободно размещающаяся в реальном пространстве, и рельеф (барельеф и горельеф), в котором объемные изображения располагаются на плоскости.

Скульптура бывает по своему назначению станковой, монументальной, монументально-декоративной. Отдельно выделяется скульптура малых форм.

По жанрам скульптура разделяется на портретную, бытовую (жанровую), анималистическую, историческую и др.

Скульптурными средствами могут быть воссозданы пейзаж и натюрморт. Но главным объектом для скульптора является человек, который может быть воплощен в разнообразных формах (голова, бюст, статуя, скульптурная группа).

**Софокл** из Афин - поднимаются важнейшие вопросы бытия (496-406 гг. до н. э.). Софокл, по преданию, написал свыше 120 трагедий, из которых дошло только семь. Среди них самыми знаменитыми стали две: «Царь Эдип» (429-425 гг. до н. э.) и «Антигона» (442 г. до н. э.).

**Стамбхи** - монолитные столбы, завершенные фигурой животного, которые Ашока воздвигал в местах, связанных с историей буддизма.

Великолепны по мастерству обработки камня столбы — стамбхи, увенчанные капителями с изображением львов (лев — один из символов Будды). Наиболее знаменита созданная в 3 в. до н. э. капитель Сарнатхского стамбха, изоб­ражающая четырех львов, которые соединены спинами и несут на себе буддийское колесо закона. Их упругие тела покоятся на круглом барабане с изображением священных животных — знаков стран света. Гладко отполирован­ная, законченная в каждой детали, капитель внушительностью и мощью форм как бы утвер­ждала идею могущества буддизма и всего госу­дарства.

**Стиль** - (лат. stylus от греч. stylos – палочка для письма) — единство морфологических особенностей, отличающее творческую манеру отдельного мастера, национальную или этническую художественную традицию, искусство эпохи, цивилизации и т.д. Наиболее наглядно особенности того или иного стиля проявляются в архитектуре и уже оттуда проникают в живопись, скульптуру, литературу, музыку. Иногда понятие стиля употребляют и для обозначения особенностей искусства той или иной страны или великого художника, композитора. Например, можно говорить об устойчивых признаках китайского стиля или греческого, а также стиля Рембрандта или Скрябина. Стиль крупного художника обычно рождает направление в искусстве, которое принято называть школой. Известны школы Рафаэля, Кандинского.

**Ступы** (Stupas), пали - Thupas, отсюда ан. Topes. Первоначально это были гробницы царей, но затем они получили религиозное значение. Они воздвигались над мощами или реликвиями святых, в таком случае им придавалось еще именование: Dhatugarbhas (по-сингалесски - Dagaba, т.е. вместилище dhatus (по-сингалесски - da) - реликвий. Но они ставились также в местах, соединенных с каким-либо событием в жизни Будды или других святых. Устраивались ступы таким образом, что делалось каменное четырехугольное основание, позже даже несколько их, одно на другом, все меньших размеров, и на верхнем из них воздвигался массивный купол, «водяной пузырь», иногда окружавшийся террасой, или наверху которой имелась небольшая терраса; в случае, если ступа заключала в себе реликвии, в ней устраивалось внутреннее помещение, в которое мог вести ход. Над куполом возвышался каменный шест с одним или несколькими (до пяти, один над другим) каменными же зонтами (как известно, на Востоке зонт есть символ власти царской и божественной). Зонты эти на древнейших ступах (в центральной Индии) делались небольших размеров, но на многих ступах гандхарской эпохи они поражают своей величиной и заставляют удивляться стараниям тогдашних каменщиков, вытесывавших такие зонты из каменных глыб и ухитрявшихся поднимать и укреплять их на такой высоте. Они были предметами почитания; на барельефах ирано- и греко-буддийского искусств нередко изображены сцены поклонения ступе, причем в таком случае ступа представлена иногда маленькая, поставленная на трон.

Видоизменением ступы явилось менее массивное пирамидальное сооружение, известное преимущественно под монгольским его названием - субурган. Оно сооружается иногда в виде отдельной постройки, на достопамятных местах, около храмов и монастырей; в некоторых субурганах (например, в развалинах покинутого города Харо-Хото, в Монголии), исследованных полк. Козловым, было найдено множество икон, рукописей и других принадлежностей культа; но часто они делаются меньших размеров, ставятся наверху (на крыше) кумирен, или, отлитые из бронзы, украшают престолы храмов или киоты в домах. Местными видоизменениями типа ступы могут считаться и китайские религиозные пагоды и башни, а с другой стороны, этот же куполообразный тип проявился затем и в храмах других религий - христианской и магометанской.

**«Стиль Орта» или «удар бича»** - родоначальником модерна считают бельгийского художника-архитектора Виктора Орта. Тип нового здания, возникший во времена формирования модерна как стиля, - универсальный магазин - наиболее интересен. Он требовал применения больших остекленных поверхностей. Новаторским с этой точки зрения можно назвать магазин «Инновассион», построенный Орта в Брюсселе в 1901 г. Сплошь остекленный, с металлическими переплетами, фасад этого здания освещал общий торговый зал первого этажа, торговые галереи верхних этажей и объединяющую лестницу.

Знаменитый дом Эмиля Тасселя (1892-1893 гг.), профессора Брюссельского университета, стал своеобразным манифестом нового стиля. В этом же стиле были построены еще два особняка - Эйтвельд и Сольвейг. Современников, которые совершали специальное паломничество в Брюссель для знакомства с творчеством Орта, поражали безордерность фасада особняка Тасселя, металлические переплеты больших окон эркера, как бы слившиеся с фасадом. Орта показал себя мастером интерьера. Он радикально меняет внутреннее пространство - открывает его, заменяя перегородки хорошо выполненными металлическими конструкциями. Комбинируя стекло и металл так, что образуются как бы прозрачные пленки, он достигает того, что свет проникает повсюду и лестничная клетка превращается в озаренный центр жилого помещения. Комнаты особняка залиты светом - Орта отвел половину площади первого этажа особняка со стороны двора под зимний сад, а непроходные комнаты верхних этажей расположил вокруг центрального холла и внутренней лестницы, освещенной стеклянным световым фонарем. Виктор Орта не только стремился использовать металл и стекло, но и, выявляя их органические качества, придать им новую архитектурно-художественную выразительность. На фасаде, который иначе выглядел бы почти классическим, каменные углы железных оконных «фонарей» выполнены так, чтобы подчеркнуть наличие внутреннего металлического каркаса.

Он искал и нашел новый стиль, который по существу стал выражением материального благополучия нарождающегося класса буржуазии, индивидуальности и утонченности.

В особняке Тассель Орта впервые применил линию, названную «удар бича». Она явилась образным выражением напряжения металла, воплощением нервного, напряженного духа эпохи, его эмблемой. Изящество ее изгиба стало образцом графического искусства и стилизации в окнах и витражах зданий стиля модерн.

**Сюрреализм** - (франц. surrealisme, букв. - сверхреализм), направление в искусстве XX в., провозгласившее источником искусства сферу подсознания (инстинкты, сновидения, галлюцинации), а его методом - разрыв логических связей, замененных свободными ассоциациями. Сюрреализм сложился в 1920-х гг., развивая ряд черт дадаизма. С 1930-х гг. главной чертой сюрреализма стала парадоксальная алогичность сочетания предметов и явлений, которым виртуозно придается видимая предметно-пластическая достоверность.

**Т**

**Табу** – система запретов на совершение определенного рода действий, нарушение которых карается сверхъестественными силами

**Тадж - Махал** - мавзолей-мечеть, чудо света, считается лучшим примером архитектуры стиля моголов, который сочетает в себе элементы персидского, индийского и исламского стилей. Тадж Махал находится в Индии, город Агра, на берегу реки Джамна. Построен по приказу императора Великих Моголов Шах-Джахана в память о жене Мумтаз-Махал, умершей при родах, позже здесь был похоронен и сам Шах-Джахан.

**Тогатус** - созданный римлянами тип статуи**,** изображавший оратора в тоге, и бюсты, отличавшиеся суровой простотой и отточенной правдивостью образов. Во II - I вв. до н.э. были созданы такие превосходные работы, как «Брут», «Оратор», бюсты Цицерона и Цезаря.

**Термы** – гигантские общественные бани в Древнем Риме, вмещающие до 2-3 тыс. человек. Термы играли роль не только бань, но и общественных клубов, где римляне проводили свое свободное время, развлекались, отдыхали, посещали библиотеки, галереи скульптур, помещения для занятий музыкой, принятия пищи, стадион, сады. Посещать термы было любимым занятием римлян; там их взор услаждала позолота, мозаики, блеск полудрагоценных камней, укрощающих огромные сводчатые и купольные залы. Аристократы, встречаясь утром, спешили узнать: «А вы сегодня уже были в термах?» Наиболее знаменитые термы императора Каракаллы (III в. н. э.).

**Тимпан –** плоскость стены над дверью или окном, обрамленная аркой. Треугольное поле фронтона с живописными или скульптурными украшениями (в архитектуре).

**Тотемизм** – ранняя форма религии, основанная на вере в то, что существует связь между родом и определенным видом животных или растений. Тотем считался «отцом» рода, старшим братом, который во всем помогает его членам. Каждый род имел священный центр, посвященный определенному тотему. Члены рода верили в то, что тотем может воплощаться в новорожденных и что, воздействуя на него, можно добиться изобилия растений и животных на их территории.

**Триумфальная арка** – триумфальные ворота, постоянное или временное монументальное оформление проезда (обычно арочное), торжественное сооружение в честь военных побед и других знаменательных событий. Возникшие в архитектуре Древнего Рима, триумфальные аркиполучили значительное распространение в зодчестве барокко, классицизма, ампира. Таким образом, триумфальные арки - памятники древнеримской архитектуры – через такие арки входило в город победившее войско, арки посвящались полководцам, императорам-победителям (арка Тита, арка Константина).

**Ф**

**Фаюмский портрет** - надгробный живописный портрет в Древнем Египте (1–3 вв. н. э.). Получил название по месту первой крупной находки подобных произведений в погребениях на территории оазиса Фаюм на севере Египта (1887). Фаюмские портреты – единственный известный нам образец древней станковой портретной живописи – написаны в технике *энкаустики* (восковыми красками) или *темперой* на тонких деревянных дощечках (реже – на холсте). В области Дельты, откуда происходят портреты, сначала греки (с 4 в. до н. э.), а позднее (с 30 г. до н. э.) римляне составляли большинство населения. Они восприняли многие древнеегипетские обычаи, в частности мумификацию; однако вместо условных масок, которые египтяне клали на лицо мумии, стали использовать реалистические портреты. В фаюмских портретах соединились и сложно переплелись египетская незыблемая вера в бессмертие души, эллинистическая просветлённость и жизненная достоверность римского скульптурного портрета. Ранние портреты писались при жизни человека, с натуры, могли вставляться в раму и висеть на стене в его доме. После смерти изображённого их обрезали по краям и вставляли в льняные бинты, обёртывающие мумию (портреты, написанные на холстах, аккуратно нашивались на готовую пелену), так, чтобы портрет помещался точно на лице и заменял погребальную маску. Изображения божеств на погребальных пеленах писались заранее по трафарету, заготовки делались ремесленниками. Их символика выдержана в типично египетском духе, а стиль живописи плоскостно-декоративный. Фигура умершего дописывалась позже, на заказ; по правилам античного искусства, она представала в трёхчетвертном развороте. Отходя от древнеегипетской неподвижности, образ переносился в другое измерение, в сферу человеческих чувств.

Фаюмские портреты условно подразделяются на две группы: ранние, I-II вв., выполненные в реалистической манере, и поздние, кон. II-III вв., более условные. Среди них можно выделить близкие по типу изображения бородатых мужчин, юношей, детей, женщин, супружеских пар. Композиция портретов в целом была стандартной – изображалась лишь голова и верхняя часть плеч. Тем не менее, каждый из портретов своеобразен и неповторим. Во II-III вв. христианское вероучение начало оказывать ощутимое воздействие на разные области жизни, хотя эта религия ещё не была господствующей. В искусстве произошёл отказ от прежних идеалов античного реализма, художники предпочитали схематические и символические изображения. Портреты уже не писались с натуры, объёмность форм сменилась плоскостной декоративностью. В поздних портретах усиливалась условность в трактовке лица и одежды, возрастала роль силуэтности, что сближало этот стиль с иконописью. Художники особенно выделяли и увеличивали глаза; в фаюмских портретах эта черта, характерная для древнеегипетской маски, придавала образам аскетическую экспрессию. Поздние портреты писались жидкой темперой, которая наносилась ровным слоем и создавала гладкую поверхность. Однако и такие условные портреты нередко обладали выразительной, индивидуальной характеристикой.

**Фетишизм** – учение о духах, воплощенных в вещах, предметах, в отличие от анимизма вообще. Фетишам поклонялись, им приносили жертвы, требовали от них выполнения тех или иных желаний в зависимости от того, какой дух вселился в данный предмет. Фетишами считали орудия труда, деревья, плоды, камни и др.

**Фидий**(ок. 490 до н. э. — ок. 430 до н. э.)  -  древнегреческий скульптор и архитектор, один из величайших художников периода высокой классики. Автор статуи Зевса в Олимпии, одного из чудес света Древнего мира, автор скульптурного оформления Парфенона и др. работ. Самые знаменитые работы Фидия — Зевс и Афина Парфенос были выполнены в хрисоэлефантинной технике — золото и слоновая кость. Считается основоположником европейского искусства.

**Фовизм –**  (от фр. *fauve*  - дикий)  - направление во французской живописи  конца XIX - нач.  XX в.

Название закрепилось за группой художников, чьи полотна были представлены на осеннем салоне 1905 года. Картины оставляли у зрителя ощущение энергии и страсти, и французский критик Луи Восель назвал этих живописцев дикими зверями. Это было реакцией современников на поразившую их экзальтацию цвета, «дикую» выразительность красок. Так случайное высказывание закрепилось как название всего течения. Сами же художники никогда не признавали над собой данного эпитета.

Лидерами направления можно назвать Анри Матисса и Андре Дерена. Также к числу сторонников этого направления можно причислить таких творцов как Альбер Марке, Шарль Камуан, Луи Вальта (*англ.*), Анри Эвенепул, Морис Марино (*англ.*), Жан Пюи (*англ.*), Морис де Вламинк, Анри Манген (*англ.*), Рауль Дюфи, Отон Фриез, Жорж Руо, Кеес ван Донген, Alice Bailly (*англ.*), Жорж Брак и других.

К отличительным чертам фовистов принадлежит динамичность мазка, стихийность, стремление к эмоциональной силе. Силу художественного выражения создавал яркий колорит, чистота и резкость, контрастность цветов, интенсивно открытые локальные цвета, сопоставление контрастных хроматических плоскостей. Дополняет образ острота ритма. Для фовизма характерно резкое обобщение пространства, объема и всего рисунка, сведение формы к простым очертаниям при отказе от светотеневой моделировки и линейной перспективы.

Группа заявила о себе на парижских выставках 1905-1907 гг., однако вскоре объединение распалось, и творческие пути участников разошлись.

Фовизм в живописи характеризуется яркостью цветов и упрощением формы. Как направление просуществовало недолго - примерно с 1898 по 1908 год.

Вдохновителями фовистов послужили постимпрессионисты Ван Гог и Гоген, предпочитавшие субъективный интенсивный цвет цвету мягкому и натуральному, свойственному импрессионистам.

Главой этой школы считается Матисс, который свершил полный разрыв с оптическим цветом. На его картине женский нос вполне мог быть зеленого цвета, если это придавало ей выразительности и композиции. Матисс утверждал: «Я рисую не женщин; я рисую картины».

**Форум** – рыночная площадь в Древнем Риме, на которой проходили, празднества, религиозные процессии, народные собрания, триумфы (торжественный въезд в город полководца-победителя), строились триумфальные арки в честь этих полководцев и др.

**Фриз** (франц. frise) – сплошная полоса (бордюр), украшенная декоративными скульптурами или живописным изображением (часто орнаментальным), окаймляющая верх стен, потолок, пол в помещении, поле ковра. Этим же термином обозначается в архитектурном ордере средняя часть антаблемента, между архитравам и карнизом.

**Футуризм** - (от лат: futurum - будущее), авангардистское направление в европейском искусстве 1910 - 20-х гг., преимущественно в Италии и России. Стремясь создать «искусство будущего», декларировал отрицание традиционной культуры (наследия «прошлого»), культивировал эстетику урбанизма и машинной индустрии. Для живописи характерны сдвиги, наплывы форм, многократные повторения мотивов, как бы суммирующих впечатления, полученные в процессе стремительного движения. Для литературы - переплетение документального материала и фантастики, в поэзии - языковое экспериментирование («слова на свободе» или «заумь»).

**Ч**

**Чайтьи** - залы собраний или церкви. Древнейшие из них, в Индии, устраивались часто в пещерах, стены которых украшались вытесанными священными изображениями. Впоследствии стали воздвигаться особые храмы, различного стиля, смотря по странам, особенно богато украшенные у северных буддистов в Тибете, Японии, Корее и т.д.

**Чеканка** – получение рельефных изображений на листовом металле. Выполняется ударами молотком по чекану – инструменту, имеющему вид зубила, рабочий конец которого затуплен или закруглен. Это один из древнейших видов художественной обработки металла. Ч. Также: получение рельефных изображений на поверхности медалей, монет. Такая Ч. производится на прессе стальными штемпелями, на которых сделаны углубленные изображения и надписи.

**Чернь** - в прикладном искусстве: 1) Тех­ника декорировки металли­чес­ких, пре­­имущественно серебряных из­де­лий, со­с­тоящая в заполнении гра­ви­ро­ванного ри­сунка особым сплавом чер­ного цвета. По­том изделия под­вер­га­ются плавлению и шлифовке. 2) Из­де­лия, декорированные со­ответ­ству­ю­щей техникой.

**Ш**

**Шедевр** - (фр. chef-d'oevre). В изо­бра­­зи­тельном искусстве: 1) Про­изве­де­ние, яв­ляющееся высшим до­сти­же­ни­ем изо­бра­зительного искусства. 2) Луч­шее про­из­ведение художника. 3) В средние века в народных художест­вен­ных ремеслах – образ­цовое худо­жест­венное изделие, ко­то­рое должен был представить ремес­лен­ник для по­лу­чения звания мастера.

**Шелкография** - (греч. grapho — «пишу, черчу») — техника репродукции — размножения, перевода рисунка через шёлковую сетку, натянутую на раму. В отличие от других механических приемов воспроизведения в шелкографии художник, подобно литографу или граверу, может создавать оригинальные композиции. Для этого по натянутому шёлку художник резервирует кистью и специальным непроницаемым составом отдельные части будущего рисунка, а затем масляная либо водяная краска продавливается через непокрытые составом участки шёлка с помощью эластичной пластины — ракеля (франц. racle — «скребок») на любую основу — бумагу, ткань, картон, фарфор, металл, стекло. Техника шелкографии позволяет получать тончайшие (благодаря структуре ткани), многокрасочные и рельефные (за счет густоты краски) изображения. Изобретена в странах Дальнего Востока, в Китае и Японии аналогичные приемы использовали для декорирования тканей. В 1930-х гг. шелкографию освоили американские абстрактивисты, сюрреалисты и представители поп-арта: Б. Шан, Дж. Поллок, Р. Раушенберг, Э. Уорхол. С 1980-х гг. в этой технике работали многие художники-графики, оформители, дизайнеры, декораторы. В 1992 г. в Москве создана студия шелкографии. В 1996 г. в резиденции посла США в российской столице проведена выставка «Шёлковые сети искусства».

**Э**

**Эклектизм** – направление в архитектуре и изобразительных искусствах, соединение разнородных художественных элементов; обычно имеет место в период упадка больших художественных направлений.

**Эклектика** - (эклектизм, историзм) в архитектуре - направление в архитектуре, доминировавшее в Европе и России в 1830-1890-е гг. Использование элементов так называемых «исторических» архитектурных стилей (неоренессанс, необарокко, неорококо, неоготика, неомавританский стиль, неовизантийский стиль, псевдорусский стиль, индо-сарацинский стиль) называют эклектикой.

 Эклектика сохраняет архитектурный ордер (в отличие от модерна, не использующего ордер), но в ней он утратил свою исключительность.

Формы и стили здания в эклектике привязаны к его функции. Так, в российской практике, русский стиль К. А. Тона стал официальным стилем храмостроительства, но практически не применялся в частных постройках. Эклектика «многостильна» в том смысле, что постройки одного периода базируются на разных стилевых школах в зависимости от назначения зданий (храмы, общественные здания, фабрики, частные дома) и от средств заказчика (сосуществуют богатый декор, заполняющий все поверхности постройки, и экономная «краснокирпичная» архитектура). В этом принципиальное отличие эклектики от ампира, диктовавшего единый стиль для построек любого типа.

**Экспрессионизм** – 1) (от лат . expressio - выражение), направление в литературе и искусстве первой четв. XX в., провозгласившее единственной реальностью субъективный духовный мир человека, а его выражение - главной целью искусства. Стремление к «экспрессии», обостренному самовыражению, напряженности эмоций, гротескной изломанности, иррациональности образов; 2) **Экспрессионизм -** (фр. еxpressionismе, от лат. expressio – выражение, выразительность) - направление в искусстве и литературе первых десятилетий XX в., особенно ярко проявившееся в Германии и Австрии; а также тенденция, периодически возникающая в изобразительном искусстве, литературе и кино, характеризующаяся стремлением к деформации или стилизации форм, динамизму, экзальтации и гротеску ради создания мощной выразительности художественного образа и отражения мировоззрения автора.

В изобразительном искусстве экспрессионизм отличается необычной силой, мощью и энергией в работе с различными материалами и техникой, а также яркими, резко контрастирующими друг с другом цветами, использованием грубой, шероховатой поверхности, искажением естественных форм и пропорций предметов и человеческих фигур.

В XX в. художники, особенно немецкие, сознательно стремились передавать при помощи искусства свои чувства и ощущения. На них оказали глубокое влияние произведения примитивного и средневекового искусства, африканская пластика, а также в высшей степени эмоциональная живопись голландского художника Винсента ван Гога и его норвежского современника Эдварда Мунка. В 1905 в Дрездене возникла группа «Мост». Ее члены, среди которых были Эрнст Людвиг Кирхнер, Карл Шмидт-Ротлуфф (1884–1976), Эмиль Нольде и Макс Пехштейн, считали, что их произведения должны быть мостом между современностью и тем, что они считали живым и мощным, т.е. экспрессионистическим, в искусстве прошлого. В живописи художников группы «Мост» натура деформирована, цвет экстатичен, краски положены тяжелыми массами. В графике стремились возродить средневековую традицию гравюры на дереве. Некоторые особенности ксилографии (угловатые рубленные формы, упрощение контура, резкие тональные контрасты) оказали влияние на стилистику их живописи.

Позднее, в 1911–1914 гг., в Мюнхене существовала группа «Синий всадник» («Blauer Reiter»). В 1912 г. вышел альманах «Синий всадник». Члены группы – Василий Кандинский, Франц Марк, Пауль Клее, Лионель Файнингер (1871–1956 гг.) и др. – оказали значительное влияние на развитие абстрактного экспрессионизма. Программные позиции членов объединения были основаны на мистических установках: «внутренние закономерности» и трансцендентные сущности природы художники пытались выразить с помощью отвлеченной красочной гармонии и структурных принципов формообразования.

Понятию экспрессионизм нередко придается более широкий смысл, им обозначают различные явления в изобразительном искусстве, выражающие тревожное, болезненное мироощущение, присущее различным историческим периодам.

К экспрессионизму принадлежат многие произведения скульптуры. Некоторые из работ позднего периода творчества Микеланджело, с искаженными пропорциями и участками необработанного камня, могут быть названы экспрессионистическими. Французский скульптор XIX в. Огюст Роден также деформировал некоторые черты лица или тела модели, свободно обращался с материалом, передавая плоть или складки ткани, и часто отдельные части фигур в его работах выступали из блока необработанного камня.

Среди скульпторов XX в., работавших в экспрессионистической манере, - Эрнст Барлах, использовавший грубо высеченные фигуры с массивными драпировками, и Альберто Джакометти, известный своими непомерно вытянутыми фигурами, оставляющими ощущение одиночества, даже когда они составляют скульптурную группу.

В архитектуре влияние экспрессионизма выразилось в использовании криволинейных, неправильных форм, нетрадиционных углов и драматического освещения. В отличие от живописцев и скульпторов, архитекторы-экспрессионисты интересовались созданием формальных эффектов больше, чем выражением своего личного индивидуального мировоззрения.

**Энкаустика** – техника выполнения фаюмских портретов, восковая живопись на деревянных досках.

**Эпоха Просвещения –** эпоха развития европейской культуры*,* содержание которой определяла вера в преобразующую силу естественнонаучных знаний и рационального*мышления.* Идеи Просвещения зародились во Франции в середине XVIII в. Французские философы-просветители Д’Аламбер, Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо, Вольтер (Ф.-М. Аруэ), К.-А. Гельвеций считали, что знания, рациональное и атеистическое мышление способны «расшатать старый порядок», изменить этикуи мораль, ускорить ход исторического процесса и социальные преобразования. В конечном счете их идеи действительно способствовали разрушительным последствиям французской революции 1789—1804 гг. «Просвещение умов» мыслилось французскими философамипрежде всего как нравственное и гражданское воспитание, при этом оно отличалось непримиримым отношением к иным формам мировоззрения: религиозному, дворянско-аристократическому. Основой эстетикиэпохи Просвещения во Франции были прагматизм*,*критицизм*,* оптимизм, стремление к «естественному человеку» и природе как «естественному порядку вещей».

**Эмаль** - (нем. Еmail, Еmaille от фр. email), финифть 1) В ювелирном ис­­кус­стве: обозначение легкоплавкой бе­лой или цветной глазури, об­ра­зую­щей тон­кую, прозрачную или не­про­зрач­ную, бес­цвет­ную или цветную плен­ку на по­верх­но­сти украшаемого из­делия или драго­цен­ного или про­сто­го металла. 2) Тех­ни­ка изгото­вле­ния эмалевых изделий. 3) Ху­до­жест­вен­ные изделия из эмали, выпол­нен­ные в соответствующей технике. Фи­нифть – принятое в древнерусском юве­­лирном деле обозначение эмали.

**Эмаль перегородчатая** - в кера­ми­ке: спо­соб декорирования, при кото­ром на из­делие при его изготовлении на­носят пе­ре­городки высотой 1 – 2 мм, отделяющие кон­туры цветовых пя­тен, заполняемые со­от­вет­ст­вую­щими цветными эмалями. При обжиге эма­ли образуют сплошной слой, но с чет­кими границами цветов.

**Эрехтейон** - храм посвященный Афине и Посейдону (421—407 гг. до н. э. Архитекторы Архилох и Филокл). Сооружен в духе ионийских традиций сооружен был во время Пелопоннесской войны несимметричный храм из пентелийского мрамора.  Эрехтейон - последняя по времени постройка Акрополя (421-405 гг. до н.э.). Храм расположен рядом с Парфеноном. Он имеет значительно меньшие размеры, но более сложную многоуровневую структуру. Шестиколонный портик с восточной стороны и четырехколонный с северной решены в ионическом ордере. Фриз выложен из темного элевсинского мраморовидного известняка, на фон которого наложены высеченные из белого мрамора рельефные скульптуры. С юга расположен знаменитый портик кариатид, где роль опор играют изображения девушек (кор). Во дворе Эрехтейона росла священная олива, подаренная городу Афиной, бил соленый источник, который высек своим трезубцем Посейдон.

**Эскиз** - (фр. esquisse набросок от ит. scizzo) - в изобразительном искус­ст­ве: ху­до­жественное произведение вспо­мо­га­тель­­ного характера, являю­ще­еся подгото­ви­тель­ным наброском бо­лее крупной ра­бо­ты и воплощаю­щее ее замысел основ­ны­ми компо­зи­ци­онными средствами. Эс­киз – это на­бросок композиционного ти­па, хо­тя бы и очень суммарный.

**Этруски** – загадочный народ, проживавший на территории современной Италии в начале I тыс. до н.э., носитель своеобразной, высокоразвитой культуры, повлиявшей на формирование многих направлений культуры Древнего Рима. Происхождение этрусков, как и этрусский язык, до сих пор остаются тайной, хотя существует около 10 тыс. памятников созданных на этом языке. Этруски были отличными архитекторами, скульпторами, ювелирами, художниками, славились изготовлением прекрасных изделий из металла. Поселки этрусков напоминали греческие города-государства, а пантеон богов - древнегреческий пантеон. Во главе городских общин первоначально стояли цари, а с распадом родового строя власть перешла в руки аристократии. Известно, что последние римские цари были этрусками, и что за время их царствования в Риме были проведены большие строительные работы: построен первый цирк, храм на Капитолии и подземный сточный канал, существующий и по сей день, — Великая клоака. Предполагают, что и бетон, так широко использовавшийся римлянами, в том числе и при строительстве в 312 г. до н.э. Аппиевой мощеной дороги, был разработан этрусками.

**Этюд** - (фр. еtude изучение от лат. studium) - в изобразительном ис­кус­стве: про­изведение вспомога­тель­но­го искус­ст­ва и ограниченного раз­ме­ра, вы­пол­нен­ное целиком с натуры ра­ди тщательного ее изучения.