**Министерство образования Республики Беларусь**

# Фрунзенский районный отдел образования

## Средняя школа № 176

Экзаменационный реферат по Мировой художественной культуре

**Тема: «Образ Мадонны в мировом искусстве».**

### Выполнила ученица 11 «Б» класса

### Гракун Анастасия

Учитель: Курышев В.А.

**МИНСК, 2002**

**Содержание**

Стр.

I. Введение ………………………………………………….. 2

II. Основная часть. …………………………………………... 3

1. Образ женщины в искусстве Возрождения………….. 3

а) Леонардо да Винчи. …………………………...… 3

б) Рафаэль. ………………………………………….. 7

2. Образ Мадонны в немецкой и нидерландской

живописи Возрождения……………………………………… 12

а) Лукас Кранах Старший. .……………..……….… 12

б) Антонис ван Дейк. …………………………..… . 13

в) Робер Кампен ……………………………………. 13

г) Рогир ван дер Вейден. ……………………………14

3. Образ Мадонны в современной живописи. ……………17

а) Творчество Алексея Кузьмича. ……………….… 17

б) Михаил Савицкий …………………………….…. 22

1. Заключение …. …………………………………………. 24
2. Приложение …………………………………………….25-39
3. Список иллюстраций ……………………………………40
4. Список используемой литературы... …………………... 41

**Введение.**

“...Послан был Ангел Гавриил от Бога в город Галилейский, называемый Назарет, к Деве, обрученной мужу, именем Иосифу, из дома Давидова; имя же Деве: Мария.”,- именно так в 1 главе Евангелия от Луки говорится о Богоматери. Ее имя всегда неразрывно связывается с чистотой, праведностью и кротостью. А образ Марии- Мадонны- это образ Матери- доброй, всепонимающей и всепрощающей. К ней во все времена обращали свои молитвы верующие, надеясь на помощь и сострадание. Именно поэтому сохранилось множество изображений Мадонны на иконах, картинах и фресках. Каждый живописец вкладывал в ее образ что-то свое, сообразно своим мыслям и чувствам. И, конечно, огромное значение имела эпоха, в которую творили мастера.

**II. Основная часть**

**1. «Образ женщины в искусстве Возрождения».**

**Леонардо да Винчи.**

Леонардо да Винчи родился в 1452 г. в селении Анкиано, около городка Винчи, у подножия Альбанских гор, на полпути между Флоренцией и Пизой.

Величественен пейзаж в тех местах, где протекало его детство: темные уступы гор, буйная зелень виноградников и туманные дали. Далеко за горами - море, которого не видно из Анкиано. Затерянное местечко. Но рядом и просторы, и высь.

Леонардо был внебрачным сыном нотариуса Пьеро да Винчи, который сам был внуком и правнуком нотариусов. Отец, по-видимому, позаботился о его воспитании.

Исключительная одаренность будущего великого мастера проявилась очень рано. По словам Вазари, он уже в детстве настолько преуспел в арифметике, что своими вопросами ставил в затруднительное положение преподавателей. Одновременно Леонардо занимался музыкой, прекрасно играл на лире и “божественно пел импровизации”. Однако рисование и лепка больше всего волновали его воображение. Отец отнес его рисунки своему давнишнему другу Андреа Верроккьо. Тот изумился и сказал, что юный Леонардо должен всецело посвятить себя живописи. В 1466 г. Леонардо поступил в качестве ученика во флорентийскую мастерскую Верроккьо.

Уже в ранних работах Леонардо обнаруживаются черты, каких не было в искусстве кватроченто. Вот маленькая картина - “Мадонна Бенуа”, но как много она в себе несет! Мария с младенцем-Иисусом на руках до Леонардо изображались многократно, и тема прошла долгий путь гуманизации: Мария у художников XV в. уже не восседает на троне, с ее головы исчезает корона, нимбы лишь угадываются - богоматерь и богочеловек утратили большую часть божественности, превратились в человеческую мать с ребенком. Однако почти всегда сохранялась репрезентативность: Мария показывает божьего сына людям, да и сама позирует перед ними. Таковы “Мадонны” и у крупнейших художников кватроченто, таких как Андреа Мантенья, Пьетро Перуджино, Джованни Беллини.

Совсем не то у Леонардо. Ни мать, ни младенец не развернуты к зрителю, на него они не смотрят. Они заняты своим делом: перед нами живая сцена игры юной матери, простой девушки, почти девочки, с ее первенцем. Игра полностью захватила обоих. Мать весело улыбается, даже смеется, восхищаясь своим малышом; в первой радости этой игры раскрывается ее бесхитростная душа, ее внутренняя свобода, ее юная материнская любовь. Священный смысл фактически полностью устранен.

Никогда еще художник до такой степени не сосредоточивал внимания на самой трудной для изображения стороне натуры - на внутренней жизни человека, на его душевных движениях. И это - одно из важнейших новшеств, какие принесло в ренессансное искусство Высокое Возрождение. “Задача художника, - писал Леонардо, - изобразить то, что граничит почти с недостижимым: показать внутренний, духовный мир человека”. Вот важнейшее программное требование к качественно новому состоянию гуманистического искусства, одна из определяющих черт Высокого Возрождения.

**«Дама с горностаем»** (рис. 1)

Портрет «Дама с горностаем», который Леонардо рисовал с любовницы Лодовика Цецими Галлерани, был написан, очевидно, в 1484 году. «Дама с горностаем» превосходно отражает те качества, которыми эта женщина, по свидетельствам современников, обладала: выражение её интеллигентного лица проницательное и сосредоточенное, пальцы у неё длинные и чувствительные – такие бывают у музыкантов. Задний фон переписан, возможно, не слишком опытным миланским художником Аиброджо да Предисан, с которым Леонардо сотрудничал; в результате лицо резко контрастирует с чёрным фоном без всякого сфумато или светотени Леонардо. Однако моделировка лица и особенно горностая выдают авторство: сложный поворот головы дамы, змеевидная поза зверька могли быть изображены только Леонардо. Величина горностая и близость его острой , недоброй мордочки к шее дамы вызывают чувство тревоги. Возможно, Леонардо проводит параллель между характерами дамы и жевотного – лицо дамы и мордочки горностая и их одинокие холодные глаза обращены в одну сторону. Не вызывает сомнений, почему он изобразил именно это животное на картине. В одной старинной книге горностай описан как невероятно чистоплотное животное. Сфорца сделал горностая своим символом.

«Дама с горностаем»- это бессмертная семнадцатилетняя Чечилия

Галлерани. Дочь xv века. Лукавая чаровница. Фаворитка миланского дворца. Нежная и мудрая, стыдливая и фривольная, предстает она перед нами. Простая и сложная. Таинственно-привлекательная, с лицом почти статичным, она все же обладает магнетизмом необычайного, скрытого движения. Но что придает облику молодой дамы эту колдовскую живость? Улыбка. Она еле тронула уголки целомудренных губ. Притаилась в чуть-чуть припухлых девичьих ямочках у рта и, подобно зарнице, ответно блеснула в темных, расширенных зрачках, при крытых округлыми лукообразными веками.

Вглядитесь пристальней в тонкие, одухотворенные черты «Дамы с горностаем», в её осанку, полную достоинства, в её строгую, но изящную одежду и перед вами мгновенно предстанет Ренессанс с его великолепными творениями гениальных мастеров искусств.

Чечилия Галлерани. Она, как маленькая планета, отразила сияние жестокого, уродливого и прекрасного, неповторимого xv века.

**«Мадонна Литта»** (рис. 2)

Немного раньше этой работы Леонардо начал писать ещё одну картину – “Мадонну Литта” (1478-1784гг).

Картина, написанная составом красок, близким к традиционной темпере, и сейчас, несмотря на неудачные реставрации, производит сильное впечатление.

На фоне стены, прорезанной двумя окнами, сидит молодая женщина, держащая на коленях младенца, которого она кормит грудью. Лицо её, несколько смугловатое, пленяющее своей удивительной, тонкой красотой, моделировано с той лёгкой, почти неуловимой светотенью, поклонником и знатоком которой был Леонардо. На губах матери играет несколько таинственная полуусмешка, которая делается с этого времени обязательной для большинства образов художника, постепенно становясь всё более подчёркнутой и горькой.

Это необыкновенно лирический, волнующий материнский образ. Идеальная красота! Между тем, вооружившись лупой, вы обнаружите, что у прекрасной мадонны… обгрызенные ногти (обгрызенные или обломанные ногти встречаются и у некоторых других итальянских мадонн той же эпохи, когда маникюр был, вероятно, распространен лишь в аристократическом кругу).

Почему же художник передал такую подробность, несколько неожиданную, в созданном им образе? Очевидно, такие ногти были у натурщицы, позировавшей ему для мадонны. А то, что он их воспроизвел, подтверждает некий закон, при котором даже в самом вольном своем творчестве художник какими-то нитями всегда остается связан с объективной реальностью.

**“Джоконда”** (рис. 3)

Леонардо да Винчи считал, что “хороший живописец должен писать две главные вещи: человека и представления его души”. В Джоконде создал неповторимый по сложности, тонкости психологический портрет Человека.

Вот уже без малого пятьвеков как миллионы людей любуются этим шедевром мирового искусства.

Живая… Это подтверждается фантастическим контрастом между сияющим ликом Джоконды, стерео- скопически объемным, ярким и призрачным отражениями фигур зрителей, проходящих в очереди.

Джоконда - эта добродетельная, в скромной одежде дама - скрывает за улыбчивой маской душу трепетную, глубокую, ум острый, все постигающий.

Невозможно описать словами состояние, которое придал Моне Лизе Леонардо: настолько неуловимы, зашифрованы трепетные движения её души. Мы не знаем, что будет через миг с Моной Лизой - рассмеется она или заплачет, разгневается или будет продолжать улыбаться.

Джоконда предельно простая, почти вдовьей одежде. Такая доступная и непостижимая в этой своей открытости.

Портрет прекрасной флорентийской в значительной степени воплощает нравственный и эстетический идеал эпохи Возрождения. В облике этой женщины предстает перед нами одухотворенное ’’лицо’’ эпохи, озаренное чувством собственного достоинства, богатством интеллекта, глубиной душевных переживаний.

Лицо Моны Лизы отражает богатство оттенков её духовной жизни. Улыбка слегка трогает губы женщины, но особенность этой улыбки в том, что она показана не как факт, а как процесс: еле заметные движения, приподнимающее уголки губ, меняющее мимику лица. Одухотворенному образу, созданному Леонардо, удивительно соответствует необыкновенно поэтичный пейзаж, рассмотренный сверху, теряющийся в голубой дали. Женщина, изображенная на портрете, является частью этой природы, что в полной мере соответствовало взглядом эпохи Возрождения: ''Человек - часть природы''.

Множество научных трудов посвящено этому портрету, и все же история его до конца не разгадана. Прежде всего остается загадкой, кто позировал художнику: была ли это молодая жена богатого флорентийского купца дель Джокондо или флорентийка, жившая по соседству с Леонардо да Винчи, имя которой осталось неизвестно. Возможно, образ, который мы видим на портрете, - собирательный, идеальный образ молодой женщины той эпохи. Бесспорно лишь одно – для нас она навсегда останется «Джокондой», такое имя носит портрет уже не один век.

Что бы ни говорили о “Джоконде”, несомненно, что перед нами женщина исключительная, женщина прекрасная. Нет, - не миловидностью или броской красивостью (изображение таких лиц Леонардо предпочитал избегать, а если уж приходилось, большую часть работы передавал ученикам). И юной ее не назовешь. Но как она хороша, как внутренне содержательна! Сколько достоинства в гордой посадке головы, каким высоким самосознанием веет от этого лица, сколько чарующей прелести в высоком, светлом лбе, в глубоких глазах, полных разума и понимания, сколько внутренней свободы во взгляде! Удивительная цельность образа, замыкаемого кольцом прекрасных рук, создает ощущение высшего совершенства. Во всем предшествующем искусстве Ренессанса не найти столь же проникновенного воплощения гуманистического идеала человека - прекрасного, возвышенного, духовно богатого.

Магнетическая привлекательность “Джоконды” - доказательство ее глубины и, очевидно, ее верности жизни. Значит, тайна этого портрета - не надуманная, а какая-то жизненная, нужная людям - историческая и человеческая. Бесспорно, в “Джоконде” - высочайшее воплощение ренессансного идеала умного, гордого, совершенного человека. Но не только. Ее странная улыбка, одновременно и пленительная и горькая, говорит еще и о каком-то ином замысле художника, да - и об особом психологическом состоянии натуры.

**Рафаэль.**

Сын художника, поэта-гуманиста, о котором мы знаем немного, Рафаэль Санти рано достиг высших почестей. Римский папа хотел увенчать его небывалой для живописца наградой, и лишь преждевременная смерть помешала Рафаэлю стать кардиналом.

Первую по времени характеристику Рафаэля мы находим в письме сестры герцога Урбинского, которая называет художника — ему тогда был двадцать один год (1504)—“скромным и милым юношей”. Описание же его личности по Вазари я приведу почти полностью, так оно близко к тому, что просвещенный вельможа, воин и прелат Кастильоне говорил в своей книге о совершенном человеке.

Рафаэль был учеником Перуджино, славного умбрийского мастера, выразившего наиболее полно тот сладостный и лирический идеал красоты, которым озарена умбрийская школа живописи. Таким кажется нам и сейчас мягкий пейзаж Умбрии, таким, вероятно, были и грезы Перуджино. Грезы, но не окружавшая его действительность. Ибо, как мы видели, идеалы этой эпохи выражались лучшими ее представителями в искусстве и в философии, но далеко не всегда претворялись в жизнь — так что своими талантами они как бы старались поправить действительность. Когда Перуджино создавал свои хрупкие, ласковые и несколько наивные образы, радуясь той певучести, которую он умел придавать всему ритму своих композиций, в самой умбрийской столице шла беспощадная борьба между феодалами, и, по свидетельству современника, кровь там лилась рекой: “ее пили собаки и ручной медведь, бродивший по улицам”.

Юный Рафаэль был похож на своего учителя. Однако даже в самых ранних его произведениях нам явственны зачатки какого-то нового идеала.

В лондонской Национальной галерее висит его очаровательная картина “Сон рыцаря”, написанная в 1500 году, то есть когда Рафаэлю было всего семнадцать лет. Рыцарь — мечтательный юноша, заснувший перед прекрасным пейзажем. Он исполнен грации, может быть, еще недостаточно мужественной, но уже сочетающейся с неким внутренним равновесием, душевным спокойствием.

Это внутреннее равновесие озаряет написанную годом или двумя позже знаменитую эрмитажную “Мадонну Конестабиле” (так названную по имени ее прежнего владельца). В этой картине нет ничего случайного, и нет образа более лирического, как и более крепкого своей внутренней структурой. Какая гармония во взгляде мадонны, наклоне ее головы и каждом деревце пейзажа, во всех деталях и во всей композиции в целом! И уже самой живой жизнью дышат фигуры нежно-задумчивой матери и так чудесно устроившегося на ее руках младенца. Все здесь значительно и законченно-ясно.

Флоренция, куда он переезжает затем,— следующий этап в творчестве Рафаэля. К этому периоду относится его автопортрет, написанный в 1506 году (Флоренция, Уффици), когда Рафаэлю было двадцать три года. Голова его и плечи четко вырисовываются на гладком фоне. Контур необыкновенно тонок, чуть волнист (во Флоренции Рафаэль уже приобщился к живописным открытиям Леонардо). Взгляд задумчив и мечтателен. Рафаэль как бы смотрит на мир и проникается его гармонией. Но художник еще робок, он бесконечно юн, ласковая кротость разлита по его лицу. Однако сквозь неуверенность и томление уже чувствуется нарождающееся душевное равновесие. Резко выступающая нижняя губа, линия рта, красиво и энергично изогнутая, тонкий овальный подбородок выдают решимость и властность.

...Рафаэль — это завершение. Ибо все его искусство предельно гармонично, дышит внутренним миром, и разум, самый высокий, соединяется в нем с человеколюбием и душевной чистотой. Ибо его искусство — радостное и счастливое. Ибо оно выражает некую нравственную удовлетворенность, примирение человека со своей бренной судьбой, приятие жизни во всей ее полноте и обреченности. Ибо, в отличие от Леонардо, Рафаэль не томит нас своими тайнами, не сокрушает своим всевидением, а ласково приглашает насладиться земной красотой вместе с ним. Ибо, в отличие от Леонардо, он — хотя и прожил гораздо меньше — успел выразить в живописи, вероятно, все, что мог. А это значит — полное царство гармонии, красоты и добра.

Рафаэль не открывал новых миров, в отличие от Леонардо и Микеланджело, он не смущал современников дерзостностью своих исканий: он стремился к высшему синтезу, к лучезарному увенчанию всего, что было достигнуто до него, и этот синтез был им найден и воплощен.

Папа Юлий II поручил Рафаэлю роспись своих личных покоев, или станц, в Ватикане. В Риме, где создано или собрано столько великих памятников искусства, эти фрески производят одно из самых сильных и неотразимых впечатлений. Как только вы входите в станцу делла Синьятура (станцу подписей), вы испытываете чувство совершенно особое: радостное освобождение от всего мелкого и суетного вместе с приобщением к чему-то очень большому и светлому.

Флорентийские мадонны Рафаэля — это бесконечно изящные, миловидные, трогательные и чарующие юные матери. Мадонны, созданные им в Риме, то есть в период его полной художественной зрелости, приобретают иные черты. Это уже владычицы, богини добра и красоты, властные своей женственностью, облагораживающие мир, смягчающие человеческие сердца и сулящие миру ту одухотворенную гармонию, которую они собой выражают. “Мадонна в кресле” (Флоренция, галерея Питти), “Мадонна с рыбой” (Мадрид, музей Прадо), “Мадонна дель Фолиньо” (Рим, Ватиканская пинакотека) и другие всемирно известные мадонны, то в полной свободе вписанные в круг, то царящие в славе над прочими фигурами в больших алтарных композициях, знаменуют новые искания Рафаэля, путь его к совершенству в воплощении идеального образа мадонны.

Этому великому живописцу не были чужды зодчество и ваяние.

После смерти Браманте он руководил строительством знаменитого римского собора святого Петра; планы его были одобрены, но он успел заложить лишь фундамент.

Среди учеников Рафаэля был и ваятель — Лоренцо Лоренцетто. По эскизам и под руководством своего великого учителя он выполнил несколько скульптур, из которых до нас дошла только одна — “Мертвый мальчик на дельфине”. В ней воплощены в мраморе рафаэлевский идеал красоты, его ритм и гармония: нет ужаса смерти, кажется, будто ребенок мирно заснул. Это единственное свидетельство скульптурного гения Рафаэля хранится в нашем Эрмитаже.

Таков был этот великий мастер Высокого Возрождения.

**«Флорентийские мадонны»** (рис. 4).

Флорентийские мадонны Рафаэля – это бесконечно изящные, миловидные, трогательные и чарующие юные матери. Мадонны, созданные им в Риме, то есть в период его полной художественной зрелости, приобретают иные черты. Это уже владычицы, богини добра и красоты, властные своей женственностью, облагораживающие мир, смягчающие человеческие сердца и сулящие миру ту одухотворенную гармонию, которую они собой выражают. «Мадонна в кресле», «Мадонна с рыбой», «Мадонна дель Фолиньо» и другие всемирные известные мадонны, то в полной свободе вписанные в круг, то царящие в славе над прочими фигурами в больших алтарных композициях, знаменуют новые искания Рафаэля, путь его к совершенству в воплощении идеального образа мадонны.

Общность типа некоторых рафаэлевских женских образов римского периода породила предположение, что художнику служила моделью одна и та же женщина, его возлюбленная, прозванная «Форнарина», что значит булочница. Эта римлянка с ясными благородными чертами лица, удостоившаяся любви вельможнейшего из живописцев, была дочерью пекаря. Быть может, образ её и вдохновлял Рафаэля, однако этот образ, по-видимому, все же не был единственным.

Общность типов некоторых рафаэлевских женских образов римского периода породила предположение, что художнику служила моделью одна и та же женщина, его возлюбленная, прозванная “Форнарина”, что значит булочница. Эта римлянка с ясными благородными чертами лица, удостоившаяся любви великого живописца, была дочерью пекаря. Быть может, образ ее и вдохновлял Рафаэля, однако он, по-видимому, все же не был единственным. Ибо вот что мы читаем в письме Рафаэля: “Я скажу вам, что, для того чтобы написать красавицу, мне надо видеть многих красавиц... Но ввиду недостатка как в хороших судьях, так и в красивых женщинах я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на ум. Я не знаю, имеет ли она какое-либо совершенство, но я очень стараюсь этого достигнуть”.

**«Сикстинская мадонна».** (рис. 14)

Важное место в искусстве великого художника по-прежнему занимает образ мадонны, который приобретает черты большей монументальности и уверенности. Такова «Сикстинская мадонна».

Этот образ более глубокий, чем ранние мадонны. Мария идёт по облакам, неся своего ребёнка. Серьезный и тревожный взгляд матери нам говорит о том, что она уже знает, какие испытания выпадут на долю ее сына. Слава ее ничем не подчеркнута. Ноги босы. Но как повелительницу встречает ее, преклонив колени, папа Сикст, облаченный в парчу; святая Варвара опускает глаза с благоговением, а два ангелочка, чуя ее поступь, устремляют вверх мечтательно – задумчивый взор. Колено преклонный, покорный Сикст не отрывает восторженного взора от богоматери. Она идет к людям, юная и величавая, что–то тревожное затаив в своей душе. Мадонна не только красива, она еще и бесконечно мудра.

Ее взор, кажется, проникаесамую глубь явлений. О ней можно сказать словами стихов Сервантеса, посвященных поэзии:

Она умеет видеть суть явлений

и там, где для мудрейшего темно…

«Сикстинская мадонна»! Величавая, простая. После всего хаоса, разрушений, которые прошли перед нами, особенно ярко поражали гармония, красота этого величайшего шедевра мировой живописи.

Зрелище, преображающее реальность в ее величии, вещей мудрости и красоте, зрелище, возвышающее душу своей абсолютной гармонией.

Эта мадонна – воплощение того идеала красоты и добра, который смутно воодушевлял народное сознание в век Рафаэля и который Рафаэль высказал до конца, раздвинув занавес, то самый, что отделяет будничную жизнь от вдохновенной мечты, и показал этот идеал миру.

**«Мадонна Конестабиле».** (Рис. 5)

В этой картине не ничего случайного,

и нет образа более лирического, как и более крепкого своей внутренней структурой. Какая гармония во взгляде мадонны, наклоне ее головы и каждом деревце пейзажа, во всех деталях и во всей композиции в целом! И уже самой живой жизнью дышат фигуры нежно- задумчивой матери и так чудесно устроившегося на ее руках младенца.

Резко выступающая нижняя губа, линия рта, красиво и энергично изогнутая, тонкий овальный подбородок выдают решимость и властность. Все здесь значительно и законченно – ясно.

**2. “Образ Мадонны в немецкой и нидерландской живописи Возрождения”**

**Лукас Кранах Старший**

В небольшой коллекции немецкого искусства XV−XVIII вв. Эрмитажа особую ценность представляют произведения мастера Возрождения Лукаса Кранаха Старшего. Творчество этого художника представлено произведениями среднего и позднего периодов. Художнику присущи любовь к эффектным, увлекающим зрителя сценам в сочетании с прямолинейной, едва ли не схематичной трактовкой образов. Он был художником декоративного склада. Его призвание- не сюжетные картины, а красочные росписи, которыми он украшал залы герцогских замков.

Ренессанское мироощущение пронизывает картину **“Мадонна с младенцем под яблоней”** (рис. 6). Церковная символика (яблоня - дерево Евы, первородный грех которой искупает Мария; корочка хлеба в руке младенца- обозначение тела Христа) не снижает общего гедонического характера произведения, где молодая красавица, воплощающая земные чары и радость материнства, словно царит в природе. В период, когда в протестантской Саксонии почти исчезли церковные заказы, а светское искусство развивалось, художник не отошел от религиозной тематики.

Мадонна под яблоней — лучшее в Эрмитаже произведение Кранаха. Его символика связана с христианским догматом о грехопадении и спасении рода человеческого: младенец Христос держит в руках яблоко и хлеб как символ искупления первородного греха ценою своей плоти. Богоматерь выступает здесь как вторая Ева, искупившая грех прародительницы рода человеческого. Это тип протестантской Мадонны, олицетворяющей истинную земную церковь.

Великолепная панорама с гладью озера и синеющей у горизонта цепью гор напоминает о том, что Кранах — один из создателей жанра пейзажа в западноевропейской живописи. Красочная гамма, построенная на сочетании красного и золотисто-желтого цветов с изумрудно-зеленым и холодно-голубым, свидетельствует о замечательном колористическом даровании художника.

**Антонис ван Дейк**

Обратим внимание на мастерство портретиста Антониса Ван Дейка в картине **“Мадонна с куропатками”** (рис. 7) . Картина принадлежит к числу его лучших сюжетных композиций. Традиционный в европейском искусстве сюжет- отдых святого семейства на пути в Египет (“...Ангел Господень является во сне Иосифу и говорит: встань, возьми Младенца и Матерь Его, и беги в Египет, и будь там, доколе не скажу тебе...Он встал, взял Младенца и Матерь Его ночью, и пошел в Египет...”[[1]](#footnote-1)) у Ван Дейка получает своеобразное воплощение. Сцене, где изображены Мадонна с младенцем, святой Иосиф и фигурки младенцев, развлекающих Христа, он придает несколько театральный характер. Почти постановочно, по-балетному выглядит детский хоровод, яркие и нарядные детали вносят в картину декоративный элемент. Эти детали имели аллегорический смысл, связанный с культом девы Марии (роза и лилия- цветы Марии; яблоко- искупление греха Евы; подсолнечник, который всегда тянется к солнцу- намек на возвышенные помыслы Богоматери; куропатка- символ беспутства- улетает). Вместе с тем Ван Дейк придает сцене интимность и теплоту. Чувственно-осязателен женский образ, дети, играющие в “золотые ворота”, грациозны и изящны; мягкость и притушенность колорита картины хорошо передают атмосферу и освещение наступающего вечера.

**Робер Кампен**

**“Мадонна с младенцем у камина”** (рис. 8) Робера Кампена принадлежит к числу шедевров Эрмитажа. В прошлом “Мадонна с младенцем у камина” и “Троица” составляли диптих (двустворчатый складень), поэтому при экспонировании оба сюжета были заключены в единую раму. Традиционность исполнения особенно ощутима в “Троице”, где характер композиции, объемная лепка фигур и изображение пьедестала свидетельствуют о влиянии готической скульптуры. На другой створке- “Мадонна с младенцем ”. В этой композиции мастер отходит от готических традиций и создает новаторское для своего времени произведение. Мадонна с младенцем представлена в комнате обычного нидерландского дома, причем обстановка воспроизведена с необыкновенной тщательностью. У стены на столике стоит таз и кувшин для омовения, на полочке висит полотенце, детально написаны деревянные створки окна со шляпками медных гвоздей. За окном можно разглядеть уголок пейзажа. Сидя с младенцем на руках возле зажженного камина, Мадонна протянула в сторону огня руку, по-видимому для того, чтобы согреть ее и не коснуться холодными пальцами тельца ребенка. А возможно, что мать просто защищает его от жара пламени. Но в любом случае этот жест явно подмечен в жизни и носит конкретный, бытовой характер. Однако многое в картине представляется условным- передача пространства (пол круто наклонен так, что фигуры как бы скатываются к нижнему краю картины), с разных точек изображены кувшин, таз и умывальный столик. Часть предметов воспринималась современниками художника и как символы (так, например, таз, кувшин, белое полотенце- знаки чистоты и невинности девы Марии).

**Рогир ван дер Вейден**

РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН (Rogier van der Weyden) (ок. 1400–1464), один из крупнейших мастеров нидерландской живописи 15 в., родился в Турнэ. Его картина Снятие с креста (1438, Мадрид, Прадо) считается одним из величайших произведений мирового искусства. Этот алтарный образ был написан для капеллы гильдии стрелков в Лувене.

Снятие с креста – единственное произведение, о котором известно, что оно принадлежит Рогиру ван дер Вейдену. Вокруг этой работы современные искусствоведы сгруппировали несколько сходных по стилю портретов и картин на религиозные сюжеты, которые, по их мнению, тоже могли быть выполнены Рогиром ван дер Вейденом. Благодаря такой «реконструкции» творческого наследия перед нами предстает художник величайшей утонченности, способный передать самое глубокое чувство и мельчайшие нюансы в портретах. К сожалению, невозможно привести перечень работ Рогира ван дер Вейдена, с которым согласились бы все ученые. Среди приписываемых ему произведений: Св. Лука, рисующий Мадонну (С.-Петербург, Эрмитаж), полиптих Страшный Суд (Бон (Бургундия), капелля Госпиталя, 1446–1451), Алтарь Бладелена (Берлин – Далем), Молодая женщина в белом головном уборе (Берлин – Далем) и Филипп де Круа (Антверпен, Музей изящных искусств).

Некоторые исследователи выделяют группу произведений, относящихся к раннему периоду творчества Рогира ван дер Вейдена (Алтарь Мероде из музея Метрополитен и др.). Однако большинство ученых считают, что они принадлежат Мастеру из Флемаля.

В старинных документах сохранилось несколько разрозненных фактов о жизни Рогира ван дер Вейдена. Он учился в Турнэ у Робера Кампена (к сожалению, не сохранилось ни одной картины, которую можно было бы с уверенностью считать работой этого мастера). Около 1430 Рогир женился на девушке из Брюсселя и поселился в этом городе. Вскоре начал работать по заказам городского совета. Один из таких заказов представлял собой четыре аллегорические композиции для украшения Золотой залы городской ратуши на тему Правосудия. Среди его заказчиков были очень влиятельные люди: канцлер Никола Ролен и казначей Питер Бладелен. В 1459 одиннадцать картин Рогира ван дер Вейдена, написанных по заказу аббата монастыря Сент Обер в Камбрэ, были переданы туда женой и слугами художника. В 1463 Рогир ван дер Вейден получил письмо от Бьянки Сфорца, герцогини Милана, в котором она выражала мастеру благодарность за то, что он принял ее протеже к себе в ученики. Умер Рогир ван дер Вейден в Брюсселе в 1464.

Сформировался как художник в мастерской Робера Кампена, научившись многому у Яна ван Эйка, Рогир ван дер Вейден(около 1399-1464)тем не менее сильно отличался от этих мастеров. Цель своего творчества он видел не в восхищенном созерцании мира, где повседневное приравнивается к чуду, а в постижении индивидуальности личности (что делало его глубоким психологом и превосходным портретистом).

**“Св. Лука, рисующий Мадонну”** () Рогира ван дер Вейдена. Сюжет произведения основан на легенде, повествующей о том, что один из учеников Христа, Лука, был первым, кто создал портрет Мадонны. В середине века, когда появляются цеховые организации, живописцы Нидерландов провозглашают Луку покровителем своей гильдии. Рогир ван дер Вейден представил святого в момент творчества. В отличие от художников немецкого Возрождения, уделявших основное внимание человеку и изображавших его обычно в центре композиции, нидерландских мастеров в равной мере интересует и человек и его окружение. Поместив фигуры Марии с младенцем слева и Луки- справа, всю среднюю часть картины Рогир ван дер Вейден занялся пейзажем, открыв взору зрителя перспективу уходящей вдаль реки с городскими кварталами на ее берегах, написанными так точно и старательно, что в дальнейшем исследователи даже смогли узнать ряд строений и определить, что это здания старого Брюсселя. Однако бросается в глаза чрезмерно резкое сокращение размеров фигур- прием, с помощью которого мастер стремится передать глубину пространства (сравнительно недалеко расположенные от персонажей первого плана фигурки родителей Марии- Иоахима и Анны- кажутся поэтому несоразмерно маленькими). В изображении младенца сказывается недостаточное знание детских пропорций, чувствуется скованность движений. Нидерландские художники значительно позже, чем итальянские, овладевают искусством передачи обнаженного тела. Это объясняется не только влиянием церкви, но и слабым знакомством с античным наследием.

В отличие от своих предшественников, изображавших персонажей картин в созерцательном состоянии, не раскрывая их эмоций, Рогир ван дер Вейден стремится к передаче человеческих чувств. Лицо Луки отражает его взволнованность, он весь поглощен процессом творчества. Это лицо, несомненно увиденное в жизни, возможно, автопортрет художника.

В центре эрмитажной картины (а это один из нескольких сохранившихся вариантов произведения) проходит вертикальный шов. В прошлом, когда эта работа находилась в Испании, ее распилили на две части. В 1850 году изображение Луки было приобретено в Голландии и поступило в Эрмитаж как самостоятельное произведение. В 1884 году в Петербург было доставлено изображение Мадонны. Когда выяснилось, что это две части одной композиции, их, объединив, перевели с досок на холст. Несмотря на то, что в результате перевода и под воздействием времени картина несколько поблекла, она и сейчас радует глаз звучными красками. Мы любуемся красотой ткани и золотым шитьем платья Мадонны, драгоценными камнями ее украшений, подробно и любовно написанными деталями одежды.

Сравнивая образы Мадонны нидерландских и немецкого мастеров, нужно отметить мягкость и теплоту работ нидерландских живописцев. Немецкие композиции более схематичны, и скорее, напоминают иконы, нежели вольные полотна. Во всех деталях заключен некий аллегорический, религиозный смысл. Для сравнения- “Мадонна с куропатками” Ван Дейка имеет скорее театральное воплощение.

Мне близки более полотна нидерландских мастеров, прекрасное знание пропорций человеческого тела, мягкость и округлость линий и четкая обрисовка деталей в которых не может оставить равнодушным ни одного человека.

Тем не менее, несмотря на разницу восприятия образа Мадонны живописцами, чувствуется любовь и нежность, которую они постарались перенести на полотно. И даже через век мы чувствуем то нежное чувство, с которым писался образ Мадонны- сам образ Матери.

**3. Образ Мадонны в современной живописи.**

**Алексей Кузьмич**

Можно не знать Рафаэля и его "Сикстинской мадонны", "Петроградской мадонны" Петрова-Водкина, двух "Партизанских мадонн" или "Мадонны Биркенау" Михаила Савицкого, но мадонн Кузьмича знает каждый. Если не видел, то что-то слышал о них. Ведь Алексей написал этих мадонн не две, не десять и даже не сотню, а где-то около тысячи. Неудивительно, что самый большой, трехуровневый зал Союза художников - "Дворец искусств" на улице Козлова почти весь благодаря содействию главы Минска Михаила Павлова отдан в распоряжение Кузьмича. Вчера здесь открылась выставка его работ, и не только мадонн...

Его работы не балуют разнообразием, и модель изображения на них узнаваема и близка каждому. Кто-то утверждает, что это его жена, а младенец на ее руках или младенцы, ее окружающие, - это их дети. Нет, на картинах Кузьмича изображена все-таки не конкретная женщина, а именно Мадонна. И в этом его достижение как художника.

Кузьмич увлеченно, захватывающе, с какой-то пронзительной страстью может говорить, спорить и превозносить своих мадонн. А еще каяться, смеяться и плакать над ними. И делает он это эмоционально, искренне. Ведь, как всякий большой художник, Кузьмич в душе еще и артист. Скажу более, он в республике, пожалуй, первый и самый последовательный пропагандист, или, как нынче говорят, менеджер своих работ. Про него написано тысячи, а может, десятки тысяч журналистских статей - газеты любят сенсации (тысячи мадонн!!!), ярких, неординарных людей. А еще про Кузьмича снято около сотни телесюжетов и несколько документальных фильмов. Издан шикарный альбом его работ. Не говоря уже про то, что его работы тиражируются на разного рода продукции, не имеющей к искусству никакого отношения (на обложках книг, календарях, плакатах), что по сегодняшним меркам тоже является залогом колоссальной популярности, узнаваемости. Поэты посвящают ему и его мадоннам стихи и песни.   
Говорят, за эту немыслимую популярность, а может быть, еще и за эту напористость, настырность коллеги по ремеслу не очень-то жалуют художника Алексея Кузьмича, а закупочные комиссии при Министерстве культуры, которым выделяются деньги из бюджета, не торопятся приобретать работы популярного художника. А в том, что это явление, я думаю, сегодня уже мало кто сомневается.

Алексей Кузьмич. Сегодня это имя чаще других встречается на страницах периодических изданий. Репродукции картин художника украшают большие и малые журналы. Ему позируют писатели и артисты, кинорежиссёры и общественные деятели.

Известность, слава. Они пришли к Алексею Кузьмичу на втором десятке лет творческой жизни, когда начал проясняться её общий замысел, неведомый поначалу и самому художнику.

По мере создания, картина за картиной, как страница за страницей, складывается книга творческой жизни живописца. В первой её части художественный мир Алексея Кузьмича конкретен, ощутима тяга к портрету, тематической картине. Непосредственные впечатления от встреч с родными местами, людьми входят в плоть его произведений: **"У окна"** (1974), **"Воскресный день"** , **"Девушка и цветы"** (обе 1976**), "В мастерской художника"** (1977) и другие. Не отрываясь от непосредственного чувственного опыта, художник хочет самоопределиться: схватить и выразить пластический характер человека, образ или сущность вещи, её материал, энергию и т.д.

Простые жизненные наблюдения, простые жизненные начала. Как это часто бывает в начале пути, иные работы подражательны. В них угадываются лица великих кумиров-учителей, ценимых с ученической скамьи - Тициана, Эль-Греко, Ван Гога. Но это подражание не слепое, не формальное. Молодой художник как бы проходит ступени, возведённые до него, чтобы затем подняться на уровень, где зазвучит уже его, только его мотив. Впереди обретение мастерства, выход к серьёзным гражданским и общечеловеческим проблемам. С круга житейских забот центр тяжести перемещается на темы большого философского звучания; о смысле присутствия человека, о его нравственном долге, о предназначении женщины - матери - Мадонны, о духовной роли славянских народов в общечеловеческой эволюции. Художник пристально всматривается в людские судьбы, чтобы лучше понять жизнь и время.

С удивляющим постоянством Алексей Кузьмич возвращается и возвращается к теме Мадонны. Он словно соревнуется с мастерами Ренессанса, справедливо полагая, что высокое искусство Возрождения и сегодня облагораживает и очищает, несёт успокоение, продолжает нести добро людям, в котором всегда нуждался человек.

Начало развития темы было положено в 1983 году картиной **"Будущие мадонны"**. В ней молодость словно всматривается в мир, открывая неизведанное. Образы естественны и жизненны, почти конкретны. В последующих работах художник уделяет внимание не столько тщательной проработке деталей, широте передачи реальных пространственных отношений, сколько продуманной гармонии света и цвета. Живописец стремится к утончённости и изысканности изображения. Импульсивный энергичный мазок, вибрирующий свет увеличивают эмоциональную насыщенность картин. В полотнах **"Мадонна Киевской Руси**", **"Мадонна над миром"** (1987), **"Сошедшая с небес"** (1988), **"Мадонна над Минском"**, **"Чернобыльская Мадонна"**, **"Мадонна. Вознесение"** (все 1989**), "Мадонна и ангелы"** (1990) - радость и удивление, терпение и сострадание, страх и надежда. Главная же идея этих произведении - торжество и величие духа, жертвенность и страдание во имя людей. Именно ей посвящены картины **"Плач Ефросиньи Полоцкой".** **"Плач княжны Рогнеды"** (обе 1990), весь цикл работ **"Плачущие мадонны".**

Мир Мадонны для художника - это и его мир. В нем ответ на бесцветность и хаос нашего времени.

"Сейчас общество испытывает огромную потребность в реставрации духовных ценностей, - говорит художник, - самой высокой целью искусства является утверждение красоты, Божественного в человеке. Искусство должно нести миру Свечу Духовности, потому что, как и много веков назад, человек и сегодня стремится к свету и любви".   
Природная стойкость и чувство сопротивления заставляют художника снова и снова обращаться не только к теме возрождения корней, но и к утраченным связям между человеком и природой, человеком и Космосом. Это всеобъемлющая идея также находит воплощение в дорогом для художника образе Мадонны.

Тарковский говорил, что в лучших произведениях поэзии наличествует триединство: мир, язык, художник. В полной мере это относится и к живописи. Недостаточность одного из компонентов этого единства делает произведение неполноценным, немощным.

Потеря кровной связи со своей землей всегда гибельна для творца. Осознанно или не вполне Алексею Кузьмичу удалось это избежать. Устоял он и перед бурным натиском всевозможных авангардных течений, сохранив в своем изобразительном языке чистоту и поэзию.

Творчество художника - это его храм. возведенный его воспитанием, эволюцией, культурой, мыслью. Так в добрый же путь, Алексей Кузьмич!

Кто любит женщину, кто любит мир, кто пишет женщину, тому помогает бог,- эти слова стали творческим кредо для Алексея Васильевича Кузьмича. Родился художник в 1945 г. в Мохро - большой красивой полесской деревне на Брестчине. Отца не помнит. Вернувшись с фронта, он вскоре умер. Растила и воспитывала Алексея мать Александра Максимовна. Приобщился к искусству Алексей с раннего детства. Этому помогли двоюродный брат Степан, художник-самоучка, учитель рисования в местной школе Анатолий Павлович Рубанович и пять сестер.

После 9 классов будущий художник уезжает в далекий сибирский город Красноярск. Ему хотелось не столько больших денег и приключений, сколько познаний. В Красноярске родился Суриков. Здесь много связано с именем великого художника, есть училище им. Сурикова, блестящая картинная галерея. Кузьмич приходил туда часто и подолгу простаивал у полотен, восхищаясь великим непревзойденным талантом. Рядом с училищем - художественная школа им. Сурикова, куда, к великому счастью, и поступил Кузьмич. Окончил школу - повестка в армию. После службы Алексей приехал поступать в Минский театрально - художественный институт, но на приемные экзамены опоздал. Пришлось идти работать на подшипниковый завод. Там он узнает, что рядом во Дворце культуры существует прекрасная художественная студия, которой руководит А. В. Барановский. Показал ему свои работы. Анатолий Васильевич остался очень доволен и принял его к себе. В студии Алексей еще больше поверил в себя как художника. На следующий год Алексей Кузьмич поступает в театрально - художественный институт. Экзамены сдал на "отлично". Учился охотно. Оставили Алексея Кузьмича после окончания преподавать в институте. Но вскоре он понял, что не рожден для этого. Ушел из института. Всего себя направил на самовыражение, на творчество.   
15 лет его не признают, не дают выставляться. И только потому, что на своих картинах он смело приоткрывает **таинства красоты женского тела** вместе с высокой духовностью, одухотворенностью. Лишь в 1989 году в Минском Дворце искусства состоялась его первая выставка. Успех имела огромный. После нее работы Алексея Кузьмича увидели жители Витебска, Бобруйска, Барановичей, Гродно, Могилева, Гомеля, Бреста и других городов республики. Лучший выставочный зал был предоставлен Кузьмичу Союзом художников СССР в Москве. Здесь особенно остро он ощутил, насколько нужно то, что он создает, людям.

При серьезном, внимательном анализе, изучении творчество Алексея Кузьмича можно разделить на несколько этапов.

На первом этапе художник противопоставляет женщине-труженице, ударнице, осужденной революцией и так называемым социалистическим образом жизни на кабальные условия существования, мадонну. Романтически - возвышенно и смело изображает ее живописец. Он по существу возрождает в искусстве не только женщину, какой она есть от природы, а и утраченную духовность народа.

На другом этапе творчества Алексея Кузьмича мадонна более реальная, земная, исторически конкретная. Он чувствует в себе потребность показать трагизм событий на определенных исторических сломах.

Впечатляет, если не сказать потрясает, картина "Красная мадонна". На голове женщины, доброй, искренней, повязан красный платок. Он плотно облегает плечи героини до пояса, создавая искаженной, деформированной формы идеологический круг-ореол. Никак не вырваться мадонне из этого порочного круга, он ее душит, угнетает и унижает. В отчаяньи, утратив веру стать свободной и независимой, мадонна плачет. Планетарная печаль на ее красивом лице.

В картине "Рогнеда" полоцкая княжна также плачет. И этот плач также исторически оправданный. Рогнеда как бы поднимается над временем и пространством. В ее широко открытых глазах и печаль, и ужас, и упрек, и мольба. Волосы локонами, веероподобно рвутся в небо. Оттуда женщина спустилась, чтобы посмотреть, что поменялось на земле за ее отсутствие, что люди собой представляют. Принесла из глубины веков свои обиду, боль, протест нам, людям.

Впервые во всемирной истории искусств плачущие мадонны появились на полотнах Кузьмича. Белорусский художник нарушает устоявшиеся каноны, идет от противоположного. Плач мадонн - это плач его собственной души, которая неистово ищет выхода, израненная и доведенная до высшей степени протеста в бесчисленных столкновениях с противоречиями развития нашего общества. Нужно быть очень благодарным художнику за его великую гражданственность, патриотизм, непоколебимое желание видеть свой народ свободным и счастливым.

Детство Алексея Кузьмича прошло в большом селе Мохро на Брестчине в многодетной крестьянской семье. День его рождения - 1 июня 1945 года запомнился сельчанам большими пожарами, случившимися от удара молнии. Рассказывали, что его мать Александра Максимовна восприняла их как знамение, сулившее сыну большое будущее. Василий Феодосьевич Кузьмич, отец Алексея - потомок старинного шляхетскою рода. Когда мальчику было полтора года, отец умер, сказались ранения, полученные на фронтах Великой Отечественной войны.

Александра Максимовна одна воспитала семерых детей, уповая на труд, Бога и добрых людей. Сестры увлекались рукоделием. Несмотря на трудности жизни, в доме часто звучала песня.

Пожалуй, наиболее яркие воспоминания детства Алексея связаны с весьма почитаемым в селе человеком Рубановичем Анатолием Павловичем, художником, другом отца. Это был действительно интересный, широкой культуры, высокообразованный человек (учился в Варшаве, Париже, Вене). Мальчика связывала с ним трогательная дружба. Тогда-то и состоялось первое приобщение к искусству. Алексей впервые услышал имена: Тициан, Веласкес, Ван Гог, увидел репродукции их картин. Развитию природных способностей мальчика способствовал и двоюродный брат Алексея, Степан Кузьмич, одарённый самодеятельный художник.

Старшие дети входили в самостоятельную жизнь. Дороги странствий влекли и Алексея. В 1962 году шестнадцатилетний юноша едет в Красноярск, где живут ею дальние родственники. Работает, посещает классы художественной студии. После службы в армии в 1968 году возвращается на Беларусь, живет и работает в Минске. Здесь началось систематическое художественное образование Алексея Кузьмича. Вначале в студии изобразительного искусства под руководством замечательного педагога и художника А. В. Барановского, затем - в Белорусском государственном театрально - художественном институте, где преподавали В. Суховерхов, П.Крохолев, Н.Воронов. У П.Воронова Алексей Кузьмич перенял свободную манеру письма, владение цветом. Уроки же главного учителя, коим считает Алексей А.Барановского, оставили в формировании молодого художника не только профессиональный, но и нравственный след.   
С окончанием института наступает время активной самостоятельной творческой деятельности. С 1975 года Кузьмич - участник художественных выставок. В 1981 году народный художник Республики Беларусь Л.Щемелев, заслуженные деятели искусств П.Крохолев и П.Стасевич рекомендуют Кузьмича в Союз художников. В этом же году состоялась первая персональная выставка произведений художника.

Картины Алексея Кузьмича приобретаются Государственными **музеями республики, многими отечественными и зарубежными коллекционерами**. Коллекция данной выставки сложилась из картин написанных на протяжении всего творческого пути, она достаточно полно позволяет оценить индивидуальные особенности и потенциал художника.

**Михаил Савицкий**

Думая о создании синтетического, обобщающего образа республики-партизанки, Савицкий исходил из конкретного и не имеющего себе подобного в истории войн факта—две трети территории оккупи­рованной Белоруссии контролировались партизанскими соединениями. В этих зонах (в глубоком тылу врага!) была Советская власть - работали сельсо­веты, школы, люди трудились и выходили на боевые задания. Сам факт говорит о могучих жизненных силах народа, который нельзя ни покорить ни уничтожить. Его осмысление художником и вызвало образ, извечно олицетворяющий продолжение и торжество жизни, — мадонну.

Две картины с одним и тем же названием **,,Партизанская мадонна"** (рис. 12) создал Михаил Савицкий. Пер­вую — в 1967 году. В центре ее - образ молодой крестьянской матери с крепкими босыми нотами и загорелыми натруженными руками. Она сидит кормит грудью ребенка. Голова туго повязана темно-синим платком. Накинутая на плечи красная шаль превращает белую блузку и черную юбку в торжественное одеяние. Иконная красота цветового созвучия дополнена золотом холмистой земли, где, как в мирное время, так и в годы войны, женщины жали хлеб. Ритм их согнутых спин, образующих серповидный полукруг, в гори г линейным ритмам в изображении молодой матери, певучей плавности ее силуэта. Она и земля — единый образ гармонии бытия народного. Но драматично противопоста­влены ему резкие перекрестные ритмы винтовок и решительная поступь тех, кто уходит в бой... Слов­но окаменела в тяжком раздумье старая женщина. Да, Отечественная война требовала жертв. И в исторических битвах особенно явственно виден ве­ликий смысл материнской любви и материнского подвига. Без эффектных действий и фраз, он прост и неизбежен, как сами военные будни.

В „Партизанской мадонне" слышится песенное звучание величавого народно! о эпоса о преданности и мужестве, о родной земле и ее защитниках.

В 1978 году, когда одна за другой с промежутком не более чем в два месяца появлялись в мастерской Савицкого картины антифашистской серии, худо­жник создал вторую **«Партизанскую мадонну»**. В названии ее лишь отмечено **— «Минская»** (рис. 13)**.**

Государственный художественный музей Бело­руссии заказал Михаилу Андреевичу копию или вариант первой картины, Но, как говорит художник, повторять себя у него нет времени. Каждая работа должна быть движением вперед. И он написал на ту же тему совершенно другую картину, которая не только не уступает художественным достоинствам первой, но и несет новое содержание.

Здесь молодая мать представляет в вертикальном формате полотна. (Первое - почти квадрат.) Она как бы приближается к нам. Два взгляда ~ матери, взволнованной, и сына, полного недетской серьезно­сти, — устремлены на зрителя. Такой двуединый образ более эмоционально-динамичен, взывает к открытому и доверительному контакту. Словно преодолен барьер самоуглубленности, ощутимый в первой картине, в которой величавая эпичность сплавлялась с чертами жанровой сцены. В новой преобладают торжественность идеала и патетическое чувство преддверия нового.

Воспевая духовную красоту народа в годы военных испытаний, художник говорит о чувствах, которыми вечно живо человечество. Непреходящий смысл первого образа прочитывается в преломле­нии традиций древнерусской живописи. Он связан с „Петроградской мадонной" К. Петрова-Водкина В этом - созвучие времен...

Вторая картина обращена к традициям итальян­скою Возрождения. Они сказались в стилистических признаках: развито вглубь пространство, активнее стала пластическая лепка. В композиционной схеме н силуэтном решении, в интерпретации мотива жертвенного несения ребенка — символа новой жизни и новой надежды — ясно прочитывается аналогия с рафаэлевской «Сикстинской мадонной».

В современной творческой практике все чаще встречаются прямое обращение к классическим аналогом. И это не предосудительно. Если первооснова всякого искусства — бытие и его идеалы, то во второй его исток — накопленный человечеством художе­ственный опыт. Использование его в творчестве современного художника так же правомерно, как применение ученым предшествующих открытий. Весь вопрос в том, сколь талантливо проецировано на современность классическое произведение, сколь оправдано замыслом автора.

**III. ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Сколько мадонн создано живописцами с древности до наших дней! У каждого времени – своя мадонна. Своя она и у каждого художника. Ведь слово «мадонна» означает «моя женщина» …. С этим значением соединился образ материнства как неотъемлемый от представления о прекрасной женщине, исполняющей главную жизненную миссию. Уже в формах культовой живописи этот образ стал воплощением гуманных, общечеловеческих понятий. Поэтому он органично перешел в светскую живопись. С течением времени его гуманное содержание освобождалось от религиозной оболочки. Изображая мадонну с младенцем, художники редко отказывают себе в удовольствии добавить птичку, или вазочку с цветами, или какой-нибудь искрящийся стеклянный шар на подлокотнике кресла.

Художники эпохи Возрождения изображали в своих картинах не просто женщину, а мадонну. Великие живописцы создавали себе свой образ женщины, который являлся перед нами в образе святой.

**IV. ПРИЛОЖЕНИЕ**

**Леонардо да Винчи «Дама с горностаем» (1484 г.)**

##### Рис. 1



**Леонардо да Винчи “Мадонна Литта” (1478-1784гг).**



**Рис. 2**

# **Леонардо да Винчи “Джоконда”**



**Рис. 3**

**Рафаэль «Флорентийские мадонны»**



**Рис. 4**

**Рафаэль «Мадонна Конестабиле».**



**Рис. 5**

# **Лукас Кранах Старший “Мадонна с младенцем**

# **под яблоней”**



**Рис. 6**

**Антонис ван Дейк “Мадонна с куропатками”.**



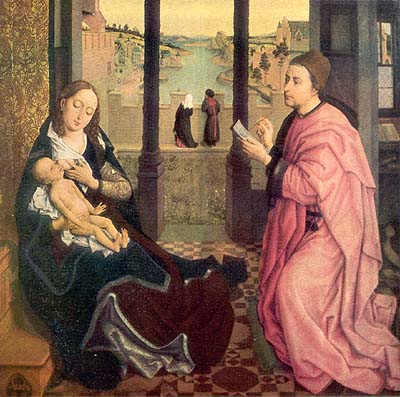
# **Рис. 7**

# **Робер Кампен “Мадонна с младенцем у камина”**



# **Рис. 8**

### Рогир ван дер Вейден “Св. Лука, рисующий Мадонну”



**Рис. 9**

**Алексей Кузьмич «Юная Даная» (1986 г.)**



**Рис. 10**

**Алексей Кузьмич «Мадонна с младенцем» (1995 г.)**



**Рис. 11**

**V. Список иллюстраций.**

1. Леонардо да Винчи «Дама с горностаем» (1484 г.)
2. Леонардо да Винчи “Мадонна Литта” (1478-1784гг).

# 3.Леонардо да Винчи “Джоконда”

4.Рафаэль «Флорентийские мадонны»

5.Рафаэль «Мадонна Конестабиле».

# 6.Лукас Кранах Старший “Мадонна с младенцем под яблоней”

7.Антониса ван Дейк “Мадонна с куропатками”.

# 8.Робер Кампен “Мадонна с младенцем у камина»

### 9.Рогир ван дер Вейден “Св. Лука, рисующий Мадонну”

10.Алексей Кузьмич «Юная Даная» (1986 г.)

11.Алексей Кузьмич «Мадонна с младенцем» (1995 г.)

12. Михаил Савицкий «Партизанская Мадонна»

13. Михаил Савицкий «Партизанская Мадонна» «Минская»

14. Рафаэль «Сикстинская Мадонна»

# 

# **VI. Список использованной литературы.**

1. Любимов Л.Л. “Небо не слишком высоко”- М: “Просвещение”, 1989 г.

2. Муранов П.П. “Образы Италии”- Москва: “Республика”, 1994 г.

3. Персианова О.М. “Эрмитаж. Путеводитель по залам музея”- Ленинград: “Аврора”, 1985 г.

4.Шапиро Ю.Г. “Эрмитаж. По выставкам и залам”- Л: “Искусство”, 1983 г.

5. Энциклопедия искусства. том 7.//ред. М.Д. Аксенова, Москва: “Авента+”, 1997 г.

6. Белова О.Ю. «История искусств»: М., Издательство «Аквариум», 1997 г.

7. Долгополов И.В. «Рассказы о художниках»: 1,2 тома.- М., Изобразительной искусство, 1982 г.

8. М.Савицкий, Минск, 1982 г.

9. Б.А. Лазука «Гiсторыя Мастацтва» - Мiнск, 1996 г.

1. [↑](#footnote-ref-1)