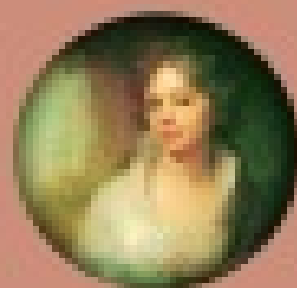


Современная Иллюстрированная Энциклопедия

ИСКУССТВО



Annotation

Перед вами том «Искусство», в котором содержится около 1000 статей, посвящённых историческому развитию искусства. Энциклопедические статьи, созданные на основе современных научных данных, в доступной и увлекательной форме рассказывают о важнейших культурных эпохах (первобытность, Древний Египет, Древние Греция и Рим, Средневековье, Возрождение и др.); об основных видах и жанрах искусства, о неповторимых особенностях художественного языка – языка линий, красок и объёмов, на котором «говорят» со зрителем произведения архитектуры, скульптуры, живописи и графики, портретного, пейзажного, исторического, бытового и других жанров; о материалах и техниках, которые используют мастера искусства в своём творчестве.

- [Искусство](#)
 - [***](#)
 - [От издательства](#)
 - [К читателям](#)
 - [Условные обозначения и сокращения](#)
 - [А](#)
 - [Б](#)
 - [В](#)
 - [Г](#)
-

Искусство

Современная иллюстрированная

Энциклопедия

Главный редактор и автор проекта «Современная иллюстрированная энциклопедия» профессор МГУ им. М. В. Ломоносова А. П. Горкин

Научный редактор заслуженный работник культуры С. А. Романова

Авторы статей:

Т. В. Балицкая, Г. С. Барсенкова, Л. М. Бедретдинова, О. А. Васильева, И. И. Григорьян, Л. В. Давыдова, В. В. Донец, Е. Н. Евстратова, С. Г. Загорская, Т. Г. Игнаткина, Т. В. Ильина, М. В. Мацкевич, О. В. Морозова, М. В. Петрова, В. М. Петюшенко, Е. И. Романова, С. А. Романова, Е. Г. Середнякова, И. В. Шишова, М. С. Яровая.

От издательства

Перед вами том «Искусство», в котором содержится около 1000 статей, посвящённых историческому развитию искусства. Энциклопедические статьи, созданные на основе современных научных данных, в доступной и увлекательной форме рассказывают о важнейших культурных эпохах (первобытность, Древний Египет, Древние Греция и Рим, Средневековье, Возрождение и др.); об основных видах и жанрах искусства, о неповторимых особенностях художественного языка – языка линий, красок и объёмов, на котором «говорят» со зрителем произведения архитектуры, скульптуры, живописи и графики, портретного, пейзажного, исторического, бытового и других жанров; о материалах и техниках, которые используют мастера искусства в своём творчестве. Том содержит научную и вместе с тем живо и эмоционально изложенную информацию об основных художественных стилях и направлениях, как классических (барокко, рококо, классицизм, романтизм, реализм, импрессионизм), так и авангардных (абстракционизм, экспрессионизм, фовизм, футуризм, модернизм и др.).

В энциклопедию включены статьи не только о зодчих, художниках, скульпторах и графиках, но также о меценатах и художественных критиках. Часть статей посвящена прославленным архитектурным памятникам. Отдельные статьи поясняют важнейшие искусствоведческие термины. Основное внимание в энциклопедии посвящено изобразительному искусству; вместе с тем в томе содержится информация о музыке и театре. Подробнее освещается деятельность мастеров русского искусства, чьё творчество наиболее полно представлено в отечественных музеях.

Тексты написаны сотрудниками Государственной Третьяковской галереи и Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Авторам удалось воссоздать сложную и многогранную картину исторического развития искусства, увлекательно рассказать о выдающихся мастерах. Статьи сопровождают около 2500 высококачественных цветных иллюстраций: репродукции картин и рисунков, фотографии произведений скульптуры и зодчества, планы и конструктивные схемы архитектурных сооружений, а также

реконструкции, позволяющие представить облик прославленных памятников прошлого.

Для облегчения поиска необходимых сведений в конце тома помещён именной указатель, в котором обозначены страницы, где упоминается деятель искусства или помещена иллюстрация его произведения. Приведён список литературы, рекомендованной для более глубокого изучения истории искусства.

Издательство заранее благодарит читателей за отзывы, критические замечания и пожелания, которые будут учтены при следующих изданиях энциклопедии.

К читателям

Перед вами один из томов «Современной иллюстрированной энциклопедии». Это издание в своём роде уникальное. Оно предназначено и умным школьникам, и их заботливым родителям, студентам, учителям и вообще всем тем, кто хочет вспомнить школьные знания, а может быть, и приобрести новые.

Тома энциклопедии в сжатой форме охватывают все основные области человеческого знания: науку, технику, культуру, искусство, религию. Они включают описание всех стран нашей планеты, их историю и географию. Главная особенность «Современной иллюстрированной энциклопедии» состоит в том, что это не собрание книг с весёлыми картинками, занятыми рассказами о мировой цивилизации, науке или искусстве, а научное справочное издание. Статьи справочников обычно подряд не читают – ими пользуются в необходимых случаях. А случаев этих великое множество. Уточнить математическую формулу, имена первых апостолов, год рождения писателя или актёра, дату сражения или основания города, высоту горной вершины или пирамиды Хеопса, о чём повествует «Божественная комедия» или «Оптимистическая трагедия», чем отличается амфибрахий от анапеста или этиловый спирт от метилового, что такое Красная книга, как устроен двигатель внутреннего сгорания и чем он отличается от реактивного двигателя – всё это и многое другое позволяют сделать материалы, содержащиеся в томах «Современной иллюстрированной энциклопедии».

Статьи каждого тома расположены в алфавитном порядке. Их названия набраны **жирным** шрифтом; рядом (в скобках) даются синонимы этих названий, если таковые имеются. Для получения более полной информации применяется система ссылок на иные термины и понятия, данные отдельными статьями. Их названия выделены в тексте особым шрифтом – *курсивом*. Используется система сокращений слов, список которых, приводимый в каждом томе, включает и аббревиатуры.

Тома «Современной иллюстрированной энциклопедии» не нумерованы, представляют собой самостоятельные справочные издания, и каждый читатель может выбрать заинтересовавшие его отдельные книги. Однако надо помнить, что «энциклопедия» в

переводе с греческого языка означает «круг знаний». Поэтому не ограничивайте себя отдельными «секторами», держите на своих книжных полках полный «круг» – спасательный «круг знаний».

Главный редактор издания А. П. Горкин

Условные обозначения и сокращения

англ. – английский

АХ – Петербургская академия художеств

в., вв. – век, века

г., гг. – год, город, годы

греч. – греческий

др. – другие

илл. – иллюстрация

итал. – итальянский

кит. – китайский

кон. – конец

лат. – латинский

н. э. – наша эра, новая эра

нач. – начало

нем. – немецкий

о. – остров

ок. – около

осн. – основанный

пол. – половина

р. – река

Прп – преподобный, преподобные

с. – страница

св. – святой

сер. – середина

см. – смотри

ст. – статья

т., тт. – том, тома

т. н. – так называемый

тыс. – тысяча, тысячелетие

франц. – французский

А

АБРА́МЦЕВО, усадьба в Сергиево-Посадском районе Московской области, построенная в 18 в. В 19 в. дважды становилась центром культурной жизни России. В 1843 г. усадьбу приобрёл писатель и театральный критик С. Т. Аксаков, создавший здесь многие свои произведения («Детские годы Багрова-внука», «Семейная хроника»). Сыновья писателя И. С. и К. С. Аксаковы стояли во главе философско-литературного кружка славянофилов, которые утверждали своеобразие культурного пути России, его противоположность Западу. В гости к Аксаковым приезжали и подолгу жили писатели Н. В. Гоголь, И. С. Тургенев, поэт Ф. И. Тютчев, славянофилы А. С. Хомяков, Ю. Ф. Самарин, братья И. В. и П. В. Киреевские, актёр М. С. Щепкин. В 1870 г. усадьбу приобрёл предприниматель и меценат С. И. Мамонтов. С этого времени Абрамцево становится центром притяжения для художников, актёров, музыкантов. Участники *Абрамцевского художественного кружка* (В. М. Васнецов, В. Д. Polenov и его сестра Е. Д. Поленова, М. В. Нестеров, К. А. Коровин, В. А. Серов и др.) подолгу жили и работали в имении. При участии жены Мамонтова Елизаветы Григорьевны здесь открылись общеобразовательная школа и столярно-резчицкая мастерская, где обучали художественному ремеслу крестьянских детей. В гончарной мастерской под руководством П. К. Ваулина применялись новые технологии обжига *керамики*, покрывавшейся цветной глазурью. В этой мастерской М. А. Врубель создавал свои декоративные *майолики*: панно, вазы, скульптуры и т. д.



Абрамцево. Дом Мамонтовых

Абрамцево – одна из немногих старинных усадеб, уцелевших в огне войн и революций. В 1918 г. усадьба была взята под государственную охрану. Ответственной за сохранение художественных реликвий была назначена дочь мецената – А. С. Мамонтова. В 1919 г. решением Наркомпроса здесь был образован Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево». В главном усадебном доме открыта экспозиция, которая включает мемориальную часть, посвящённую Аксаковым, семье Мамонтовых и членам Абрамцевского художественного кружка. В других усадебных постройках можно увидеть крестьянские художественные изделия из дерева, работы абрамцевской столярной мастерской. В мастерской-студии экспонируются майолики Врубеля. В церкви Спаса Нерукотворного, построенной в парке по проекту В. М. Васнецова, вновь проводятся службы. В часовне церкви находится усыпальница семьи Мамонтовых. Здесь погребены С. И. Мамонтов и его сын Андрей. Рядом с часовней похоронены дочь мецената Вера и его жена Елизавета Григорьевна.



В. М. Васнецов. «Избушка на курьих ножках» в Абрамцево. 1883 г.

АБРАМЦЕВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КРУЖОК (Мамонтовский кружок), неформальное объединение русской творческой интеллигенции (художников, музыкантов, театральных деятелей, учёных). Действовал в 1870—90-х гг. в *Абрамцево*– усадьбе предпринимателя и мецената С. И. Мамонтова.



В. А. Серов. «Девочка с персиками». 1887 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Начало кружку было положено в 1872 г. в Риме. Мамонтов познакомился с работавшими там русскими художниками и деятелями искусства: В. Д. Поленовым, М. М. Антокольским, А. В. Праховым и др. По возвращении на родину меценат пригласил художников в Москву. С 1874 г. они собираются в московском доме мецената на Садовой-Спасской улице и в его имении Абрамцево. В нач. 1880-х гг. круг гостей Мамонтова расширился: в усадьбу приезжают В. А. Серов, К. А. Коровин, И. Е. Репин, В. М. Васнецов, М. А. Врубель, Е. Д. Поленова, М. В. Нестеров и др. Абрамцево, по выражению И. Е. Репина, стало для художников «самой лучшей на свете дачей». Здесь они жили в летние месяцы вместе со своими семьями, размещаясь в главном усадебном доме, в летних деревянных строениях и флигелях, возведённых заботливым хозяином. Участники Абрамцевского художественного кружка провозгласили культ красоты, смело обращались к традициям народного искусства в поисках новых стилевых решений. Здесь было создано немало шедевров русского искусства. Знаменитый портрет дочери С. И. Мамонтова Веры «Девочка с персиками» (1887) написан Серовым в столовой

абрамцевского дома. Васнецов работал над сказочными полотнами «Алёнушка» (1881) и «Богатыри» (1898), Репин – над картиной «Проводы новобранца» (1879), Нестеров собирал этюды для «Видения отроку Варфоломею» (1890). Пейзажи окрестностей усадьбы запечатлены в полотнах В. Д. Поленова, И. С. Остроухова, И. И. Левитана, М. В. Нестерова. Работы, созданные художниками в Абрамцево, обогатили русскую живопись глубоким проникновением в поэтику русской старины, превосходными образцами национального лирического пейзажа.



В. М. Васнецов. Церковь Спаса Нерукотворного в Абрамцево. 1881—82 гг.

Деятельность Абрамцевского художественного кружка положила начало неорусскому стилю в архитектуре (флигель-мастерская, архитектор В. А. Гартман, 1873; баня-теремок, архитектор И. П. Ропет, 1877; церковь Спаса Нерукотворного, архитектор В. М. Васнецов, 1881—82, её внутреннее убранство – И. Е. Репин, Н. В. Неврев, М. М. Антокольский и др.).



М. А. Врубель. Декоративное блюдо «Садко». Майолика. 1896–1901 гг. Частное собрание. Москва

В Абрамцево началось возрождение утраченных и забытых русских народных ремёсел: резьбы по дереву, изразцов, вышивки. Художники устраивали экспедиции в северные русские города для изучения сохранившихся там древних памятников архитектуры, иконописи, декоративно-прикладного искусства (поездки финансировал Мамонтов), искали образцы народного творчества в окрестных деревнях. Члены кружка организовали в Абрамцево столярно-резчицкую, вышивальную и гончарную мастерские. В 1880—90-х гг. в столярной мастерской местные резчики создавали по эскизам Е. Д. Поленовой и В. М. Васнецова предметы домашней утвари – деревянные сундуки, мебель и т. д. Продукция мастерской пользовалась большой популярностью, экспонировалась на всероссийских и международных выставках, завоёвывала золотые медали. Недолго просуществовавшая вышивальная мастерская выпускала скатерти из самотканого холста, вышитые полотенца, фартуки.



Е. Д. Поленова. Совы. Резьба по дереву. 1891—94 гг.

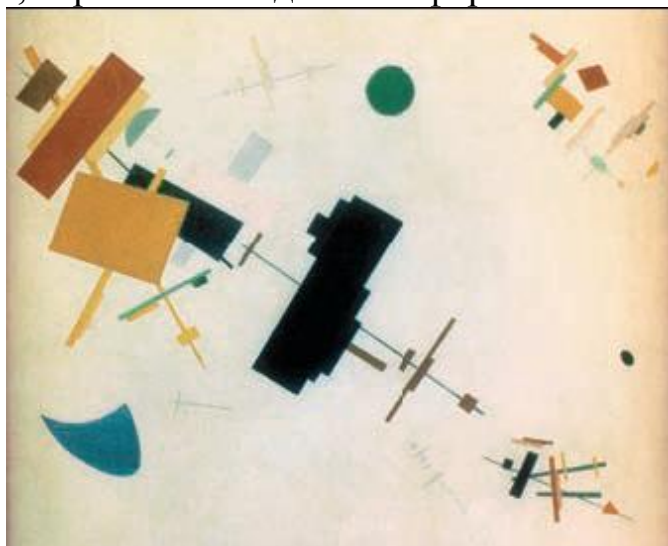
В гончарной мастерской ярко раскрылся талант М. А. Врубеля – скульптора и керамиста. Выполненные им майоликовые вазы, декоративные панно, изразцы для каминов и статуэтки, открыли новую страницу в истории русского декоративно-прикладного искусства.

Одним из самых перспективных начинаний кружка стали любительские спектакли. Начиная с 1878 г., они ставились каждый сезон: зимой – в особняке на Садовой-Спасской в Москве, летом – в Абрамцево. Декорации, костюмы, афиши и сценарии к ним создавали сами художники, часто выступавшие и в качестве актёров. В любительских спектаклях участвовали также К. С. Станиславский, Ф. И. Шаляпин. Самой знаменитой постановкой абрамцевского кружка стала «Снегурочка» А. Н. Островского (1882). Декорации и костюмы к сказке, созданные по эскизам В. М. Васнецова, стали новым словом в *театрально-декорационном искусстве* того времени. Из домашних музыкальных постановок родилась идея мамонтовской частной оперы, где в полную силу раскрылся талант Ф. И. Шаляпина.

Абрамцевский художественный кружок стал уникальной творческой лабораторией, где вырабатывались новые идеи и художественные формы, сыгравшие важную роль в развитии русского искусства, в частности в формировании национального варианта общеевропейского стиля модерн.

АБСИ́ДА, то же, что *apsida*

АБСТРАКЦИОНИ́ЗМ (от лат. *abstractio* – отвлечение), беспредметное искусство, одно из самых влиятельных художественных направлений 20 в., возникшее в нач. 1910-х гг. В основе творческого метода абстракционизма – полный отказ от «жизнеподобия», изображения форм реальной действительности. Абстрактная картина строится на соотношениях цветных пятен, линий, штрихов; скульптура – на комбинациях объёмных и плоских геометризованных форм. При помощи отвлечённых построений художники хотели выразить внутренние закономерности и интуитивно постигаемые сущности мира, Вселенной, скрытые за видимыми формами.



К. С. Малевич. «Супрематизм». 1915 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Датой рождения абстракционизма считают 1910 г., когда В. В. *Кандинский* выставил в Мюнхене первое в истории искусства абстрактное произведение (акварель) и написал трактат «О духовном в искусстве», в котором обосновывал свой творческий метод открытиями науки. Вскоре абстракционизм становится мощным движением, в рамках которого возникают различные направления: лирическая абстракция (картины Кандинского и мастеров объединения «*Синий всадник*» с их текучими, «музыкальными» формами и эмоциональной выразительностью цвета) и геометрическая абстракция (*К. С. Малевич*, *П. Мондриан*, отчасти *Р. Делоне*, композиции которых построены на

сочетаниях элементарных геометрических фигур: квадратов, прямоугольников, крестов, кругов). Программным произведением Малевича стал его знаменитый «Чёрный квадрат» (1915). Свой метод художник назвал супрематизмом (от лат. *supremus* – наивысший). Стремление оторваться от земной реальности привело его к увлечению космосом (Малевич был одним из авторов знаменитого спектакля «Победа над солнцем»). Свои абстрактные композиции художник называл «планитами» и «архитектонами», символизирующими «идею всемирного динамизма».



Ф. Марк. «Сражающиеся формы». 1914 г. Новая Пинакотека. Мюнхен

В нач. 20 в. абстракционизм распространился во многих странах Запада. В 1912 г. в Голландии рождается неопластицизм. Создатель неопластицизма П. Мондриан вместе с Т. ван Дусбургом основал группу «Де Стейл» (1917) и журнал под тем же названием (выходил до 1922 г.). «Человеческое начало» из их искусства было полностью изгнано. Участники группы «Де Стейл» создавали полотна, где расчерченные сеткой линий поверхности образовывали прямоугольные ячейки, заполнявшиеся чистыми однородными цветами, что, по мнению Мондриана, выражало идею чистой пластической красоты. Он хотел создать живопись, «лишённую индивидуальности» и, в силу этого, обладающую «мировым значением».

В 1918—20 гг. в России возник основанный на идеях супрематизма *конструктивизм*, объединивший архитекторов (К. С. Мельников, А. А. Веснин и др.), скульпторов (В. Е. Татлин, Н. Габо, А. Певзнер), графиков (Эль Лисицкий, А. М. Родченко). Суть направления изложил

Веснин: «Вещи, создаваемые современными художниками, должны быть чистыми конструкциями без балласта изобразительности». Важную роль в развитии конструктивизма сыграл «Баухауз» – художественное объединение, основанное в 1919 г. в Германии архитектором В. Гропиусом (П. Клее; В. В. Кандинский, Эль Лисицкий и др.). В 1930 г. французский критик М. Сейфор создал в Париже группу «Круг и квадрат». В 1931 г. в Париже возникло объединение «Абстракция – творчество», основанное эмигрантами из России Н. Габо и А. Певзнером. Особенно радикальным направлением был ташизм (от франц. *tache* – пятно). Ташисты (П. Сулаж, Х. Хартунг, Ж. Матье и др.) обходились без кистей. Они выплёскивали, разбрызгивали краски на холст, затем размазывая или растаптывая их. К краскам они примешивали сажу, дёготь, уголь, песок, битое стекло, полагая, что цвет грязи не менее прекрасен, чем цвет неба. С началом Второй мировой войны центр абстракционизма переместился в США (Дж. Поллок, А. Горки, В. Кунинг, Фр. Клейн, М. Тоби, М. Ротко). В 1960-е гг. начался новый подъём абстракционизма. Это направление в искусстве и сегодня остаётся актуальным, однако уже не занимает главенствующих позиций, как в нач. 20 в.

АБУ-СИМБЕЛ, местность на западном берегу Нила (Египет), где находятся два скальных (вырубленных в толще скалы) древнеегипетских храма первой пол. 13 в. до н. э.: большой храм фараона Рамсеса II и малый – его жены Нефертари.

Храм Рамсеса II, открытый швейцарским исследователем И. Л. Буркхардтом в 1812 г., был посвящён богу Амону-Ра и назывался тронным именем Рамсеса – «Усер-маат-Ра» («мощна справедливость бога Ра»). Таким образом, одновременно прославлялось могущество и солнечного бога, и его сына – фараона. Над входом в храм были высечены гигантские иероглифы: бог Ра в виде человека с головой сокола, опирающийся на знаки «усер» (мощь) и «маат» (справедливость). Фасад украшают четыре колосса Рамсеса – высеченные из скалы огромные статуи восседающего на троне царя. Изваяния жены фараона, царицы Нефертари, помещённые у ног двадцатиметровых статуй, кажутся совсем крошечными. В преддверии храма находятся восемь колонн в виде стоящей фигуры бога Осириса (т. н. «осирические колонны»). Стены храма украшены изображениями

воинских подвигов фараона в победоносных сражениях с хеттами (при Кадеше) и ливийцами. В рельефах представлены эпизоды пешего и колесничного боя, Рамсес со своим ручным львом и поверженные враги. Примечательно, что в одной из сцен фараон изображён одного роста с противником (как правило, египтяне представляли побеждённых в виде маленьких жалких фигурок у ног победителя). Над изображениями войны помещены религиозные сцены. В святилище, самой потаённой части храма, находятся четыре статуи сидящих богов: Птах, Амон-Ра, обожествлённый Рамсес и Ра-Хорахти. Храм был построен с таким расчётом, что в период с 10 января по 30 марта и с 10 сентября по 30 ноября солнечные лучи при восходе солнца поочерёдно освещали статуи. Однако статуя Птаха, таинственного, подземного божества, всегда оставалась в тени.



Храм Рамсеса II в Абу-Симбеле. Колоссы фараона у входа. Первая пол. 13 в. до н. э.

Малый храм находится в 135 м к северу от Абу-Симбела. У фасада стоят четыре огромные статуи Рамсеса; между ними – две статуи царицы Нефертари в образе богини любви Хатхор. У ног супругов помещены изваяния их детей.



Храм Рамсеса II в Абу-Симбеле. Зал с осирическими колоннами. Первая пол. 13 в. до н. э.

Начало строительства Асуанской плотины в 1960 г. поставило памятник под угрозу затопления, однако он был спасён благодаря пятилетним работам международной кампании во главе с ЮНЕСКО. Огромный пещерный храм и меньший храм царицы Нефертари, вытесанные из нубийского известняка, разрезали на 1036 блоков (весом до 30 т) и вновь смонтировали на скале у старого русла реки. С сентября 1968 г. храмы вновь открыты для посещения.

АВАНГАРДИЗМ (от франц. *avantgarde* – передовой отряд), наиболее радикальное художественное течение в культуре 20 в. Заимствованный из военной лексики термин подчёркивает роль авангардистов как первооткрывателей невиданного прежде искусства, созвучного новому столетию, борцов с устоявшейся веками (начиная с эпохи *Возрождения*) художественной системой. В нач. 20 в. возникло множество авангардных направлений: *фовизм, кубизм, футуризм, экспрессионизм, абстракционизм, сюрреализм* и др. Часть исследователей считает 1920-е гг. завершающим этапом авангардизма, другие отодвигают его временные границы до появления *постмодернизма*.



Х. Грис. «Натюрморт с бутылкой бордо». 1919 г. Частное собрание. Берлин

Авангардизм возник во Франции, затем распространился в Германии, Италии, России и др. странах. Участники этого движения стремились разрушить все общепринятые нормы, правила, идеалы. Молодые бунтари призывали «выбросить на свалку истории» не только отжившие традиции, но и всё художественное наследие. Идеолог итальянского футуризма Ф. Т. Маринетти призывал: «Суньте огонь в библиотечные полки! Отведите течение каналов, чтобы затопить склепы музеев. О, пусть плывут по ветру и по течению знаменитые картины». Выступления авангардистов часто сопровождались скандалами. Выпускались дерзкие манифесты (сборник стихов В. В. Маяковского, А. Е. Кручёных, В. Хлебникова и братьев В. Д. и Д. Д. Бурлюк «Пощёчина общественному вкусу», 1912). Художники сознательно дразнили публику. Шокирующим было всё: раскрашенные лица, морковки и расписные ложки в петлицах их костюмов; названия групп («Ослиный хвост», «Бубновый валет»); способы привлечения публики («бубнововалетцы» подражали скоморохам, итальянские футуристы разбрасывали листовки с колоколен). Однако за дерзкими выходками скрывалась серьёзная работа над созданием принципиально новой художественной системы. Каждая из группировок – в полемике со всеми остальными – отстаивала свой творческий метод, своё видение дальнейшего развития искусства.



У. Боччони. «Восставший город». 1910 г. Музей современного искусства. Нью-Йорк

В 1960—70-х гг. появились новые авангардные течения: акционизм, поп-арт, концептуальное искусство и др. (их часто объединяют термином постмодернизм). Никогда прежде европейская культура не знала такого многообразия течений, направлений, художественных систем, индивидуальных стилей. Авангардисты значительно обогатили язык искусства, предложили широкий спектр новых идей. Среди них были великие мастера: П. Пикассо, А. Матисс, В. В. Кандинский, К. С. Малевич, М. З. Шагал, С. Дали и др. При всём многообразии индивидуальных стилей, совместными усилиями они разработали новую художественную систему, в основе которой не подражание природе, а творческое самовыражение художника. Авангардисты приучили публику к острым, неожиданным эстетическим впечатлениям, к активному соучастию в восприятии художественных произведений, к «интеллектуальной игре». Они стали подлинными первооткрывателями искусства современности.

АВТОПОРТРЕТ, портрет, в котором художник изображает сам себя, обычно используя для этого зеркало. Особенность автопортрета прежде всего в том, что он «говорит» со зрителем от первого лица – о времени и о себе; это монолог художника: сокровенная исповедь или активное утверждение своего творческого кредо, самоирония или спокойное повествование. Предание об одном из первых автопортретных изображений дошло до нас из античности: древнегреческого скульптора Фидия обвинили в кощунстве за то, что он посмел изобразить себя в виде бога в рельефной сцене битвы с

амазонками на щите статуи Афины. Известны лишь единичные примеры скульптурных автопортретов (автопортрет чешского архитектора и скульптора П. Парлера в соборе Св. Вита в Праге, 14 в.). Подавляющее большинство автопортретных изображений – живописные или графические произведения.



А. Дюрер. «Автопортрет». 1493 г. Лувр. Париж

Эпоха *Возрождения* – время пробуждения личностного самосознания – стала временем рождения портрета (а вместе с ним и автопортрета) как самостоятельного жанра. Для Раннего Возрождения характерны в основном «скрытые автопортреты» в композициях на темы Священной истории или мифологии (*Мазаччо*, *Д. Гирландайо*, *С. Боттичелли*). В пёстрой толпе людей, изображённых в их картинах, выделяется один, пристально смотрящий прямо на зрителя, – это сам художник, участник и свидетель события. Идеал прекрасной и гармонической личности в «Автопортрете» *Рафаэля* (1510), безграничное могущество мысли в графическом «Автопортрете» *Леонардо да Винчи* (1514) – таковы ключевые образы Высокого Возрождения. Позднее Возрождение – время утраты светлых идеалов – рождает образы могучие и трагические (автопортрет *Микеланджело* в

«Страшном суде» на стене Сикстинской капеллы, 1535—41), зыбкие и изменчивые («Автопортрет в выпуклом зеркале» Пармиджанино, ок. 1524 г.) и откровенно эпатажные («Медуза» *Караваджо*, 1598—99, где художник придаёт автопортретные черты отрубленной голове Горгоны). Мастера Северного Возрождения часто «зашифровывают» свои автопортретные изображения. В «Чете Арнольфини» Яна ван *Эйка* фигура художника едва видна в выпуклом зеркале, висящем на стене. Ниже – надпись: «Здесь был ван Эйк». Великий немецкий мастер *А. Дюрер* одним из первых создал целую галерею автопортретов (самый известный, 1500 г., написан в *иконографии* образов Христа).



О. А. Кипренский. «Автопортрет». 1809 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

В 17 в. появляется новая автопортретная тема – художник за работой («Мастерская художника», или «Аллегория живописи», *Я. Вермера Делфтского*, ок. 1675). В «Менихах» *Веласкеса* (1656) эта тема перерастает в подлинный гимн живописи, её безграничным возможностям. Сокровенными беседами с самим собой стали автопортреты для *Рембрандта*, создавшего более 100 своих изображений. Стремление познать душу человека в её динамике, изменчивости унаследовали от Рембрандта и развили в своём искусстве

мастера *романтизма* (Т. Жерико, Э. Делакруа, О. А. Кипренский, К. П. Брюллов). Автопортретное начало пронизывает творчество П. А. Федотова. Черты художника можно узнать в героях многих его картин и рисунков. Автопортреты *передвижников* (В. Г. Перова, И. Н. Крамского) властно взывают к гражданской совести зрителя. Рубеж 19–20 вв. – время яркого расцвета автопортрета. Работы М. А. Врубеля, В. А. Серова, М. В. Нестерова, И. И. Машкова, К. С. Малевича и др. отражают сложную картину художественной жизни этого времени, напряжённые поиски нового живописного языка, созвучного эпохе.

АГНЕЦ (лат. *agnus* – ягнёнок), распространённый сюжетный и символический мотив средневекового и ренессансного искусства. В Ветхом Завете – наиболее часто упоминаемая жертва Богу. Особое значение имел агнец пасхальный, которого, в память об исходе евреев из Египта, каждое иудейское семейство должно было заколоть и вкушать с подобающими обрядами. Эта пасхальная жертва стала прообразом новозаветного Агнца – Иисуса Христа, претерпевшего смерть на кресте как невинную, добровольную жертву во искупление грехов человечества. Отсюда, символическое имя Спасителя – Агнец Божий и изображение Христа в виде Агнца с крестом в произведениях искусства.



Берингариус. «Поклонение Агнцу». Книжная миниатюра. Ок. 870 г. Баварская государственная библиотека. Мюнхен

АЙВАЗОВКИЙ, Гайвазовский Иван Константинович (1817, Феодосия – 1900, там же), русский живописец и график, маринист, представитель *романтизма*. Родился в семье мелкого торговца-армянина, с детства отличался необыкновенной одарённостью к рисованию. Увидев его рисунки, губернатор Феодосии А. И. Казначеев помог начинающему художнику поступить в *Петербургскую академию художеств*. В 1833 г. Айвазовский был зачислен в класс М. Н. Воробьёва – мастера романтического пейзажа; вскоре остановил свой выбор на изображении морских видов и уже на втором курсе был удостоен медали за этюд «Воздух над морем». Редкий талант и обаяние художника привлекали к нему людей; ещё в годы учёбы он обратил на себя внимание К. П. Брюллова и А. С. Пушкина. В 1839 г. во время Кавказской войны (1817—64) принял участие в морских десантных операциях и познакомился с адмиралами М. П. Лазаревым, П. С. Нахимовым и В. А. Корниловым. Дружба со знаменитыми флотоводцами, глубокое знание оснастки парусного флота и личное участие в боевых действиях позволили художнику соединить в картинах на темы побед русского флота романтическую

взволнованность с документальной точностью («Большой рейд в Кронштадте», 1836; «Чесменский бой», 1848, и др.).



И. К. Айвазовский. «Чесменский бой». 1848 г. Художественная галерея им. И. К. Айвазовского. Феодосия

Слава Айвазовского была так велика, что в 1846 г., когда отмечалось десятилетие его творческой деятельности (художнику было всего 29 лет), в Феодосию пришла его чествовать вся черноморская эскадра под командованием В. А. Корнилова. В 1840—44 гг. в качестве пенсионера АХ находился за границей, где создал ок. 40 картин, выбирая сюжеты драматические и эффектные: «Кораблекрушение», «Буря», «Хаос». Путешествовал на протяжении всей своей жизни, устраивая в разных странах выставки, неизменно имевшие шумный успех; многие европейские Академии присвоили ему почётное членство. Весной 1844 г., получив звание академика АХ, Айвазовский не остался в Санкт-Петербурге, а уехал в Феодосию. Он много сделал для родного города: построил железную дорогу, концертный зал, в 1880 г. – общедоступную художественную галерею.



И. К. Айвазовский. «Девятый вал». 1850 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Айвазовский никогда не писал море с натуры, считая, что «движения живых струй неуловимы для кисти». Обладая феноменальной памятью, он делал лишь быстрые зарисовки, на основе которых позднее импровизировал прямо на холсте. Особенно потрясла зрителей своим трагизмом картина «Девятый вал» (1850). Ночная буря потопила корабль, на обломке мачты пытается спастись горстка людей. Настаёт новый день, поднимается солнце, пронизывая яркими лучами грозные мчащиеся облака и неумолимо надвигающийся последний, чудовищный «девятый вал». Эффект света настолько великолепен, что на мгновение затмевает для зрителя трагизм гибели. Главный герой картины – могучий, грозный океан.



И. К. Айвазовский. «Радуга». 1873 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Кроме марин, Айвазовский создавал пейзажи с видами гор и степей, тематические картины, но в истории искусства он остался прежде всего поэтом моря. В «Радуге» (1873) художник обращается к своему любимому романтическому сюжету: буря, тонущий корабль, люди в шлюпках. Но вставшая над морем радуга даёт надежду на спасение. Картину отличает сдержанная, тонко сгармонированная серовато-жемчужная красочная гамма.



И. К. Айвазовский. «Чёрное море». 1881 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В одной из лучших работ – «Чёрное море» (1881) – нет шторма, тонущих кораблей, только небо и море. Природные стихии являют себя в сверхчеловеческом величии. Медленно, но мощно катятся волны безбрежного моря. Надвигается гроза, по небу ползут сизо-серые тучи. Айвазовский передаёт всю богатейшую гамму оттенков морской воды: от серебристо-голубых, зелёных, розовых до фиолетовых и иссиня-чёрных в глубине. На горизонте едва заметен парусник. Эта крошечная «точка» вдали даёт почувствовать одиночество и быстротечность человеческой жизни на фоне вечной природы.

В последние годы Айвазовский посвящает серию картин А. С. Пушкину: «Прощание Пушкина с морем» (1897), «Пушкин у Гурзуфских скал» (1899). До конца жизни художник сохранял светлый ум и творческое вдохновение. Всего он создал более 6 тыс. картин. Одна из последних – грандиозное полотно «Среди волн». Айвазовский выбрал такую близкую точку зрения, что, кажется, волны

перехлестывают через край полотна, являя величественную картину вечного и бесконечного движения жизни.

АКАДЕМИЗМ (франц. *academisme*), направление в изобразительном искусстве, возникшее под эгидой художественных академий 16–19 вв. и основанное на следовании внешним формам и приёмам искусства античности и эпохи *Возрождения*. Отобранные в наследии прошлого традиции, признанные классическими, были переработаны в систему правил, по которым предписывалось создавать картины и скульптуры. Практически это выражалось в повторе и комбинировании формальных приёмов, признанных «наилучшими» в произведениях разных эпох. В результате главным творческим методом становится *эклехтика*: академические произведения прямо «цитировали» отдельные фигуры или целые группы, предметы или куски пейзажа из знаменитых, часто разновременных, творений великих мастеров прошлого.



В. П. Верещагин. «Осада Троице-Сергиевой лавры в 1608 г.». 1891 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Академизм, наиболее ярко проявивший себя в 19 в. (А. Канова в Италии, Д. Энгр во Франции; в России в первой пол. 19 в. Ф. А. Бруни, П. В. Басин, А. Т. Марков; во второй пол. 19 в. П. П. Чистяков, Г. И. Семирадский, К. Е. Маковский), базировался «на руинах» исчерпавшего себя *классицизма*. Противопоставляя «высокое» искусство «низкой» действительности, выработал отвлечённые, «вечные» нормы красоты, обращался к сюжетам, далёким от реальности (в основном из мифологии и Священной истории). Создавались подчёркнуто идеализированные образы, чему

способствовали условность и театральность композиции, жестов и поз. Главное внимание уделялось рисунку; цвету отводилась роль раскрашивания фигур и предметов. Академизм утверждал себя в борьбе с зарождавшимся *романтизмом*, а позднее – с *реализмом*; однако, когда эти направления набирали силу, стремился вобрать в себя некоторые их внешние формы. Поздний академизм второй пол. 19 в. во многих своих проявлениях смыкается с салонным искусством.



А. Д. Литовченко. «Иван Грозный показывает сокровища английскому послу Герсею». 1875 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

АКАДЕ́МИИ ХУДО́ЖЕСТВЕННЫЕ (от греч. *akademia* – школа, основанная философом Платоном в священной роще Академ вблизи Афин), учебные и научно-творческие центры (чаще всего государственные) в области пластических искусств, а также высшие художественные школы. Академии впервые возникли в Италии в 16 в.: «Академия идущих по истинному пути» в Болонье, основана братьями Лодовико, Агостино и Аннибале *Карраччи* в 1585 г.; Академия Св. Луки в Риме, основана живописцем, представителем *маньеризма* Ф. Цуккаро в 1593 г., всего ок. 500 академий. В 1648 г. была организована Королевская академия живописи и скульптуры в Париже, по образцу которой в 17–18 вв. создаются академии в Вене (1692), Берлине (1694), Лондоне (1768), а также *Петербургская академия художеств* в России (1757). Обучение в академиях преследовало цель сохранения традиций античности и эпохи *Возрождения* в искусстве, следования классическим образцам.

АКАДЕ́МИЯ ХУДО́ЖЕСТВ В ПЕТЕРБУ́РГЕ, см. *Петербургская академия художеств.*

АКВАРЕ́ЛЬ (от лат. aqua – вода), особая техника, занимающая промежуточное положение между *живописью* и *графикой*. Художник-акварелист работает водорастворимыми красками по бумаге или картону. Связующим веществом в акварельных красках является гуммиарабик. Акварельные краски легко смешиваются с водой, растекаются по поверхности бумаги, требуют большой осторожности в работе. Белый фон бумаги в акварельной технике изображает свет и пространство, что является особенностью графических техник. Водорастворимыми красками работали художники Древнего Египта и Китая, средневековые миниатюристы и художники эпохи *Возрождения* (Ж. Фуке во Франции, А. Дюрер в Германии). Акварель долгое время использовали как вспомогательную технику для подкрашивания *гравюр* и рисунков. С 16 в. она становится популярной в самых разных странах. Блестящими акварелистами были французские художники 18 в. О. Фрагонар и Г. де Сент-Обен. В 18–19 вв. акварель переживает небывалый расцвет в Англии, становится её своеобразной «национальной техникой» (Д. Констебл, У. Тёрнер).



Д. М. У. Тёрнер. «Тёмная река». Акварель. 1832 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Английские акварелисты не применяли белила, краски накладывались прозрачным слоем, сквозь который просвечивала бумага. В местах самых сильных бликов бумага оставалась нетронутой в своей белизне. Главное изобретение английской классической

акварели – увлажнение бумаги. Краски растекаются по поверхности сырой бумаги, образуя эффектные расплывчатые пятна, чудесно передающие туманные дали, облака. Эту особенность акварели У. Тёрнер впервые использовал как художественный приём. Русские художники первой пол. 19 в. (А. А. Иванов, К. П. Брюллов, П. Ф. Соколов и др.) работали акварелью более сухо и строго.



А. П. Брюллов. «Портрет Е. П. Бакуниной». Акварель. 1830—32 гг.
Государственная Третьяковская галерея. Москва

Сначала художник осторожно накладывал первый слой краски, обозначая основные цветовые и тоновые отношения. Следующий слой можно было наложить лишь тогда, когда высохнет предыдущий. В классической русской акварели в одном пятне никогда не смешивались разные цвета. Художники второй пол. 19 в. (И. Е. Репин, В. И. Суриков, М. А. Врубель), напротив, подчёркивали в своих работах текучесть и светоносность акварельных красок. Мастера «*Мира искусства*» и В. А. Серов часто пользовались смешанной техникой, соединяя акварель с гуашью и темперой.

АКВАТИНТА (итал. *acquatinta* – окрашенная вода), метод гравирования, разновидность *офорта*. Основан на протравливании кислотой поверхности металлической доски с наплавленной асфальтовой или канифольной пылью и с изображением, нанесённым с

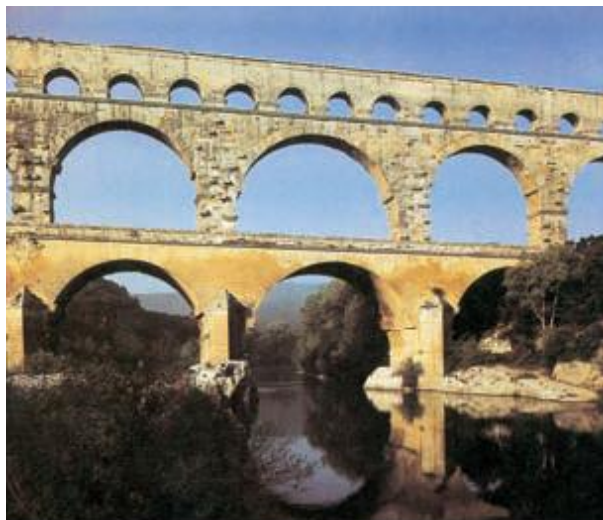
помощью кисти кислотоупорным лаком. Изобретён в 1765 г. французским художником Ж. Б. Лепренсом. Первоначально акватинта предназначалась для воспроизведения (репродукции) рисунков тушью и акварелью. Создаёт эффект, близкий к тоновому рисунку. Великий испанский мастер Ф. Гойя использовал технику акватинты в сочетании с офортом в знаменитой серии «Капричос» (1797—98). В кон. 18 в. появилась цветная акватинта, в которой использовалась печать с нескольких досок (Ж. Ф. Жанине, Л. Дебюкур). В нач. 19 в. в Англии выпускались целые альбомы гравюр, исполненные в технике цветной акватинты. Среди русских художников 20 в. выдающимися мастерами акватинты были Е. А. Кибрик и И. И. Нивинский.



Л. Ф. Дебюкур. «Утреннее прощание». Цветная акватинта. 1787 г.

АКВЕДУК (от лат. aqua – вода и ducō – веду), в широком смысле сооружение, построенное для подачи воды самотёком к населённым пунктам из расположенных выше их источников. Акведуком обычно называют часть такого водовода, перекинутого в виде арочного моста над оврагом, рекой, дорогой. Кроме наземных, бывают подземные акведуки в виде узких тоннелей. Сооружались со 2-го тыс. до н. э. в странах Древнего Востока, в Древней Греции (с 7 в. до н. э.), в Риме (с

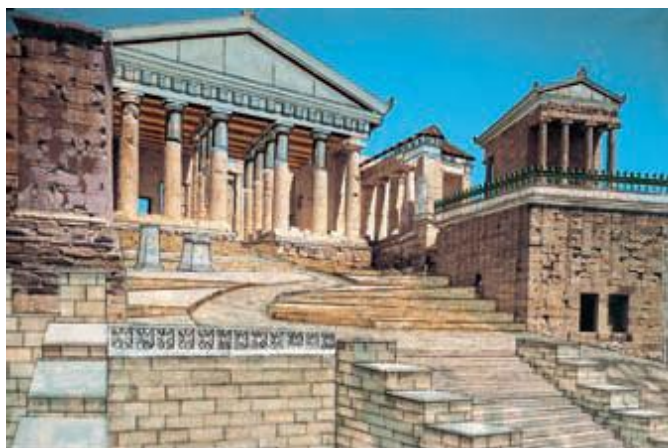
4 в. до н. э.) и провинциях Римской империи, в Средние века – в странах Европы.



Акведук в Пон-дю-Гар, близ Нима. 1 в. до н. э. Франция

Возводились обычно из камня. Монументальные, архитектурно выразительные по формам акведуки иногда достигали значительных размеров. Так, высота акведука, построенного в 1 в. до н. э. в Пон-дю-Гар, близ Нима во Франции, достигает до 49 м, а высота и ныне действующего акведука, возведённого в 109 г. н. э. близ Сеговии в Испании, составляет 28 м, его протяжённость – около 800 м. Современные акведуки используются преимущественно в гидротехнических и оросительных системах; их мостовые части (арочной или другой конструкции) возводятся обычно из железобетона или металла, реже из дерева.

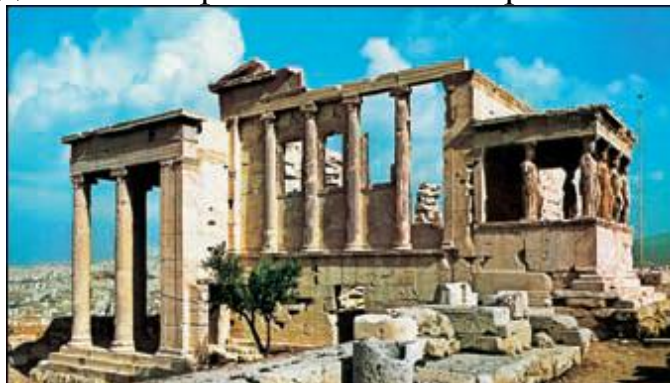
АКРОПОЛЬ (греч. акрополиς, от akros – верхний и polis – город), «верхний город», укреплённая часть древнегреческого города, находящаяся на возвышенности и имеющая стратегическое значение. Древнейшие акрополи (в Микенах, Тиринфе, 15–13 вв. до н. э.) представляли собой окружённые крепостными стенами царские резиденции, где находились дворец правителя и святилища. В греческих полисах 7–4 вв. до н. э. акрополь был самым священным местом, в котором располагались храмы богов, и укрытием для жителей во время войн.



Пропилеи (архитектор Мнесикл) и храм Ники Аптерос (архитектор Калликрат; 442—20 до н. э.) на афинском Акрополе. Реконструкция

Наиболее знаменит афинский Акрополь. Построен на горе Кекропии, на которой, по преданию, родился из земли первый афинский царь Кекропс. Дошедшие до наших дней сооружения Акрополя, превратившие его в один из прекраснейших архитектурных ансамблей мира, созданы во время правления Перикла (444/443—429 гг. до н. э.). Сожжённый дотла в 480 г. до н. э. во время Греко-персидских войн (500—449 гг. до н. э.) и заново выстроенный после победы над персами, Акрополь стал главной святыней и гордостью Афин. Строился в течение нескольких десятилетий (447—кон. 5 в. до н. э.), был завершён уже после смерти Перикла. Строители Акрополя создали живописную, асимметричную планировку архитектурного ансамбля, используя естественный рельеф местности: неровную ступенчатую площадку на вершине скалистого холма длиной ок. 300 м и шириной 170 м. Согласно римскому историку Плутарху, идея планировки принадлежала *Фидию*, который также руководил застройкой при Перикле. Акрополь был посвящён покровительнице города богине Афине, в честь которой устраивали праздники *Панафиней*. Священная дорога вела от агоры (площади) к торжественно оформленному входу — Пропилеям (архитектор Мнесикл; построены в дорическом стиле, но колонны уменьшены, скульптурного оформления нет; внутри использовано сочетание различных ордоров). В более массивном, северном их крыле находилась Пинакотека (собрание картин на глиняных или деревянных дощечках — пинаках). С южной стороны, на выступе скалы, — маленький изящный храм богини

победы Ники Аптерос («бескрылой»; 442—20 гг. до н. э., архитектор Калликрат). Пропилеи вели к площади Акрополя, где стояла величественная статуя Афины Промехос («Воительницы») работы Фидия. Для её отливки скульптор использовал оружие, отобранное у персов в маратонской битве. Золотой наконечник копья богини служил «маяком» подходившим к афинской гавани кораблям.



Храм Эрехтейон на афинском Акрополе. 421–406 гг. до н. э.

Главный храм Акрополя Парфенон (447—38 гг. до н. э., архитекторы Иктин и Калликрат) посвящён Афине Парфенос (Деве). Рядом – Эрехтейон (421–406 гг. до н. э.), самый загадочный и таинственный храм античного мира. По преданию, построен на месте легендарного спора Афины и Посейдона за право обладать Аттикой. Здесь росла священная олива Афины и находился источник солёной воды Посейдона (священный бассейн). Планировка и композиция храма сложны и необычны: он расположен на разных уровнях скалы, имеет три разных по формам и размерам портика и состоит не из одного, а из нескольких святилищ. Знаменитый портик кариатид на южной стене Эрехтейона был новаторским архитектурным решением. Крышу здесь поддерживают не традиционные колонны, а шесть статуй стройных девушек. Внутри храм был украшен орнаментами и картинами, на потолке и стенах сияли позолоченные медные звёзды. В восточной части храма находилось святилище Посейдона-Эрехтея, в западной части хранилась главная афинская святыня – древнее изображение богини Афины («ксоанон»), по преданию, упавшее прямо с неба.



Афинский Акрополь. 447 – кон. 5 в. до н. э. Макет

В 1687 г., во время войны захвативших Грецию турок с венецианцами, Парфенон был разрушен взрывом попавшего в него пушечного ядра. Храм Ники Аптерос был ещё раньше разобран турками. В кон. 19 в. в результате реставрационных работ был восстановлен древний облик Акрополя: ликвидирована поздняя застройка на его территории, заново выложен храм Ники Аптерос. Рельефы и скульптуры храмов Акрополя находятся ныне в Британском музее (Лондон), в Лувре (Париж) и Музее Акрополя. Оставшиеся под открытым небом скульптуры заменены копиями.

АЛЕКСЕЕВ Фёдор Яковлевич (1753 или 1754, Санкт-Петербург – 1824, там же), русский живописец, акварелист; мастер городского пейзажа. Сын отставного солдата, сторожа Академии наук. Обучался в *Петербургской академии художеств*, сначала в классе «живописи плодов и цветов», затем, за год до окончания учёбы, «по неодолимой склонности к перспективе» был переведён в ландшафтный класс, который закончил с малой золотой медалью (1773). В 1773—77 гг. обучался театрально-декорационной живописи в Венеции у Дж. Моретти и П. Гаспари, копировал произведения знаменитого мастера *ведуты* А. Каналетто. По возвращении в Санкт-Петербург был направлен в дирекцию Императорских театров и работал как театральный художник (с 1779 г.), преподавал в театральном училище (с 1786 г.) и в АХ (с 1803 г.). Копировал в Эрмитаже произведения итальянских и французских пейзажистов: А. Каналетто, Б. Белотто, Г. Робера, Ж. Верне. В 1794 г. за копию произведения Каналетто был

признан «назначенным» в академики и в том же году за картину «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости» был удостоен звания академика. Санкт-Петербург предстаёт в его произведениях прекрасным сказочным городом – Северной Венецией. В 1795 г. Алексеев совершил поездку в Малороссию и Крым, чтобы запечатлеть виды городов, которые посетила Екатерина II во время своего путешествия на юг России в 1787 г. («Вид города Николаева», 1799). В нач. 1800-х гг. по повелению Павла I был направлен «для снятия разных видов» в Москву. В серии пейзажей создал яркий и многогранный образ города, поэтично воссоздал дух древней столицы («Красная площадь в Москве», 1801; «Вид Кремля и Каменного моста с набережной Москвы-реки», 1802). В 1810-х гг. написал новую серию московских («Вид внутри Кремля со Спасской башней») и петербургских («Вид Английской набережной») видов. Помимо пейзажных работ, писал церковные образа. Огромное полотно «Чудо от иконы Казанской Божьей Матери» (1810—11) помещено над могилой М. И. Кутузова в Казанском соборе в Санкт-Петербурге.



Ф. Я. Алексеев. «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости». 1794 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Точно воссоздающие облик российских городов рубежа 18–19 вв. произведения Алексеева обладают не только художественной, но и исторической ценностью. За мастерство в создании городских пейзажей современники называли художника «русским Каналетто». Его работы высоко ценились при дворе, украшали многие частные коллекции. Изображения Санкт-Петербурга и Москвы были проданы в Англию и Северную Америку, один из видов Москвы АХ преподнесла

прусскому королю. Пейзажи Алексеева воспроизводились в росписях изделий из фарфора.



Ф. Я. Алексеев. «Красная площадь в Москве». 1801 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва. Фрагмент

Алексеев стал родоначальником школы русского пейзажа не только как художник, но и как педагог. С 1803 г. и до конца своей жизни он руководил классом перспективной живописи в АХ. Его учеником был яркий представитель *романтизма* в пейзаже М. Н. Воробьёв (1787–1855), возглавивший класс после смерти Алексеева.

АЛЛЕГО́РИЯ (греч. *allēgoria* – иносказание), изображение отвлечённой идеи или понятия посредством зримого образа. В живописи, скульптуре, графике выражается, как правило, человеческой фигурой с определёнными атрибутами – поясняющими предметами (например, Правосудие – богиня Фемида с повязкой на глазах и весами в руках). Известны также сложные аллегорические композиции («Аллегория живописи» Я. Вермера Делфтского, ок. 1675) и циклы (фрески «Аллегория доброго правления» и «Аллегория дурного

правления» А. Лоренцетти, Палаццо Публико в Сиене, 1337—39). В Голландии 17 в. были популярны *натюрморты* типа «vanitas» («суета сует»), напоминавшие о скоротечности земного существования; аллегории пяти чувств (например, Слух – композиция с нотами и музыкальными инструментами; встречались и пародийные изображения, например, у А. ван Остаде, представлявшего Слух в виде ороющего пьяницы, Осязание – в виде драки крестьян и т. п.).



Х. Стенвейк. «Суета сует». 17 в. Городской музей. Лейден

Аллегорические изображения появились уже в античную эпоху (месяцев и времён года). Широко применялись в *средневековом искусстве* (особенно популярны были аллегории Пороков и Добродетелей; например, Тщеславие – женщина, смотрящаяся в зеркало); мастерами эпохи *Возрождения, барокко, классицизма*.

АЛТА́РЬ (от лат. *alta ara* – возвышенное место, высокий жертвенник), в древности: священное место, стол для жертвоприношений богам; обычно земляной или каменный куб с углублением, располагавшийся перед *храмом*. В эпоху *эллинизма* и позднее в Древнем Риме возводят роскошные алтари в виде грандиозных архитектурных сооружений (алтарь Зевса в Пергаме, ок. 181–159 гг. до н. э.).



Алтарь Зевса в Пергаме. Ок. 181–159 гг. до н. э. Государственные музеи. Берлин

В христианской церковной архитектуре алтарём называют восточную часть храма, отделённую от молящихся алтарной преградой. В Западной Европе и Византии алтарная преграда представляла собой невысокую мраморную балюстраду; на Руси с 14 в. она превращается в стену из икон – *иконостас*. В алтаре совершается одно из церковных таинств – Причащение (Евхаристия; от греч. *eucharistia* – благодарение). Христос на Тайной вечере (последнем ужине с апостолами) преломил с ними хлеб и разделил чашу с вином, сказав: «Хлеб есть Тело мое, которое за вас предаётся... чаша есть новый завет в Моей Крови, которая за вас проливается». Совершаемое по завету Спасителя причащение верующих хлебом и вином делает их сопричастными крестной жертве Христа. Алтарём называют также стол (престол) для приготовления Святых даров – освящённого хлеба и вина, чудесно претворяемых в Плоть и Кровь Христову. В древнерусских храмах композиции со сценой Евхаристии (причащения апостолов) помещали обычно над престолом в *апсиде*. Престол символизирует собой Гроб Господень и – одновременно – место пребывания Бога в Раю, его трон. Поэтому алтарная часть христианского храма всегда обращена к востоку, где в Иерусалиме находится Гроб Господень. Алтарь мыслится как образ Неба на земле, Рая, к которому указывает путь христианское вероучение.

АЛЬБЕРТИ (*alberti*) Леон Баттиста (1404, Генуя – 1472, Рим), итальянский архитектор, инженер, скульптор, художник, писатель, музыкант, математик, теоретик искусства эпохи Раннего *Возрождения*. Сын знатного флорентийца, изгнанного из города по политическим

мотивам. Получил образование в Падуе, в школе гуманиста Гаспарино да Барцицца. Окончил Болонский университет со степенью доктора канонического права (1428). С 1432 г. обосновался в Риме, где до конца жизни служил аббревиатором (нотариусом) при папской курии. Среди его друзей были гуманисты и художники (Ф. Брунеллески, Донателло, Л. Гиберти), учёные (П. дель Поццо Тосканелли), папа Николай V, правители (П. и Л. Медичи, Л. Гонзага, С. Малатеста, Л. д'Эсте, Ф. да Монтефельтро) и простые ремесленники. В ряде трактатов обобщил художественный опыт своего времени, обогатив его достижениями науки («О статуе», 1435; «О живописи», 1436, – первое научное описание линейной *перспективы*; «О семье» (1437—41); «Десять книг о зодчестве», 1450, – первая печатная книга об архитектуре, основанная на труде *Витрувия*. Опубликовано в 1485 г. и др.).



Л. Б. Альберти. Церковь Санта-Мария Новелла 1456—70 гг. Флоренция

Преодолев средневековое видение мира, Альберти стремился к новаторству, творчески интерпретируя законы античного искусства. Его картины и скульптуры почти не сохранились. Классический ордер, взятый из римской античной архитектуры, творчески применил к традициям тосканского зодчества. В *палаццо Ручеллаи* во Флоренции (1446—51, строил Б. Росселлино) на фасад трёхэтажного здания наложена сетка классических ордеров. Плоский рустованный (облицованный прямоугольными каменными плитами) фасад расчленён тремя ярусами *пилястр*, обрамляющих арочные окна, и лентами *антаблементов*; завершается сильно вынесенным *карнизом*. Альберти создал новый тип городского дворца, в котором замкнутость и «крепостной» характер средневековых построек сменяются ясностью

форм и идеальными пропорциями античной архитектуры. По заказу Ручеллаи завершил фасад церкви Санта-Мария Новелла (1456—70; строил Дж. да Бертино). Не разрушая элементы готической *базилики* 14 в. (узкие боковые двери, стрельчатые арки, круглое окно-розу), создал декор, отвечающий духу нового времени: применил инкрустацию цветными мраморами, впервые использовал *волюты*, объединившие центральный высокий *неф* с пониженными боковыми. Семейная капелла Ручеллаи в церкви Сан-Панкрацио (1467), украшенная пилястрами и мраморной инкрустацией с разнообразными по рисунку розетками, стилистически близка к предыдущей постройке.



Л. Б. Альберти. Капелла Сант-Андреа в Мантуе. 1470—76 гг.

В проектах Альберти в Северной Италии ярко воплотилась программа «возрождения» древнеримской архитектуры. Перестройка готической церкви Сан-Франческо в Римини (1447—68), согласно воле тирана Сиджисмондо Малатеста, должна была превратить это здание в фамильный мавзолей. Альберти спроектировал монументальный фасад в виде двухъярусной *триумфальной арки*, напоминавший о величии Древнего Рима (замысел был осуществлён лишь частично). Церковь Сан-Себастьяно в Мантуе (1460, строил Л. Фанчелли), возведённая по заказу герцога Лодовико Гонзага, представляла собой центрическую, крестообразную в плане постройку, перекрытую большим куполом. В высоком цокольном этаже находилась крипта с отдельным входом.

Фасад воссоздавал портик храма-*периптера*. Ко входам вела высокая лестница, стены были украшены пилястрами большого ордера (пилястры охватывали весь фасад здания на высоту нескольких этажей). Большой ордер, впервые применённый Альберти, стал любимым мотивом церковного зодчества Позднего Возрождения и *барокко*. Последний проект был осуществлён в Мантуе уже после смерти мастера. Капеллу дель Инкороната (1478—80) отличают архитектурная ясность пространственной структуры, прекрасные пропорции арок, легко несущих купол и своды.

Альберти воплотил в себе ренессансный идеал гармонической личности: с безмерным упорством он совершенствовал свой физический и нравственный облик, воспитывая в себе человеколюбие, доброжелательность, сдержанность. Круг его интересов был поистине безграничен: наука и искусство, проблемы семьи и общества, психология и этика, математика, оптика, механика, породы лошадей, тайны женского туалета, шифровальные коды; он изобрёл гигрометр (прибор для измерения влажности воздуха), проектировал механизмы для подъёма затонувших римских галер, заново переосмыслил теорию пропорций. Теоретические сочинения и художественные произведения Альберти, его личность гуманиста сыграли исключительно важную роль в становлении и развитии искусства эпохи Возрождения.

АЛЬГÁМБРА (от араб. al-hamra – красная), дворцовый комплекс близ г. Гранада (Испания); выдающийся памятник *средневекового искусства*; яркий образец мавританской (арабо-испанской мусульманской) архитектуры. Название объясняют по-разному: использованием в строительстве красной глины или воспоминаниями об отблесках ночных костров на стенах.



Дворцовый комплекс Альгамбра близ г. Гранада. Сер. 13–14 вв.

Строительство началось в сер. 13 в., в правление первого эмира Гранады Ибн аль-Ахмара, на холме в центре города, на месте крепости 8 в. Дошедшие до нас сооружения (дворцы и мечети, жилые покои и бани, цветущие сады с фонтанами, склады и кладбище за стенами и башнями крепости) возведены в 14 в. при Юсуфе I и Мухаммеде V, в эпоху наивысшего расцвета Гранадского эмирата.

Испанские короли, завоевавшие Гранаду в 1492 г., были покорены причудливой красотой Альгамбры. Фердинанд Арагонский издал указ о сохранении «столь великолепного сооружения», и, хотя в 16 в. его внук Карл V начал строить внутри ансамбля дворец в ренессансном стиле (1526), единство ансамбля не было нарушено. Католическим королям так и не удалось полностью превратить Гранаду в христианскую столицу. Легендарный город по-прежнему полон восточного очарования.



Львиный дворик в Альгамбре. 13 в.

Древнейшая часть комплекса – крепость Алькасаба на западном склоне холма (45-метровая башня Комарес, стены длиной ок. 1400 м, дворец Комарес). В центре парадных помещений – прямоугольный двор с водоёмом, обсаженным миртами. Рядом Дворец львов (помещения вокруг знаменитого Львиного дворика с 12 каменными львами вокруг фонтана). Строгая симметрия в расположении помещений сочетается в архитектуре Альгамбры с причудливой изысканностью декоративного убранства. Стены и потолки дворцовых чертогов покрыты сказочными узорами. В зале Двух сестёр купол обращён внутрь 5 тыс. «сталактитовых» ячеек, создающих ощущение мерцающего небесного свода. Поэтическая красота Альгамбры с её пряным восточным ароматом создана искусно продуманной игрой солнечных лучей в садах и водоёмах, журчанием воды в фонтанах, прихотливыми очертаниями подковообразных аркад, ажурным кружевом оконных решёток, причудливой вязью орнаментов, в которых сказочные цветы сплетаются с арабскими буквами. Эти надписи-узоры – шедевры мавританской каллиграфии – обращены к посетителям Альгамбры: «Когда стемнеет, представь себе, что я мир более высокий, чем все системы звёзд...»

АЛЬТАМИРА (altamira), пещера в Кантабрийских горах (Испания) с наскальными росписями эпохи позднего палеолита (эпоха Мадлен, 15—10-е тыс. до н. э.). Обнаружена в 1868 г.; в 1875 г. исследована испанским археологом Марселино де Саутуола, нашедшим в ней

каменные орудия, а в 1879 г. – множество изображений животных. Саутуола назвал Альтамиру «Сикстинской капеллой наскального искусства». Опубликованная в 1880 г. книга археолога не получила признания среди учёных; лишь после того, как в пещерах Франции были открыты другие образцы искусства палеолита, живопись Альтамиры признали подлинной. Сначала доступ посетителей в пещеру не ограничивали; позднее, заметив, что это вредит сохранности уникальных росписей, свободное посещение запретили. В 1964 г. в подземном помещении Национального археологического музея в Мадриде немецкими учёными была создана точная копия пещеры.



Бизон. Наскальный рисунок в пещере Альтамира. Верхний палеолит. 15–10!е тыс. до н. э. Испания

Альтамира тянется под землёй почти на 380 м, но основные изображения (быков, лошадей, кабанов, оленей, горных козлов и бизонов) находятся недалеко от входа в пещеру в т. н. «главном зале» длиной 18 м. Прекрасно переданы облик и повадка каждого зверя: животные то спокойны, лениво отдыхают, то грозно нападают, прыгают, подобрав ноги и выставив вперёд рога. Первобытные мастера, используя естественную неровность стены, сумели виртуозно передать объём и движение. Безупречно владея линией, уверенно и без поправок, одним движением руки, древние художники обводили чёрным контуром грузную тушу бизона или стройный силуэт оленя.

Изображения зверей имели для первобытного человека магическое значение: нанося на стену фигуру пронзённого копьём кабана или бизона, древний живописец обеспечивал племени удачу на охоте. Изображения поверженных зверей повторялись на стенах пещеры

снова и снова многими поколениями первобытных мастеров, как бесконечно повторяется священный обряд; поэтому роспись в целом представляет собой беспорядочное скопление нависающих над головой крупных изображений, между которыми нет ни сюжетных, ни композиционных связей и которые часто накладываются друг на друга. Росписи исполнены яркими минеральными красками (охра, марганец, каолин, лимониты, гематиты), которые смешивались с водой или животным жиром. Изобразительная достоверность и жизненная сила настенной живописи Альтамиры стали классическим примером монументального первобытного «реализма».

АМПИР (от франц. empire – империя), стиль в архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве первой трети 19 в., завершивший развитие *классицизма*. Ампи́р с его стремлением к величию и грандиозности, героике и торжественности наиболее ярко выразил себя в основном в архитектуре и скульптуре. Массивные, подчёркнуто строгие архитектурные формы, военные мотивы в декоре, опора на художественное наследие Древнего Рима и Древнего Египта служили воплощению идей государственного могущества и воинской силы.



Ж. Л. Давид. «Портрет мадам Рекамье». 1800 г. Лувр. Париж

Возник во Франции во время правления Наполеона I (1804—15), позднее получил распространение в Европе и России. Французские мастера ампира вдохновлялись идеей сопоставления Наполеона с римским императором Августом, могущества Франции – с имперским величием Древнего Рима (отсюда название «ампир» – «стиль

империи»). Военный триумф наполеоновской армии находил выражение в сооружении *триумфальных арок* и мемориальных *колонн*. Ведущими мастерами ампира во Франции были: в архитектуре Ш. Персье и П. Ф. Фонтен, до падения Наполеона работавшие совместно (дворцовые интерьеры Лувра и Тюильри; загородные императорские резиденции в *Версале*, Мальмезоне, Компьене, Сен-Клу; Арка Карусель, 1806—11); Ж. Ф. Шальгрэн (Арка Звезды на Елисейских полях; Вандомская колонна, увенчанная статуей Наполеона, 1806—10); в живописи Ж. Л. Давид и Ж. О. Д. Энгр. Скульптура ампира представлена именами итальянца А. Кановы и датчанина Б. Торвальдсена. Мастера прикладного искусства обращаются к формам и декоративным мотивам египетской и римской утвари (Ж. и Ф. О. Жакоб, П. Ф. Томир). В употребление входят кушетки с высоким изголовьем (рекамье), названные именем хозяйки блестящего светского салона, складные стулья, напольные зеркала (псише).



К. И. Росси. Ансамбль Дворцовой площади в Санкт-Петербурге. 1819—29 гг.

В отличие от Франции, где стиль воплотился в основном в украшении дворцовых интерьеров и декоративно-прикладном искусстве, в России на первый план вышли градостроительные задачи, которые решались с небывалым размахом и масштабностью; возводились прежде всего общественные здания. Грандиозные ансамбли, созданные в Санкт-Петербурге А. Н. Ворониным (площадь Казанского собора, 1801—11), А. Д. Захаровым (Адмиралтейство, 1806

—23), Ж. Тома де Томоном (стрелка Васильевского острова со зданием Биржи и *ростральными колоннами* на набережной, 1804—10); К. И. Росси (Михайловский дворец, 1819—25; Александринский театр, 1829—32; ансамбль Дворцовой площади, 1819—29), одухотворены патристическим пафосом, охватившим русское общество после победы в Отечественной войне 1812 г. Для них характерны незыблемая мощь и величие, предельный лаконизм и строгость, тяжеловесная торжественность форм. Архитектурный ансамбль центральной части Санкт-Петербурга, окончательно сложившийся в эпоху ампира, включён в список *Памятников Всемирного наследия ЮНЕСКО*.



Ж. Тома де Томон. Ансамбль стрелки Васильевского острова в Санкт-Петербурге. 1804—10 гг.

Перед московскими архитекторами стояла задача восстановления древней столицы после пожара. О. И. Бове принадлежат реконструкция Красной площади и создание ансамбля Театральной площади со зданием Большого театра (1821—24), отделка интерьеров Манежа на Моховой улице, возведённого по проекту инженера А. А. Бетанкура (1817). Московский ампира отличается большей камерностью; создаётся тип небольшого уютного особняка с мезонином, ставший отличительной чертой послепожарной Москвы (дом Хрущёвых-Селезнёвых, архитектор А. Г. Григорьев, 1814).



Ф. Ф. Щедрин. «Морские нимфы, несущие небесную сферу». Известняк. 1812—13 гг.

В эпоху ампира переживает расцвет монументальная скульптура. Большие плоскости гладких стен создавали эффектный фон для скульптурного декора (статуарные группы перед *портиком* Горного института в Санкт-Петербурге: «Геракл и Антей» С. С. Пименова, «Похищение Прозерпины» В. И. Демут-Малиновского, обе – 1809—11; памятники М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю-де-Толли Б. И. Орловского перед Казанским собором). Скульптурные композиции, украшающие здание Адмиралтейства, образуют цикл, объединённый темой моря и развёрнутый на нескольких уровнях («Морские нимфы, несущие небесную сферу» Ф. Ф. Щедрина, 1812—13; рельеф «Восстановление флота в России» И. И. Терebeneва, 1812; статуи героев и маски мифических морских существ). Один из лучших городских монументов этого периода – памятник К. Минину и Д. Пожарскому на Красной площади в Москве И. П. Мартоса (1804—18). В станковой скульптуре преобладают темы из античной истории и мифологии (С. И. Гальберг. «Начало музыки», 1825; Б. И. Орловский. «Фавн и вакханка», 1826—28, «Парис», 1840); происходит переосмысление русской тематики в духе античности («Русский Сцевола» В. И. Демут-Малиновского, 1813; «Парень, играющий в бабки» Н. С. Пименова, 1836). Большая камерность характерна для рельефов Ф. П. Толстого («Автопортрет с семьёй», 1811; серия барельефов на темы «Одиссеи», 1814—22). Особой популярностью пользовался цикл гипсовых медальонов,

посвящённых Отечественной войне 1812 г. и военной кампании 1813—14 гг.

Русская живопись первой трети 19 в. обнаруживает соприкосновение с ампиром лишь отдельными чертами: подчёркнутой статуарностью фигур, немного тяжеловесной торжественностью («Семейный портрет» Ф. П. Толстого, 1830; поздние работы В. Л. Боровиковского, например, «Портрет писательницы Ж. де Сталь», 1812).

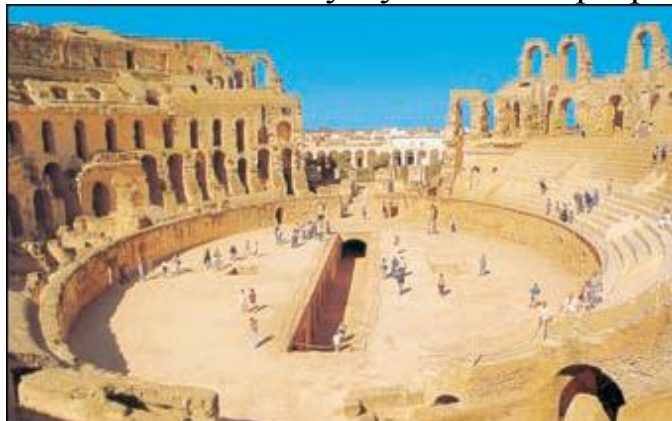
Ампирные мотивы получили широкое распространение в декоративно-прикладном искусстве. В орнаментах особенно часто используется римская символика и военные атрибуты: венки, факелы, доспехи, жертвенники в виде треножников. Императорский фарфоровый завод в Санкт-Петербурге воспроизводил в своих изделиях типы древнегреческих ваз («Гурьевский сервиз», 1809—18).

АМФИТЕАТР (от греч. amphithyatron), тип монументальных сооружений в Древнем Риме, использовавшихся для публичных зрелищ – боёв гладиаторов, травли диких зверей, массовых театрализованных действий. Представлял собой большую овальную в плане каменную постройку, открытую сверху (в жаркие дни и во время дождя над ним натягивался полотняный тент). В центре здания находилась арена, окружённая рядами мест для публики. Зрительские места ступенями поднимались кверху. Под ареной располагались помещения для гладиаторов и клетки для зверей. Амфитеатр опирался на многоярусные ряды *арок* и столбов, между которыми находились сводчатые галереи, прорезанные лестницами.



Амфитеатр Колизей в Риме. 75–80 гг. до н. э. Реконструкция

Наиболее известен сохранившийся до наших дней колоссальный амфитеатр императорской династии Флавиев в Риме – *Колизей* (75–80 гг. до н. э.), вмещавший до 50 тыс. зрителей. В современных театральных зданиях амфитеатром называют ряды зрительских мест, расположенные возвышающимися уступами за партером.



Амфитеатр города Эль-Джем в Тунисе. 3 в. н. э.

АНДЖЕЛИКО (anglico) Фра Беато (настоящее имя – Фра Джованни да Фьезоле) (1395, Виккио ди Муджело, Италия – 1455, Рим), итальянский живописец эпохи Раннего *Возрождения*. С юности отличался глубокой религиозностью; ок. 1418 г. стал монахом-доминиканцем. Занимал высокие посты в монашеском ордене, пользовался уважением римских пап. Обучался *миниатюре* в монастыре Сан-Доменико во Фьезоле; испытал влияние Лоренцо Монако. В ранних работах художника удлинённые, изящно изогнутые, как в позднеготической миниатюре, фигуры сияют чистыми яркими красками и золотом. Монашеское служение не мешало Анджелико быть в центре культурной жизни своего времени. Широта взглядов позволила ему одному из первых оценить значение художественных веяний, предвещавших наступление эпохи Возрождения, и прежде всего новаторское искусство *Мазаччо*. В 1436 г. был переведён в доминиканский монастырь Сан-Марко во Флоренции; позднее стал его настоятелем.



Фра Б. Анджелико. «Благовещение». 30-е гг. 15 в. Музей Диочезано. Кортоне

Первое датированное произведение мастера триптих Линайоли (1433—35) было исполнено для цеха льнопрядильщиков Флоренции. «Благовещение» (30-е гг. 15 в.), написанное для церкви Сан-Доменико в Кортоне, – самое поэтичное произведение Фра Анджелико. Краски нежно переливаются, фигуры очерчены изящными линиями, движения подчеркнута плавны. Под сенью лёгкой *аркады* Мария благоговейно слушает слова склонившегося перед ней Архангела Гавриила. Над её головой – золотой голубь, олицетворяющий Святой Дух. В глубине сада видна сцена изгнания Адама и Евы из Рая. После перестройки монастыря в 1438 г. Фра Анджелико расписал его стены фресками на тему Страстей. Они созданы с применением линейной *перспективы*, геометрическая чёткость пространства и благородные пропорции фигур создают ощущение гармонии. В 1438 г. семья Медичи заказала Анджелико новый алтарь для монастыря Сан-Марко. На фоне золотого занавеса в окружении ангелов Мадонна с Младенцем восседает на троне, перед которым узорчатый ковёр. По сторонам стоят святые, среди них – Косьма и Дамиан, покровители семьи Медичи. Мастер создаёт иллюзию целостного широкого пространства, мягкая светотень объединяет фигуры с пейзажем. В 1447 г. Анджелико расписал в Ватикане капеллу папы Николая V. Фрески, посвящённые жизни святых Стефана и Лаврентия, отличаются от предыдущих работ разнообразием эпизодов, сложным построением сцен, обилием подробностей, но в целом живописная манера мастера становится более обобщённой.

Художник погиб при пожаре в церкви Санта-Мария sopra Минерва. Канонизирован папой Иоанном Павлом II (1982).

АНДРЕЙРУБЛЁВ, см. *Рублёв Андрей*.

АНИМАЛИЗМ (анималистика, анималистический жанр) (от лат. animal – животное, зверь), жанр *изобразительного искусства*, посвящённый животному миру. Художников, работающих в этом жанре, называют анималистами. Примеры непревзойденного совершенства в изображении животных даёт *первобытное искусство*. Наскальные рисунки, найденные в Испании (*Альтамира*), Франции (Ласко, Фон-де-Гом), России (Капова пещера на Южном Урале), поражают удивительной жизненностью передачи облика и движений животных – быков, диких лошадей, оленей, медведей, бизонов. В Древнем Египте, в государствах древней Америки изображения животных, в которых видели воплощения богов, встречаются в живописи, скульптуре, украшениях, выполнявших часто роль «оберегов» от злых сил. В изделиях скифского «звериного стиля» фигурки животных и людей сплетаются в причудливый орнамент. Рельефные узоры со сказочными зверями украшают стены древнерусских белокаменных храмов (Дмитровский собор во Владимире, церковь Покрова на Нерли). В *средневековом искусстве* звери и птицы стали «говорящими» символами: собака означала верность и защиту, голубь – мир и надежду, обезьяны – низменные людские страсти и желания. Особое место занял образ *агнца* (ягнёнка) – символ невинной жертвы Христа. Эта символика сохранялась и в эпоху Возрождения, но вместе с тем жажда новых знаний побуждала художников пристально изучать облик и повадки животных, зарисовывая их с натуры. Звери появляются в альбомных набросках и живописи Пизанелло; А. Дюрер с точностью учёного воссоздаёт каждую шерстинку в пушистой шкурке зайца («Зайчонок», 1502), с упоением зарисовывает экзотического зверя («Носорог»).



А. Дюрер. «Зайчонок». 1502 г. Графическое собрание Альбертино. Вена

Как самостоятельный жанр анимализм сложился в 17 в. в Голландии и Фландрии, в 18 в. – во Франции, Англии, России. В картинах голландцев П. Поттера, А. Кейпа, Ф. Ваувермана предстаёт уютный, одомашненный мир природы – фермы и пастбища с коровами и овцами, деревенские дворы. Животные чаще всего изображены рядом с человеком, и даже в «безлюдных» картинах ощущается незримое присутствие заботливого хозяина. Во Фландрии П. П. Рубенс, П. де Вос писали бурные сцены охот. Во Франции традиции фламандской живописи продолжал Ж. Б. Удри, создававший эскизы для *шпалер* и картины со сценами королевских охот. Англичане Д. Стаббс и Д. Уорд писали «аристократических» животных – породистых лошадей и собак, предмет гордости их владельцев.



Д. Стаббс. «Уистлджакет». 1762 г. Национальная галерея. Лондон

Анимализм в России в 18 в. был в основном представлен приезжими западноевропейскими мастерами (И. Ф. Гроот). Самобытная анималистика появилась в России в 19 в. Художники (А. О. Орловский, П. П. Соколов, Н. Е. Сверчков) и скульпторы (П. К. Клодт, А. Л. Обер, Н. И. Либерих) стремились запечатлеть облик и повадки животного. На рубеже 19–20 вв. в «братьях наших меньших» начали видеть существа с характером и эмоциями (А. С. Степанов). В иллюстрациях к басням И. А. Крылова, созданных В. А. Серовым, звери очеловечивались. Эта традиция продолжилась в творчестве иллюстраторов детских книг Н. А. Тырсы, Е. И. Чарушина, А. Ф. Пахомова. Пути анимализма в 20 в. определили В. А. Ватагин и И. С. Ефимов. В рисунках и скульптурах Ватагина точность взгляда учёного сочетается с яркой эмоциональностью образов зверей («Моржи», 1909; «Рысь», 1919). Ефимов заостряет характерные черты животных, усиливая в своих работах декоративные качества («Ягнёнок», 1912; «Жирафа», 1938).

АНСАМБЛЬ АРХИТЕКТУРНЫЙ (от франц. ensemble – совокупность), ряд сооружений, образующих стройное целое, т. е. подчинённых единому *ритму*, размещённых с учётом определённых точек зрительского восприятия, масштабно и пропорционально соотнесённых друг с другом и образующих уравновешенную композицию. Ансамбль может строиться как на принципе симметрии (*Версаль*, 17–18 вв.), так и асимметрии (афинский *Акрополь*, 5 в. до н. э.), объединять здания одной эпохи и стиля (Смольный монастырь в Санкт-Петербурге в стиле *барокко*, Б. Ф. Растрелли, 1748—54) или разностильные (Новодевичий монастырь в Москве, 16–17 вв.).



Д. Л. Бернини. Ансамбль площади Св. Петра в Риме. 1656—65 гг.

Основные типы ансамблей: ансамбль городской площади; ансамбль главного здания (дворцового, общественного) и примыкающих к нему флигелей; дворцово-парковый ансамбль.

В ансамбле площади собора Св. Петра в Риме (1656—65) Д. Л. Бернини замкнул пространство с боков полукружиями колоннад, которые перекликаются с колоннами на фасаде собора, их частый ритм словно торопит посетителя ко входу в храм. Пространство площади получило очертания трапеции, что создало эффект обратной перспективы, храм словно приближается к зрителю. Его главенство в пространстве площади всячески подчёркнуто. Движение ко входу развивается вдоль центральной планировочной оси: от улицы, ведущей на площадь, через её центр, отмеченный обелиском, – к лестнице и портику главного входа, над которым возносится гигантский купол собора. Ансамбли Красной площади в Москве, Дворцовой площади в Санкт-Петербурге объединяют в гармоничное целое разновременные и разностильные здания. Здания на площади итальянского г. Пизы (собор,

колокольня и баптистерий, 12–14 вв.), украшенные арочными галереями с тонкими колонками, выдержаны в едином романском стиле.



Ансамбль площади Сан-Марко в Венеции. 9—16 вв.

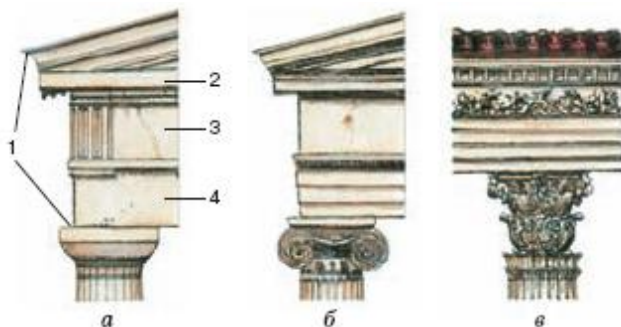
Ансамбль здания Адмиралтейства в Санкт-Петербурге (А. Д. Захаров, 1806—23) расположен на набережной Невы. Протяжённый фасад образован центральным и боковыми корпусами, объединёнными связующими их звеньями. Подчинённость боковых частей центру подчёркивает взлёт башни с высоким шпилем, помещённой над массивным центром здания с высокой полукруглой аркой.

В дворцово-парковых ансамблях (Павловск, Царское Село, Петергоф под Санкт-Петербургом, Сан-Суси во Франции, Кацура в Японии) формы зданий и «зелёная архитектура» – оформление природного окружения (деревьев, лужаек, аллей и т. д.) соответствуют друг другу по образному строю, представляют с определённых видовых

точек гармоничные картины. Важную роль в эстетическом восприятии дворцово-паркового ансамбля, в понимании его образного содержания играет передвижение зрителя в пространстве, смена зрительных впечатлений.

Большое значение в архитектурном ансамбле имеет художественная организация прилегающего пространства, взаимодействие с ним зданий. Средневековые площади Европы представляют собой замкнутые комплексы, в то время как памятники древнерусской архитектуры (Коломенское, 16–17 вв.), ансамбли эпохи барокко раскрываются вовне, активно взаимодействуя с окружающим пейзажем. Так, три луча широких проспектов уходят от главного фасада Версальского дворца в обширный парк, три улицы убегают от площади дель Пополо в Риме, перспектива главного канала Петергофа завершается видом на море. Важную роль в архитектурном ансамбле могут играть скульптура и архитектура малых форм (беседки, павильоны), а также фонтаны (фонтан на площади Навона в Риме, Д. Л. Бернини, 1647—52; фонтаны Петергофа, 18–19 вв.), зелёные насаждения, газоны и цветники.

АНТАБЛЕМЕНТ (франц. entablement, от table – стол, доска), горизонтальное балочное перекрытие пролёта или завершение стены, составной элемент *ордера архитектурного*. Делится на три основные части: архитрав, фриз, карниз. Архитрав – балка, нижняя часть антаблемента, основной конструктивный элемент; обычно лежит на капителях *колонн*. В дорическом и тосканском ордерах балка гладкая, в ионическом и коринфском состоит из одного или нескольких уступов (фасций). Фриз – средняя часть антаблемента, между архитравом и карнизом. В дорическом ордере фриз делится на триглифы (каменные плиты с тремя вертикальными врезанными полосками) и метопы (прямоугольные, почти квадратные гладкие плиты, обычно украшенные *рельефами*); лежит на цельном архитраве (эпистиль). Ионический фриз заполняется сплошной лентой рельефов или оставляется гладким. Верхним ярусом антаблемента является выступающий горизонтальный карниз (гейсон). Практическое назначение карниза – защита стены от стекающей с крыши воды, а также оформление фасада.



Антаблемент дорического (а), ионического (б) и коринфского (в) ордеров: 1 – антаблемент; 2 – карниз; 3 – фриз; 4 – архитрав

АНТОКОЛЬСКИЙ Марк (Мордух) Матвеевич (1843, Вильно – 1902, Бад-Гомбург), русский скульптор. Учился в *Петербургской академии художеств* у Н. С. Пименова и И. И. Реймерса (1862—68). В годы учёбы познакомился с И. Е. Репиным, И. Н. Крамским; в 1896 г. – с художественным критиком В. В. Стасовым, дружбу с которыми поддерживал в течение всей своей жизни. По состоянию здоровья был вынужден уехать за границу (в 1871—77 гг. жил в Риме, в 1877–1902 гг. – в Париже), однако его творчество было по-прежнему тесно связано с Россией, произведения постоянно появлялись на передвижных выставках. Познакомившись в Риме с С. И. Мамонтовым, стал членом *Абрамцевского художественного кружка*.



М. М. Антокольский. «Христос перед судом народа». 1876 г. Мрамор. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Первое значительное произведение Антокольского «Иван Грозный» (1871) было показано на выставке *передвижников* и принесло скульптору известность. В 1875 г. для П. М. *Третьякова* было исполнено повторение этой статуи в мраморе. «Иван Грозный» стал вехой в истории русской скульптуры: впервые исторический персонаж был лишён однозначно положительной, героической трактовки (как это было в скульптуре стиля *классицизм*), соткан из противоречий и полон драматизма. Образ решительного преобразователя России создал Антокольский в бронзовой статуе Петра I (1872), отливки с которой были позже установлены как памятники царю в Петергофе, Таганроге, Архангельске. В мраморных статуях «Смерть Сократа» (1875), «Христос перед судом народа» (1876), «Спиноза» (1882), «Христианская мученица» (1887) возникает образ исторического героя, вступающего в идейный конфликт с обществом, одинокого в своей убеждённости. Антиподом этих героев стал «Мефистофель» (1883). В

1890-е гг. скульптора вновь привлекают образы русской истории («Нестор-летописец», 1890; «Ермак», 1891). Антокольский создал также ряд скульптурных портретов и надгробий. Заслугой мастера было внесение психологизма в скульптуру. Отказавшись от академических штампов, он сумел глубже раскрыть своеобразие исторических характеров; используя историко-бытовые детали, добился большей реалистичности образов.



М. М. Антокольский. «Иван Грозный». Мрамор. 1875 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

АНТОНЕЛЛО ДА МЕССИНА (antonello da messina) (ок. 1430, Мессина, о. Сицилия – 1479, там же), итальянский художник эпохи Раннего Возрождения. Биографических сведений о нём почти не сохранилось. В 1450 г. переехал в Неаполь, где познакомился с произведениями нидерландских мастеров Я. ван Эйка, Р. ван дер Вейдена и П. Крестуса, находившимися в коллекции Арагонского короля Альфонса, и был поражён возможностями *масляной живописи*. Согласно Дж. Вазари, совершил путешествие в Нидерланды с целью

узнать секрет новой, ещё неизвестной в Италии техники; однако этот факт не доказан. Кто обучал Антонелло масляной живописи, остаётся пока неустановленным; но именно Мессина первым из итальянских живописцев познакомил своих соотечественников со светоносным сиянием масляных красок, положив начало новому направлению западноевропейского искусства.



Антонелло да Мессина. «Мужской портрет». Ок. 1474—75 гг. Национальная галерея. Лондон

Антонелло был одним из самых значительных портретистов Раннего Возрождения. Своих героев он обычно писал крупным планом, погрудно, на тёмном фоне. Они предстают в трёхчетвертном развороте, как в портретах нидерландских мастеров. В «Мужском портрете» (ок. 1474—75) умное лицо изображённого излучает энергию, зритель ощущает напряжённость духовной жизни представленного мужчины. Портреты Антонелло привлекают своей камерностью, приближенностью к зрителю, гладкой, словно «нерукотворной», поверхностью. В картине «Се человек» (ок. 1473 г.) художник заставляет зрителя почувствовать всю нестерпимость мук Иисуса. Нагой Христос, с верёвкой вокруг шеи и слезами на лице, пристально смотрит на нас.



Антонелло да Мессина. «Се человек». Ок. 1473 г. Городской музей.
Пьяченца

На смену символике иконы приходит стремление передать реальность физического и психологического состояния страдающего Спасителя. Картина «Св. Иероним в келье» по замыслу и виртуозной передаче пространства намного опережает своё время. Стены тесной пещерной кельи словно чудом раздвигаются, и зритель видит святого за чтением в отделанном деревом кабинете внутри просторного готического храма. Изображение обрамлено аркой. Бордюр на переднем плане отделяет чудесное пространство от пространства зрителя. Детали переданы с такой точностью, которой можно достичь, только нанося очень жидкую масляную краску тончайшей кистью. Это не случайно: каждый предмет несёт в себе скрытый символ (например, белое полотенце означает чистоту помыслов). Новизна картины также – в невиданном до толе единстве света и воздушной среды. В картине «Св. Себастьян» (1476) Антонелло словно состязается с художниками из Флоренции в мастерстве передачи линейной *перспективы* и обнажённого, героически прекрасного тела. Низкая линия горизонта придаёт фигуре святого монументальность. Зритель смотрит на него снизу вверх, словно находясь у подножия памятника. Фигура Себастьяна возвышается над площадью, вознёсшись главою до самого неба, куда устремлён взгляд святого. Он предстаёт в картине в момент

своей мученической смерти. Его тело пронзают стрелы, но поза мученика спокойна, а черты лица не искажены страданием – вера дарует святому победу над болью и смертью. Событие времён раннего христианства художник переносит на площадь итальянского города эпохи Возрождения, где беседуют стражники и женщины с детьми гуляют среди пышных дворцов. Так событие Священной истории приближается к современности, а окружающая художника реальность возвышается сопричастностью Вечности.



Антонелло да Мессина. «Св. Себастьян». 1476 г. Картинная галерея. Дрезден

АНТРО́ПОВ Алексей Петрович (1716, Санкт-Петербург – 1795, там же), русский портретист, декоратор, иконописец. Сын солдата лейб-гвардии Семёновского полка, служившего мастером в *Оружейной палате*. Учился у французского художника Л. *Каравака* и А. М. *Матвеева*. В кон. 1730-х гг. был зачислен в штат «*Канцелярии от строений*», возглавляемой И. Я. *Вишняковым*, под руководством которого продолжил своё художественное образование. Будучи зрелым мастером, брал уроки у приехавшего в Россию итальянского живописца П. *Ротари*. С 1761 г. занимал должность надзирателя над живописцами

и иконописцами в Синоде. В 1762—63 гг. жил в Москве, где участвовал в оформлении торжеств по случаю коронации Екатерины II; вошёл в круг деятелей, связанных с университетом (литераторы М. М. Херасков и В. И. Майков, драматург А. П. Сумароков, актёр Ф. Г. Волков и др.).



*А. П. Антропов. «Портрет А. М. Измайловой». 1759 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*

В начале творческой деятельности создавал декоративные росписи для дворцов и храмов; работал рядом с признанными мастерами этого вида искусства – итальянцами Д. Валериани и А. Перезинотти. Практически ни одно из этих произведений не сохранилось. Представление о декоративных росписях Антропова дают интерьеры Андреевского собора в Киеве, где художник работал во второй пол. 1750-х гг.



А. П. Антропов. «Портрет императора Петра III». 1762 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Наибольшую известность Антропову принесли портреты. «Портрет А. М. Измайловой» (1759), статс-дамы, дальней родственницы и подруги императрицы Елизаветы Петровны, – один из первых камерных портретов в русском искусстве; главное внимание художника направлено на раскрытие индивидуальных черт внешнего облика и характера героини. Большой успех сопутствовал и «Портрету архиепископа Сильвестра Кулябки» (1760). Некоторая архаичность изобразительного языка как нельзя лучше соответствует характеру героя портрета – идейного врага М. В. Ломоносова, личности властной, деспотичной, выходца из знатного малороссийского рода. Созданный в нач. 1760-х гг. большой парадный «Портрет императора Петра III» (1762), предназначенный для здания Сената и Синода, получил одобрение высокого заказчика, и художнику был пожалован драгоценный подарок. Портреты Антропова отличаются повышенной декоративностью, ярким, насыщенным *колоритом*, вызывающим ассоциации с народным искусством.

В последние годы жизни большое внимание уделял педагогической деятельности. Организовал в своём доме художественную школу; впоследствии передал её вместе с домом в Приказ Общественного призрения для устройства народного училища. Имел многочисленных учеников, среди которых – крупнейший русский портретист Д. Г. *Левицкий* и П. С. Дрождин – автор картины «А. П. Антропов с сыном перед портретом жены» (1776). Похоронен в Александро-Невской лавре, для которой в своё время писал иконы. Надгробная плита на могиле художника сохранилась до наших дней.

АНФИЛАДА (франц. *enfilade*), ряд находящихся друг за другом помещений, дверные проёмы которых расположены на одной оси. Анфиладное расположение комнат чаще всего встречается в постройках дворцового типа. Дом с анфиладой парадных залов, с гостеприимно открытыми дверями позволяет человеку заглянуть в самые удалённые уголки, создавая ощущение ясного, обозримого пространства, у которого нет тайн.

АПОЛЛОН БЕЛЬВЕДЕРСКИЙ, знаменитая статуя, мраморная копия с утраченной греческой бронзовой скульптуры Леохара, созданной во второй пол. 4 в. до н. э. Своё название получила от галереи Бельведер в Ватикане (Рим), где долгое время была выставлена. Согласно древнегреческим мифам, Аполлон – сын верховного олимпийского бога Зевса и богини Лето, брат Артемиды, бог солнечного света и покровитель искусств. Статуя представляет его победителем дракона Пифона – чудовища, обитавшего возле города Дельфы. В древнегреческом оригинале Аполлон держал в руках лук. Скульптор изобразил лучезарного бога в движении: он только что выпустил стрелу и следит за её полётом. Аполлон Бельведерский на протяжении многих лет почитался художниками и любителями искусств как символ совершенства в изображении человеческого тела, идеал мужской красоты. Знаменитый немецкий учёный 18 в. Винкельман считал, что Аполлон Бельведерский – «высший идеал искусства между всеми произведениями, сохранившимися нам от древности». В знаменитой статуе живёт отблеск гения мастеров классической древнегреческой скульптуры.



Аполлон Бельведерский. Римская копия статуи Леохара. Музей Пию-Клементино. Ватикан

АПСІДА (абсида) (от греч. *hapsis* – свод), в христианских храмах обычно полукруглый или гранёный в плане выступ, перекрытый полусводом (конхой), расположенный с восточной стороны здания, где находится *алтарь*.



*Апсиды церкви Покрова Богородицы на Нерли близ г. Владимира.
1165 г.*

АРГУНОВЫ, династия крепостной «интеллигенции» 18 в. Семья принадлежала князьям Черкасским; в 1743 г., как часть приданого В. А. Черкасской, перешла во владение графов Шереметевых. Среди представителей этого талантливого рода известны: Алексей Аргунов – «урных дел мастер» (каменщик, лепщик); архитектор Фёдор Семёнович Аргунов – один из создателей ансамбля в Кусково и Фонтанного дома в Санкт-Петербурге; живописец Фёдор Леонтьевич Аргунов. Наиболее знамениты портретисты Иван Петрович Аргунов и его сын Николай Иванович Аргунов.

Иван Петрович (1729–1802) воспитывался в Санкт-Петербурге, в семье своего дяди, дворецкого «Миллионного дома» Шереметевых. Обучался живописи у немецкого художника Г. Х. Гроота. По поручению своего учителя написал иконы для Воскресенской церкви

Царскосельского дворца и для Благовещенской церкви Воскресенского монастыря в Новом Иерусалиме под Москвой. По поручению графа П. Б. Шереметева принимал участие в формировании его живописных коллекций, копировал картины европейских мастеров. Работы Аргунова отличаются разнообразием изобразительного языка и живописных приёмов. Его раннее произведение – «Умиряющая Клеопатра» (1750) выполнено в духе чувствительного *рококо*. «Портрет княгини Е. А. Лобановой Ростовской» (1754) своим жёстким рисунком, локальным цветом тяготеет к архаической, почти парсунной манере. Шедевр Аргунова – парные портреты супругов Хрипуновых (оба – 1757). Возможно, это первые в русском искусстве интимные портреты. Знаменитый «Портрет неизвестной в русском costume» (1784) отмечен влиянием стиля *классицизм* и формирующегося *сентиментализма*.



*И. П. Аргунов. «Портрет неизвестной в русском costume». 1784 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*



Н. И. Аргунов. «Портрет П. И. Шереметевой в красной шали». 1801-02 гг. Музей-усадьба «Кусково». Москва



Я. И. Аргунов. Портрет В. П. Разумовской. 1824 г. Музей-усадьба «Кусково». Москва

В 1750 х гг. в живописной мастерской художника по распоряжению императрицы Елизаветы Петровны обучались трое «спавших с голоса» певчих придворной капеллы – А. П. Лосенко, К. И. Головачевский и И. С. Саблуков, ставшие впоследствии известными мастерами. В последние годы жизни Аргунов практически отошёл от творчества и посвятил себя педагогической деятельности. Среди его учеников были сыновья – архитектор П. И. Аргунов и художники Н. И. и Я. И. Аргуновы.



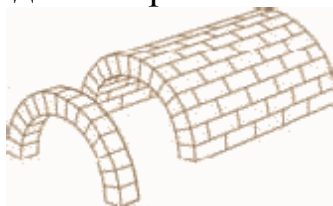
*Н. И. Аргунов. «Портрет Т. В. Шлыковой-Гранатовой». 1789 г.
Музей-усадьба «Кусково». Москва*

Николай Иванович (1770–1828) начал заниматься живописью в юном возрасте. По завещанию графа, в 1815 г. получил вольную. В 1816 г. *Петербургская академия художеств* признала его «назначенным» в академики; в 1818 г. за «Портрет сенатора П. С. Рунича» (1817) был удостоен звания академика живописи.

Одна из лучших работ раннего периода – «Портрет Т. В. Шлыковой-Гранатовой» (1789), примы балерины крепостного театра Шереметевых. Копировал произведения известных европейских мастеров в Эрмитаже, много работал в Останкино – летней загородной резиденции Н. П. Шереметева, руководил живописными работами в здании Странноприимного дома в Москве, занимался благоустройством Фонтанного дома в Санкт Петербурге. В нач. 19 в. создал несколько замечательных портретов графини П. И. Шереметевой – бывшей крепостной актрисы, певицы шереметевского театра Ковалёвой-Жемчуговой («Портрет П. И. Шереметевой в красной шали», «Портрет П. И. Шереметевой в полосатом халате»). Историк искусства М. В. Алпатов писал: «В истории русской школы Николаю Аргунову принадлежит скромное место. Но перед его портретами невольно приходят на ум замечательные явления русской культуры нач. 19 в.

Вспоминаются пушкинские „Повести Белкина“ с их безыскусной простотой слога, русские романсы, в которых много душевного благородства и напевности. Вспоминаются также особнячки в арбатских переулках, русский «крепостной *ампир*» с его чертами народности и чистотой классических форм».

АРКА (от лат. *arcus* – дуга, изгиб) в архитектуре, криво линейная конструкция для перекрытия проёма в стене или пространства между двумя опорами (столбами, *колоннами* и пр.). Наиболее часто используются полукруглые (полуциркульные) арки; для *готики* характерны стрельчатые (в форме тетивы натянутого лука) арки, для арабской архитектуры – подковообразные.



Арка. Схема конструкции

Арки возводят из камня, кирпича, металла или дерева, современные – чаще из железобетона. Впервые появились в странах Древнего Востока. Широкое применение арочные конструкции получили в архитектуре Древнего Рима в *акведуках*, *амфитеатрах*, позднее в строительстве мостов, путепроводов и др. сооружений.



К. И. Росси. Арка зданий Сената и Синода в Санкт-Петербурге. 1829-34 гг.

АРКА ТРИУМФАЛЬНАЯ, см. *Триумфальная арка.*

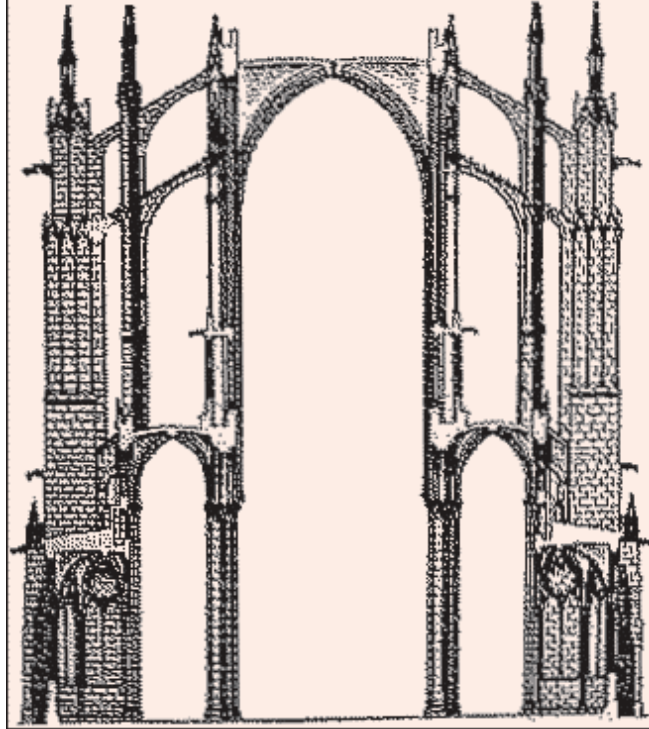
АРКАДА (франц. arcade), ряд одинаковых арок, опирающихся на столбы или колонны и образующих галерею.

АРКАТУРА (франц. arcature), ряд декоративных (не имеющих конструктивного значения) арок, расположенных в виде фриза, пояса на фасаде здания или на внутренних стенах. Впервые стала применяться в средневековой архитектуре. Аркатурный пояс, опирающийся на тонкие колонки, называют аркатурно колончатый. Этот декоративный элемент широко применялся в древнерусской архитектуре, особенно во владимиро суздальских белокаменных храмах.



К. И. Росси. Арка зданий Сената и Синода в Санкт-Петербурге. 1829-34 гг.

АРКБУТА́Н (франц. arc-boutant), каменная полуарка, находящаяся снаружи здания и передающая распор (давление) сводов главного *нефа* средневекового храма внешним опорным столбам – контрфорсам. Особенно широко применялись в архитектуре *готики*. Их использование позволяло сделать внутреннее пространство зданий более свободным за счёт уменьшения массы внутренних опор, увеличить оконные проёмы, зрительно облегчив стены, и т. д.



Аркбутаны и контрфорсы. Схема конструкции (стрелками указаны аркбутаны)

АРТЕФАКТ (от лат. *artefactum* – искусственно сделанное), рукотворный, т. е. созданный человеком, а не природой, объект (кухонная утварь, обломок мебели и т. д.), который художник в процессе творчества изымает из бытового контекста и пересоздаёт в произведение искусства.

АРХИТЕКТУРА (лат. *architectura*, от греч. *architékton* – строитель), зодчество, искусство строительства зданий и сооружений; один из видов *пространственных искусств*. Формирует пространственную среду для жизни и деятельности людей. Имеет первостепенное значение в синтезе искусств (живописи, скульптуры, декоративноприкладного творчества), объединяя их в художественный ансамбль. Архитектурные сооружения являются, с одной стороны, памятниками материальной культуры (свидетельствуют о технических достижениях, связаны с практическими нуждами людей); с другой стороны, произведениями искусства, с помощью специфического языка раскрывающими мироощущение своей эпохи.



Собор Парижской Богоматери. 1163–1257 гг.

Получить полное представление о памятнике архитектуры можно только в процессе движения, обхода здания или комплекса сооружений снаружи и изнутри, смены точек зрения. В восприятии архитектурного образа принимают участие, помимо зрения, осязание (ощущение шероховатой или гладкой стены, теплоты деревянных перил или прохлады каменных *колонн*) и слух (гулкие шаги, эхо, скрип дверей и т. д. помогают почувствовать масштаб и протяжённость здания). Дополнительную информацию о сооружении представляют планы и чертежи.

В произведении архитектуры неразрывно связаны польза (функциональность), прочность (инженерный расчёт) и красота (конструкция здания выражает определённую эстетическую идею; строительные материалы – камень, дерево, бетон и др. – художественно осмысляются). Выразительные средства архитектуры: форма, масштаб (размеры сооружения, соразмерность постройки и её частей человеку), пропорции (соотношение частей и целого), *ритм*, тектоника (образное выражение конструкции), цвет и *фактура* материалов, взаимодействие

сооружений с окружающим пространством. Различные приёмы обработки поверхности здания играют большую роль в создании художественного образа. Облицовочный камень может быть гладко отполированным или грубо сколотым; прожилки мрамора, текстура древесины имеют каждый раз неповторимый рисунок. С помощью цвета и фактуры архитекторы выделяют конструктивные и декоративные элементы здания (наличники окон в древнерусских храмах украшены изразцами; контраст гладких плоскостей зелёных или жёлтых стен и белых колонн характерен для построек эпохи классицизма). Декоративные детали помогают организовать плоскость фасада, акцентировать тектонику сооружения, обогащают его ритмическую структуру (кокошники в древнерусских церквях, *аркатура* в средневековых постройках, стрельчатые *арки* в готических храмах).



К. И. Бланк. Дворец усадьбы «Кусково». 1769-75 гг. Москва. Фрагмент

Архитектура возникла на заре человеческой цивилизации (*мegalиты*). В культовом комплексе *Стонхендж* в Англии (2 е тыс. до н. э.) и др. древних сооружениях уже выявлены главные элементы архитектурной постройки – несущие (вертикальные опоры) и несомые (горизонтальные перекрытия). Каждая эпоха находила свой неповторимый способ художественного осмысления этих элементов. В Древнем Египте могучие колонны в виде связок стеблей папируса или цветущего лотоса, поддерживавшие крышу, украшенную золотыми звёздами на синем фоне, создавали впечатление огромного чудесного

каменного леса. В Древней Греции *стоечно-балочная конструкция* зданий была образно осмыслена в трёх типах архитектурного ордера. В древнеримскую эпоху и позднее ордер, утратив значение конструктивного элемента, остаётся важнейшим средством образной выразительности. Революционным новшеством римлян было изобретение бетона, позволившее создавать различные типы сводчатых перекрытий (арка, купол и др.) и строить огромные здания – *базилики*. Конструкция базилики была приспособлена в Средние века для церковных зданий и стала основой романских и готических храмов, в переработанном виде – *крестово-купольных храмов* Византии и Древней Руси. В эпоху *Возрождения* на основе базиликальной конструкции создавались величественные постройки, отмеченные ясностью и гармонией форм (Л. Б. Альберти, Д. Браманте, Ф. Брунеллески). Архитектура барокко и классицизма не дала новых конструктивных решений, но наполнила прежние неповторимым образным содержанием. Стены барочных зданий создавали иллюзию подвижной, пульсирующей поверхности (Д. Л. Бернини, Ф. Борромини, Б. Ф. Растрелли). Классицизм вернул архитектурным сооружениям строгость и разумную упорядоченность форм (Ж. А. Габриель, Ж. Ж. Суфло, К. Н. Леду, М. Ф. Казаков, К. И. Росси и др.). Новые типы материалов открыли в 19–20 вв. ещё больший простор фантазии для архитекторов, стремившихся соединить лаконизм и функциональность с яркой образностью (Эйфелева башня, 1889; Шаболовская радиобашня В. Г. Шухова в Москве, 1930 г.; здания из стекла и бетона Ле Корбюзье, Л. Мис ван дер Роэ, Ф. Л. Райта, К. С. Мельникова, братьев Л. А., В. А. и А. А. Весниных).



Замок Алькасар в Толедо. Испания. 13–18 вв.

Архитектура делится на два больших раздела: религиозная, или церковная (*храмы*, монастыри), и светская (жилые дома и дворцы, общественные и промышленные сооружения, *садово-парковая архитектура* и градостроительство – искусство планирования и возведения городов). На протяжении тысячелетий самыми важными зданиями для человека являлись храмы, занимавшие главное место в

застройке города, площади, села. В эпоху Возрождения с ними начинают соперничать светские здания – ратуши, дворцы, загородные виллы и т. д. Многие типы светской архитектуры (жилой дом, дворец, стадион, театр и др.) сложились в глубокой древности, хотя их планировка, оформление, конструкция со временем сильно изменялись. Другие (почта, вокзал, фабрика, завод) появились относительно недавно. Здания могут иметь самостоятельное значение или объединяться в архитектурные ансамбли (см. ст. *Ансамбль архитектурный*). Самой сложной задачей для архитектора является создание ансамбля города.



Небоскрёбы в Шанхае. 20 в. Китай

Градостроительные задачи решали уже древние цивилизации. Сначала поселения строились стихийно, постройки веками лепились к главному зданию – дворцу, святилищу (Кносс на о. Крит, 3 е – сер. 2 го тыс. до н. э.). В Древнем Египте и Месопотамии применялась разбивка городов на геометрически правильные кварталы. Впоследствии сложились три основные планировочные системы: радиально кольцевая, регулярная прямоугольная и веерная. Радиально кольцевая планировка (улицы располагаются кольцами вокруг единого центра)

существует с глубокой древности. Так строились древнегреческие (вокруг *акрополя*) и древнерусские (вокруг *кремля*) города. В 5 в. до н. э. архитектор Гипподам из Милета разработал принцип регулярной городской планировки (улицы пересекались под прямым углом, две главные улицы были ориентированы по сторонам света). Гипподамову систему вслед за греками стали использовать римляне, а затем и др. западноевропейские народы. Расцвет градостроительства приходится на период господства барокко и классицизма с их любовью к созданию далёких перспектив, прямых магистралей, широких открытых пространств. Ярким примером веерной планировки является Санкт-Петербург, в основе плана которого – три главные улицы, расходящиеся лучами из единого центра. Основанная Петром I в 1703 г., новая столица с момента постройки развивалась по единому плану, поэтому Санкт-Петербург является выдающимся памятником градостроительства. Градостроительство, как и архитектура в целом, призвано сделать среду обитания людей не только удобной, но и красивой: материальное окружение человека оказывает значительное воздействие на его психику и настроение.

АРХИТЕКТУРНЫЙ АНСАМБЛЬ, см. *Ансамбль архитектурный*.

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРДЕР, см. *Ордер архитектурный*.

АРХИТРАВ, см. в ст. *Антаблемент*.

АРЧИМБОЛЬДО, Арчимбольди (arcimboldo) Джузеппе (ок. 1527, Милан – 1593, там же), итальянский живописец и график, мастер гротеска; представитель *маньеризма*. Родился в знатной семье, многие представители которой были архиепископами Милана. Обучался в мастерской отца, вместе с ним работал над фресками Миланского собора. Приобрёл известность, став придворным художником Габсбургов – Максимилиана, а затем (с 1575 г.) его сына Рудольфа II. В Праге был организатором придворных празднеств и маскарадов, конструировал сложные сценические механизмы. Атмосфера города, который называли столицей магии и меланхолии; обстановка при дворе замкнутого и нервного Рудольфа II, окна замка которого были

заделаны серебряными коробами и покрыты чёрным бархатом; королевская коллекция редкостей (страусиных яиц, бивней слона, заморских фруктов, статуэток) стали источниками причудливой и неповторимой живописной манеры Арчимбольдо. Он начал создавать «компаративные головы» – причудливые портреты *аллегорий*, составленные из овощей, фруктов, злаков и т. п. Virtuозно исполненные «плодоовощные» головы являли собой не только острую сатиру (обнаруживая очевидное сходство с придворными императора), но и хитроумные головоломки. Наиболее известна серия «Времена года» (1573) и аллегории «Огонь» и «Вода». Физиономии в этих фантастических портретах составлены из горящих головешек, остатков руды, военных орудий, драгоценностей или растений. Императора, любителя алхимии и астрологии, художник увековечил в «Портрете Рудольфа II в образе Вертумна», римского бога урожая и изобилия (1591). Как и *Леонардо да Винчи*, Арчимбольдо увлекался различными механизмами, работал над созданием гидравлической машины, внёс вклад в теорию и практику светомузыки. Ему приписывают изобретение «перспективной лютни» и «цветового клавесина». В 1591 г. получил графский титул. Незадолго до смерти вернулся в Италию. Творчество Арчимбольдо вновь обрело популярность в 20 в.; представители *сюрреализма* воспринимали его как одного из своих предшественников.



Д. Арчимбольдо. «Весна». 1573 г. Лувр. Париж

АССАМБЛЯЖ, термин для обозначения художественного произведения, созданного по принципу соединения разнородных материалов и предметов. Известны композиции с включением готовых изделий промышленного производства. Такие произведения часто создавались представителями поп-арта. Ассамбляж ведёт начало от *коллажей* в кубистических картинах П. Пикассо и Ж. Брака. Объединяя на плоскости различные предметы, художники как бы стирают границы между произведением и реальным пространством, представляя зрителю игру-размышление на тему взаимоотношений искусства и реальности.



Д. Корнелл. «Отель Иден». 1945 г. Национальная галерея Канады. Оттава

АССИРИЙСКАЯ КУЛЬТУРА, см. в ст. *Месопотамии культура*.

АССОЦИАЦИЯ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ (АХРР) (1922—32; с 1928 г. – Ассоциация художников революции, АХР), художественное объединение мастеров реалистического направления, в творчестве которых сложились принципы советской тематической картины. Члены АХРР (С. В. Малютин, А. Е. Архипов, И. И. Бродский, А. М. Герасимов, М. Б. Греков, Б. В. Иогансон, Е. А. Кацман, Г. Г. Ряжский, Е. М. Чепцов и др.), многие из которых входили ранее в Товарищество передвижных художественных выставок, стремились развивать традиции *передвижников*; провозглашали своей задачей создание произведений «идейного искусства в духе героического реализма», борьбу с «безыдейностью формалистов». Отображали в своих картинах явления новой, постреволюционной эпохи – «быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда». Главным принципом творчества ахрровцев стал «художественный документализм». В деятельности объединения сложился новый тип тематических выставок: «Жизнь и быт Красной Армии» (1922), «Жизнь и быт рабочих» (1922), «Уголок В. И. Ленина» (1923), «Революция, быт

и труд» (1924), «Жизнь и быт народов СССР» (1926). В произведениях членов АХРР воплотились историко-революционная тематика (М. Б. Греков. «Тачанка», 1925; И. И. Бродский. «Расстрел 26 бакинских комиссаров», 1925; А. М. Герасимов. «Ленин на трибуне», 1929—30) и реалии новой жизни (Е. М. Чепцов. «Заседание сельячейки», 1924; Б. В. Иогансон. «Рабфак идёт», 1928); в портретах современников подчёркивались типические черты, отражающие героическую эпоху (С. В. Малютин. «Портрет писателя Д. А. Фурманова», 1922; Г. Г. Ряжский. «Делегатка», 1927; «Председательница», 1928).



С. В. Малютин. Портрет писателя Д. А. Фурманова. 1922 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Объединение имело филиалы в 40 городах России; издавало журнал «Искусство в массы» (1929—30). Явилось основой созданного в 1932 г. Союза художников СССР.

АТЛАНТ, скульптурный элемент в архитектуре здания, имеющий конструктивное значение, – опора в виде мужской фигуры, поддерживающая балочное перекрытие вместо столба или колонны. Название пришло из древнегреческого мифа, согласно которому титан Атлант, стоящий на западной окраине земли, держит на своих плечах

небесный свод в наказание за участие в битве против богов. Фигуры атлантов особенно часто использовались в архитектуре *барокко*.



А. И. Штакенишнейдер. Дворец Белосельских-Белозерских в Санкт-Петербурге. 1846—48 гг.

АТРИУМ, см. в ст. *Римский жилой дом*.

АФИША, см. *Плакат*.

АХРР, см. *Ассоциация художников революционной России*.

АЦТЭКОВ КУЛЬТУРА, культура наиболее крупной индейской народности, окончательно сформировавшейся на территории Центральной Мексики в 12 в. Наименование племени ацтеков (астеков) произошло от легендарного острова Ацтлан (Астлан). По преданию ацтеков, их предки появились на острове, выйдя из пещер огромной горы. Традиционный для индейских народов тип пирамидального сооружения, распространённый и в архитектуре ацтеков, символизирует образ этой горы – мифической прародины и места пребывания духов предков.



*Койот. Камень. 1418–1521 гг. Национальный музей антропологии.
Мехико*

Ацтеки покорили многие соседние племена и в нач. 14 в. создали могущественную империю, столицей которой был г. Теночтитлан (разрушен испанскими завоевателями конкистадорами в 1521 г.; на его руинах основан Мехико). Воспоминания участников завоевания и археологические раскопки позволяют представить былое великолепие столицы ацтеков. Город был расположен посреди озера на островах и соединялся с сушей тремя дамбами. Его пересекали улицы и каналы. Дворцы и храмы (более 70) утопали в садах.



Опахало из перьев. Ок. 1500 г.

Пантеон богов, включавший в себя, кроме исконно ацтекских, и божества завоёванных племён, был огромен. Главной была божественная триада: бог войны и солнца Уицилопочтли; благостный бог знаний и ветров, покровитель жрецов Кецалькоатль и его брат – властитель колдовства, ночи и вулканов Тескатлипока. Их изваяния украшали храмы и дворцы, им приносили жертвы, в том числе человеческие. Ацтекские храмы и дворцы воздвигались на высоком постаменте в виде усечённой каменной пирамиды. Их стены украшали *рельефами* и росписями, изображавшими священных змей и птиц, черепа и растения (символы жизни и смерти), жертвенные сердца и др.



Бубен с изображением пернатого змея. Ок. 1500 г.

Ацтеки были замечательными резчиками по камню, виртуозно обрабатывали твёрдый базальт и обсидиан (вулканическое стекло). Статуи богов, рельефы, погребальные маски выявляют наблюдательность ацтекских мастеров, их внимание к деталям и редкую убедительность в воплощении страшных фантазий. Своеобразная черта ацтекской культуры – использование пышных украшений и накидок из перьев, в которые облачали во время священных церемоний не только людей, но и статуи богов. Гончары изготавливали фигурные сосуды в форме людей или зверей, многие из которых служили погребальными урнами и хранились в местах захоронений. Ацтеки славились как искусные ювелиры, но большинство их изделий было переплавлено конкистадорами в золотые слитки. Лишь единичные шедевры, на которые не поднялась рука даже у алчных завоевателей, попали в Европу. Культура ацтеков – одна из

самых своеобразных среди индейских цивилизаций – и сегодня поражает сочетанием грандиозности замыслов, неукротимого грозного духа, глубокой религиозности и влюблённости в красоту мира.



Пиктограмма. Ок. 1500 г.

Б

БАЖЕ́НОВ Василий Иванович [1737 или 1738, село Дольское, близ Малоярославца (по др. данным – Москва) – 1799, Санкт Петербург], русский архитектор, график, теоретик архитектуры и педагог; представитель *классицизма*. Родился в семье дьячка. Первоначально обучался живописи; участвовал в украшении Головинского дворца в Москве (1753—54, не сохранился) в составе «архитектурной команды» Д. В. Ухтомского; учился архитектуре в только что основанной *Петербургской академии художеств* (1758—60) у А. Ф. Кокоринова и Ж. Б. Валлен Деламота; был удостоен Большой золотой медали. Продолжил обучение в Школе изящных искусств в Париже (1760—62) у Ш. де Вайи, где получил диплом архитектора. В 1762—64 гг. посетил Италию, был избран профессором Академии Св. Луки в Риме и членом академий художеств в Болонье и Флоренции. С 1765 г. академик, с 1799 г. – вице президент АХ.



В. И. Баженов. «Панорама усадьбы Царицыно». Акварель. Ок. 1775 г. Государственный научно-исследовательский музей им. А. В. Щусева. Москва

Работал по заказу Екатерины II над проектом Института благородных девиц при Смольном монастыре (не осуществлён), построил дворец для цесаревича Павла на Каменном острове в Санкт-Петербурге в стиле *классицизм*. Грандиозный проект Кремлёвского дворца (1767—75, не осуществлён; сохранился деревянный макет) предполагал радикальную реконструкцию Кремля и Красной площади. Задуман был «форум великой империи» с главной овальной площадью, к которой сходились лучами улицы Москвы. После победы России в

Первой Русско-турецкой войне (1768—74) построил (совместно с М. Ф. Казаковым) на Ходынском поле под Москвой деревянные павильоны (1774—75) для празднеств по случаю заключения Кючук-Кайнарджийского мира с Турцией. Поле изображало Чёрное море, а причудливые здания в духе восточной архитектуры – Таганрог, Керчь, Азов и др. города, отошедшие к России по условиям мирного договора. В фантастических формах ходынских павильонов впервые в русской архитектуре воплотились принципы *псевдоготики*, впоследствии развитые в усадебной церкви в Быково под Москвой (1782—89) и в особенности в ансамбле Царицыно (1775—85) – подмосковного имения, в котором по желанию Екатерины II Баженов должен был построить императорскую резиденцию. Приёмы псевдоготики архитектор объединил с мотивами *нарышкинского барокко*.



В. И. Баженов. Дом Пашкова в Москве. 1784—86 гг.

В 1785 г. императрица посетила усадьбу, знакомую ей лишь по чертежам. Нарядные домики показались Екатерине II маленькими и тесными – на бумаге всё выглядело внушительнее. Возможно, недовольство императрицы вызвала также близость Баженова к масонам (в том числе к опальному просветителю Н. И. Новикову) и обилие масонской символики в *декоре*. Екатерина II прервала строительство, приказав уничтожить почти готовые здания. Позднее строительство завершил М. Ф. Казаков, сохранив основные идеи Баженова.

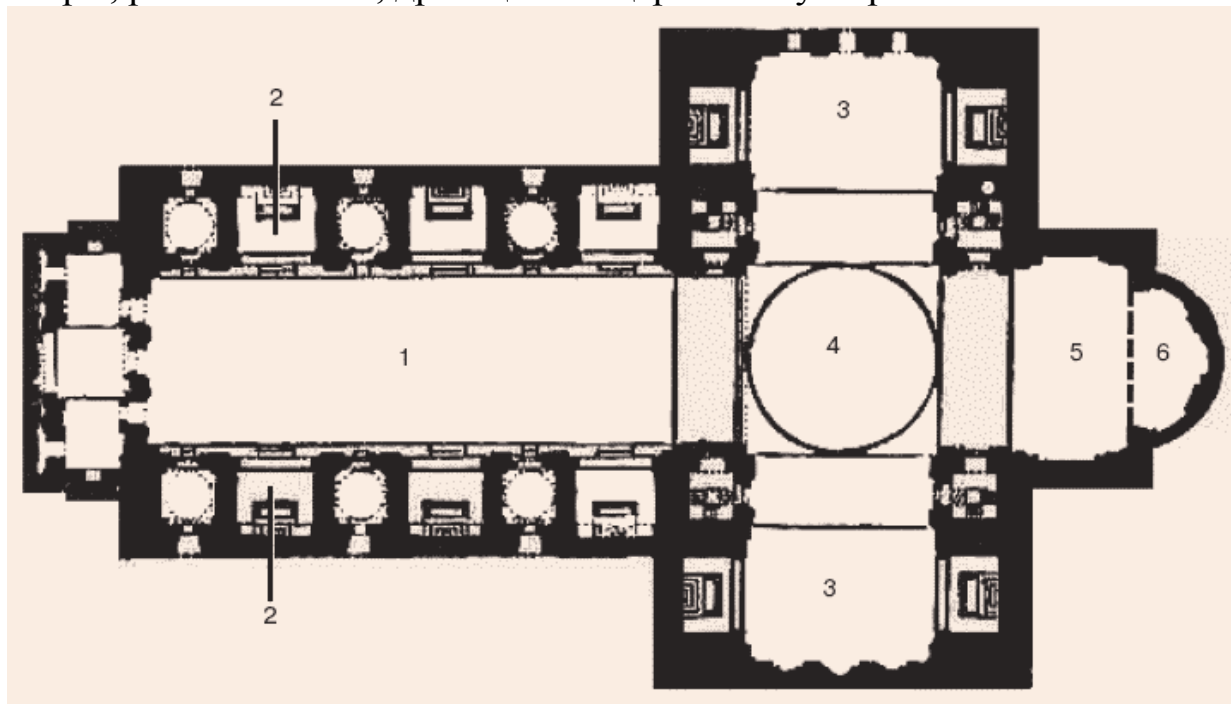
После неудачи больших проектов исполнял частные заказы в Москве (дом Долгова на проспекте Мира, 1770; дом Юшкова на Мясницкой улице, кон. 1780 х гг.). В знаменитом доме Пашкова (1784—

86) органически объединил принципы *барокко* и классицизма. В 1792 г. принял скромную должность архитектора при Адмиралтействе в Санкт-Петербурге. Вновь приближенный ко двору пришедшим к власти (1796) Павлом I, создал проект ансамбля Михайловского (Инженерного) замка, окружённого каналами с подъёмными мостами (1792—96; строили в 1797–1800 гг. В. Ф. Бренна и Е. Т. Соколов).

Оставил ряд художественно-теоретических текстов («Слово на заложение Кремлёвского дворца», 1787; редакция перевода книги *Витрувия* с комментариями). Архитектурные и градостроительные идеи Баженова оказали огромное влияние на сложение стиля классицизм в России, в особенности на творчество М. Ф. Казакова.

БАЗИЛИКА (от греч. *basilikḗ* – царский дом), прямоугольное в плане здание, разделённое внутри рядами колонн или столбов на продольные части – нефы (как правило, три – пять). Центральный неф, завершающийся *апсидой*, выше и шире боковых. Базилики появились в Древнем Риме, где служили помещениями для суда и торговли; в Средние века этот тип здания был приспособлен для христианских храмов. В базиликальных храмах к продольным нефам добавился поперечный неф (трансепт) в восточной части. Пересечение продольных нефов и трансепта образует средокрестие и в плане напоминает букву «Т» или т. н. латинский крест (тип креста, который напоминает о распятом Христе). За трансептом, как бы в продолжение продольных нефов, располагался, помимо апсиды, пресбитерий (хор) – прямоугольное в плане помещение, в котором находились певчие и представители духовенства. Средокрестие, хор и апсида – наиболее значимые части храма, где проходят самые торжественные части богослужения. В апсиде размещается *алтарь*. Стены центрального нефа базилики могут делиться по высоте на два – четыре яруса. Нижний ярус образуется боковыми *аркадами*, ведущими в соседние нефы. В верхней части стен центрального нефа делали окна. Нередко над аркадами в главном нефе помещали просторные галереи-балконы – хоры, на которых размещалась знать. Перекрытия базилик могли быть как деревянными (плоские или с открытыми стропилами крыши), так и каменными (*своды*). Снаружи, у западного фасада, базилику, как правило, дополняли башни, которые могли служить колокольнями.

Интерьеры базилик украшали *фрески, мозаики*, нарядные ткани и ковры, резные скамьи, драгоценная церковная утварь.



Базилика. План: 1 – центральный неф; 2 – боковые нефы; 3 – трансепт; 4 – средокрестие; 5 – пресбитерий; 6 – апсида (хор)

Конструкция базилики имела символическое значение: церковь, согласно христианскому вероучению, – это тело Христа, принёсшего добровольную жертву во искупление людских грехов. Неф (лат. *navis* – корабль) – символ спасения человеческих душ. Апсида с алтарём ориентирована на восток, где восходит солнце («незаходимым солнцем» называли Христа). Главный вход находился в западной части храма. На стене над входом обычно помещали сцены Страшного суда. Двигаясь к алтарю, верующие как бы проходили путь покаяния и очищения, дающий человеку надежду войти в Царствие Небесное.



Интерьер базилики Сан-Франческо. Флоренция

Многие базилики являются выдающимися памятниками раннехристианской (Сант-Аполлинаре Нуово и Сант-Аполлинаре ин Классе в Равенне, Италия, 6 в.), романской (Сантьяго-де-Компостела, Испания; Сен-Сернен в Тулузе, Франция; обе – 11–13 вв.) и готической архитектуры (соборы в Париже, Кёльне, Праге, Толедо, Солсбери).

БАКСТ (настоящая фамилия Розенберг) Лев Самуилович (1866, Гродно – 1924, Париж), русский живописец, график, театральный художник; представитель стиля *модерн*. Один из основателей и активных участников художественного объединения «*Мир искусства*». Родился в семье зажиточного портного. С детства был увлечён театром и живописью. Обучался в качестве вольнослушателя в *Петербургской академии художеств* (1883—87). В 1890 г. познакомился с художниками А. Н. Бенуа и К. А. Сомовым, критиком и публицистом Д. В. Filosoфoвым, антрепренёром С. П. Дягилевым, составившими впоследствии ядро «*Мира искусства*». В 1891 г. совершил путешествие в Германию, Бельгию и Францию для знакомства с музеями; в Париже обучался в студии Ж. Л. Жерома и Академии Р. Жюльена. Вернувшись в Россию, под руководством друзей овладел техникой *акварели*, начал участвовать в выставках Общества русских акварелистов (портреты В. Ф. Нувеля, 1895; А. Н. Бенуа, 1898). Создавал изысканные иллюстрации и виньетки в стиле О. Бёрдсли для журналов «*Мир искусства*», «*Весы*», «*Аполлон*», «*Золотое руно*» и др. Увлекался японской гравюрой.



Л. С. Бакст. «Ужин». 1902 г. Русский музей. Санкт-Петербург

Каллиграфическое совершенство рисунка, неисчерпаемая изобретательность в *орнаментах* и изысканность линий стали «фирменными» чертами графического почерка Бакста. Его портреты погружают в утончённо хрупкую и пряно ядовитую атмосферу *Серебряного века* («Портрет поэта А. Белого», 1905; «Портрет поэтессы З. Н. Гиппиус», 1906; «Портрет С. П. Дягилева с няней», 1906; «Ваза. Автопортрет», 1906). В картине «Ужин» (1902) художник изобразил «стильную декадентку *fin de siècle* (конца века), чёрно-белую, тонкую, как горноста́й, с таинственной улыбкой *a la* Джиоконда» (В. В. Розанов). В 1907 г. вместе с В. А. Серовым совершил путешествие в Грецию. Результатом поездки стало панно «Древний ужас» (1908): статуя богини любви Афродиты царит над гибнущим во вселенской катастрофе миром, олицетворяя торжество красоты и Вечной женственности (любимый мотив мастеров символизма).



Л. С. Бакст. «Беотийка». Эскиз костюма к балету Н. Н. Черепнина «Нарцисс». 1911 г. Частное собрание. США

Бакст вошёл в историю искусства прежде всего как блестящий театральный художник. С 1909 г. жил в основном в Париже. Вершина его творчества – декорации для балетов «Русских сезонов» в Париже (1909—10), организованных С. П. Дягилевым. В 1911 г. стал художественным директором труппы «Русский балет», созданной на основе «Русских сезонов». В театральных работах стремился передать дух эпохи: Древнего Египта в «Клеопатре» (1909), ослепительной гаремной роскоши в «Шехерезаде» (1910). Эскизы художника к балетным спектаклям – подлинные графические шедевры: персонажи, опьянённые стихией танца и страсти, предстают в бурном движении; летящие складки одежд сплетаются в изысканный орнамент. Современники называли Бакста «художником радости». Он был прославлен за границей значительно больше, чем на родине. После Октябрьской революции (1917) оказался фактически отрезан от России, одиночество усугубил его разрыв с С. П. Дягилевым. В последние годы жизни оформил несколько спектаклей для театра Гранд опера в Париже; написал серию панно на тему сказки «Спящая красавица» для особняка Д. Ротшильда в Лондоне (1920 е гг.). Созданные им костюмы и декорации оказали огромное влияние на *театрально-декорационное искусство* 20 в.

БАЛЕТ (франц. ballet, от итал. balletto), вид сценического искусства: музыкально-хореографическое театральное представление, в котором все события, характеры и чувства персонажей передаются с помощью танца. Балетный спектакль создаётся совместными усилиями композитора и балетмейстера, разрабатывающего хореографию и продумывающего движения каждого актёра. Балет начал формироваться в Европе в 16 в. Его предшественниками были театрализованные праздничные шествия и танцы на придворных балах и рыцарских турнирах. В эпоху *Возрождения* были популярны музыкальные спектакли, куда включались пантомимы, вокальные и танцевальные номера. Балетные номера вставляли в первые оперные спектакли. Как самостоятельный вид сценического искусства сложился во второй пол. 18 в.; пережил расцвет в эпоху *романтизма* («Жизель», 1841, и «Корсар», 1856, А. Адана; «Дон Кихот» Л. Минкуса, 1869; балетмейстеры Ф. Тальони, Ж. Перро и др.).



В. А. Серов. «Анна Павлова в балете “Сильфида”». 1909 г.

В 19 в. русский балет выдвинулся на первое место в мире, чему способствовали музыка П. И. Чайковского, высокий уровень преподавания в балетных школах, талант и виртуозное мастерство

балетмейстеров (Ш. Л. Дидло, М. И. Петипа, Л. И. Иванова) и танцовщиц (А. И. Истоминой, Е. И. Андреевской, Е. А. Санковской, М. Ф. Кшесинской, О. О. Преображенской и др.). Постановки Петипа на музыку Чайковского стали классическими образцами балетных спектаклей для следующих поколений. На рубеже 19–20 вв. важным событием художественной жизни стали дягилевские *«Русские сезоны»* в Париже. В 20 в. Россия сохранила за собой ведущую роль в области балетного искусства (балеты *«Ромео и Джульетта»*, 1936, и *«Золушка»*, 1944, С. С. Прокофьева; *«Золотой век»* Д. Д. Шостаковича, 1930; *«Гаянэ»*, 1942, и *«Спартак»*, 1954, А. И. Хачатуряна; танцовщики В. В. Васильев, М. Р. Э. Лиёпа, Р. Х. Нуреев, М. Н. Барышников; балерины О. В. Лепешинская, Г. С. Уланова, М. М. Плисецкая, М. Т. Семёнова, Н. И. Бессмертнова, Е. С. Максимова, Н. В. Павлова и др.). Выдающимися хореографами 20 в. были французы М. Бежар и Р. Пети, выходцы из России С. Лифарь (во Франции) и Дж. Баланчин (в Америке).

БАПТИСТЕРИЙ (греч. baptistérion – купель), помещение для проведения обряда крещения в христианском храме. В странах Западной Европы обычно каменное или кирпичное отдельно стоящее здание, круглое или восьмигранное в плане, перекрытое куполом (баптистерий собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции, Италия, 11–13 вв.; двери украшены рельефами Л. Гиберти, 1404—52).



Баттистерий собора Санта-Мария дель Фьоре. 11–13 вв. Флоренция

БАРАБА́Н в архитектуре, цилиндрическая или многогранная верхняя часть здания, опирающаяся на своды и увенчанная *куполom*. Стены барабана обычно прорезаны окнами, пропускающими свет внутрь здания. Особенно часто применяется в *крестово-купольных храмах*. Окна в барабане храма Софии Константинопольской (532—37) были поставлены так часто, что снизу казалось, будто стен нет и огромный купол парит в небе.

БАРБИЗО́НСКАЯ ШКО́ЛА (барбизонцы), группа французских пейзажистов (Т. Руссо, Ж. Дюпре, Н. Диаз, Ш. Ф. Добиньи, К. Труайон), работавших в 1830—60 е гг. в деревне Барбизон (Barbizon), близ Парижа. Создавая картины на *пленэре*, обратились к непосредственному изображению природы, света и воздуха, открыли для зрителей непритязательную красоту сельской Франции. Писали в основном одни и те же пейзажные мотивы: размытые дождём дороги, лесные опушки, туманные равнины, бескрайние поля, тихие вечера, пасущиеся стада и т. п. Вместе с тем у каждого мастера был свой узнаваемый художественный почерк: Т. Руссо искал в равнинах, деревьях, облачном небе черты вечности; лирик Ш. Ф. Добиньи, умевший тонко передать очарование природы, оборудовал свою мастерскую в лодке на реке; Ж. Дюпре в своих романтических, полных драматизма полотнах слагал восторженный гимн прекрасной и величавой природе.,



Ш. Ф. Добиньи. «Лодки на Уазе». 1865 г. Лувр. Париж



Т. Руссо. «Ненасъе над равниной Монмартра». 1840-е гг. Музей Орсе, Париж

К барбизонцам были близки пейзажист К. *Коро* и писавший поэтические сцены крестьянской жизни Ж. Ф. *Милле*. Барбизонцы сыграли важную роль в развитии реалистического пейзажа. Их интерес к эффектам освещения, к постоянно меняющимся состояниям природы предвосхитил творческие поиски импрессионистов. Влияние барбизонской школы заметно в творчестве русских пейзажистов *передвижников* (А. К. *Саврасова*, Ф. А. *Васильева* и др.).

БАРЕЛЬЁФ (франц. *bas-relief* – низкий рельеф), плоский скульптурный *рельеф*, в котором фигуры и предметы отступают от плоскости фона меньше чем наполовину. Как правило, предназначен для украшения архитектурных сооружений, постаментов памятников, надгробных *стел*, декоративно прикладных изделий. В отличие от *горельефа*, рассчитан на восприятие с близкого расстояния. Возник в глубокой древности: египетский «графический» рельеф, связанный с традициями контурного рисунка (украшения ларцов и кресел из гробницы фараона Тутанхамона, 14 в. до н. э.); ассирийские сцены охоты из дворца Ашшурбанипала в Ниневии (сер. 7 в. до н. э.). В барельефах Древней Греции впервые стали изображать человеческую фигуру в трёхчетвертном повороте (надгробие Гегесо, ок. 410 г. до н. э.) и в сложных *ракурсах* (фриз *Парфенона*, 5 в. до н. э.). Барельефами украшены знаменитая колонна римского императора Траяна (сцены воинских побед над даками, 2 в.), романские храмы (королевский портал собора в Шартре, Франция, 12 в.). С эпохи *Возрождения* барельеф почти не встречался в чистом виде – обычно художники

объединяли в одной работе разные виды рельефов. Временем нового расцвета стала эпоха *классицизма* (надгробие С. С. Волконской И. П. *Мартоса*, 1782; барельефы Ф. П. *Толстого* на тему «Одиссеи» Гомера, 1814—16, и медальоны в память войны 1812 г., 1814-36).



«Борцы». Барельеф с афинского Акрополя. Ок. 500 г. до н. э. Мрамор. Национальный музей. Афины

БАРО́ККО (от итал. *barocco* – причудливый, странный), художественный стиль, занимавший ведущее положение в европейском искусстве с кон. 16 до сер. 18 в. Зародился в Италии. Термин был введён в кон. 19 в. швейцарскими искусствоведами Я. Буркхардтом и Г. Вёльфлином. Стиль охватил все виды творчества: литературу, музыку, театр, но особенно ярко проявился в архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном искусствах. На смену ренессансному ощущению ясной гармонии мироздания пришло драматическое понимание конфликтности бытия, бесконечного разнообразия, необозримости и постоянной изменчивости окружающего мира, власти над человеком могучих природных стихий. Выразительность барочных произведений часто построена на контрастах, драматических столкновениях возвышенного и низменного, величественного и ничтожного, прекрасного и безобразного, иллюзорного и реального, света и тьмы. Склонность к сочинению сложных и многословных *аллегорий* соседствовала с предельной натуралистичностью. Барочные произведения искусства отличались избыточностью форм, страстностью и напряжённостью образов. Как никогда ранее, было сильно ощущение «театра жизни»: фейерверки, маскарады, страсть к переодеваниям, перевоплощениям, всевозможные «обманки» вносили в жизнь человека игровое начало, небывалую зрелищность и яркую праздничность.



Д. Л. Бернини. Интерьер собора Св. Петра в Риме. 1657-63 гг.

Мастера эпохи барокко стремились к синтезу различных видов искусств (архитектуры, скульптуры, живописи), к созданию ансамбля, в который часто включались элементы живой природы, преображённые фантазией художника: вода, растительность, дикие камни, продуманные эффекты естественного и искусственного освещения, что вызвало расцвет *садово-парковой архитектуры*. В барочных постройках сохранилась структура архитектурного ордера, но вместо ясной упорядоченности, спокойствия и размеренности, свойственных классике, формы стали текучими, подвижными, приобрели сложные, криволинейные очертания. Прямые линии *карнизов* «разрывались»; стены дробились собранными в пучки *колоннами* и обильными скульптурными украшениями. Здания и площади активно

взаимодействовали с окружающим пространством (Д. Л. Бернини. Ансамбль площади собора Св. Петра в Риме, 1657—63; церковь Сант-Андреа аль Квиринале в Риме, 1653—58; Ф. Борромини. Церковь Сан-Карло алле Куатро Фонтане в Риме, 1634—67; Г. Гварино. Церковь Сан-Лоренцо в Турине, 1668—87).

Для скульптуры барокко характерна особая осязательность, вещественность в трактовке форм, виртуозная, доходящая до иллюзорности, демонстрация фактуры изображаемых предметов, использование различных материалов (бронза, позолота, разноцветные мраморы), контрасты света и тени, бурные эмоции и движения, патетика жестов и мимики (Д. Л. Бернини, братья К. Д. и Э. К. Азам).



Э. К. Азам. «Вознесение Марии». 1717—25 гг. Скульптурная композиция в церкви Пилигримов в Руре. Бавария

Барочной живописи свойственны монументальность и эффектная декоративность, соседство идеально возвышенного (братья Каррачи, Г. Рени, Гверчино) и приземлённо обыденного (Караваджо). Наиболее полно барочные принципы проявились в пышных парадных портретах (А. Ван Дейк, Г. Риго); в роскошных натюрмортах, являвших

изобильные дары природы (Ф. *Снейдерс*); в аллегорических композициях, где фигуры правителей и вельмож соседствовали с изображениями античных богов, олицетворявших добродетели портретируемых (П. П. *Рубенс*). Яркий расцвет переживала плафонная (потолочная) живопись (фрески церкви Сант-Иньяцио в Риме А. дель Поццо, 1685—99; плафон палаццо Барберини в Риме П. да Кортоня, 1633—39; росписи палаццо Лаба в Венеции Дж. Б. *Тьеполо*, ок. 1750 г.). Барочные плафоны создавали иллюзию исчезновения крыши, «прорыва» в небеса с клубящимися облаками, куда уносились в стремительном красочном водовороте толпы мифологических и библейских персонажей. Соприкосновения со стилистикой барокко обнаруживает творчество крупнейших мастеров 17 в.: Д. *Веласкеса*, *Рембрандта*, Ф. *Халса* и др.

В России элементы барокко появились позднее, чем в Европе, – во второй пол. 17 в. – в росписях ярославских церквей, в декоративно прикладном искусстве, в постройках т. н. *нарышкинского барокко*, традиции которого развил в своём творчестве И. П. Зарудный («*Меншикова башня*» в Москве, 1704—07). Активное проникновение стиля в русскую культуру происходит с началом петровских преобразований в первые десятилетия 18 в.; в 1760-е гг. барокко сменяется *классицизмом*. По приглашению Петра I в Россию приезжает множество иностранных мастеров: архитекторы Д. Трезини, А. Шлютер, Г. И. Маттарнови, Н. Микетти, скульпторы Н. Пино, Б. К. *Растрелли*, живописцы И. Г. *Таннауэр*, Л. *Каравак*, гравёры А. Шхонебек, П. Пикар и др.



А. дель Поццо. «Триумф св. Игнатия Лойолы». Фреска церкви Сант-Иньяцио. 1691—94 гг. Рим

В соответствии с личными вкусами Петра, приезжие и отечественные художники ориентировались в основном на более сдержанный вариант барокко, сложившийся в Голландии; русскому искусству осталась чуждой мистическая экзальтация произведений итальянских мастеров. В России барокко соседствовало (а часто и переплеталось) не с классицизмом, как это было в Европе, а с нарождавшимся *рококо*. Ведущим жанром живописи стал портрет. Стилистика барокко пронизывала всю систему оформления праздников и торжеств начала 18 в., сложившуюся в царствие Петра I (иллюминации, фейерверки, возводившиеся из временных материалов *триумфальные арки*, обильно украшавшиеся декоративной живописью и скульптурой). Ведущим барочным скульптуром в России был итальянец Б. К. Растрелли. В его портретах и памятниках торжественная приподнятость образа, сложность пространственной композиции сочетаются с ювелирной тонкостью в исполнении деталей («Императрица Анна Иоанновна с арапчонком», 1741). Яркий образец

барочного натурализма – созданная Растрелли «Восковая персона» Петра I (1725).

В русской живописи Петровской эпохи (И. Н. *Никитин*, А. М. *Матвеев*) влияние барокко ощущается в особой приподнятости, повышенной внутренней энергии портретных образов.



П. П. Рубенс. «Охота на львов». 1616 г. Старая Пинакотекка. Мюнхен

Расцвет барокко в России пришёлся на царствование Елизаветы Петровны (1741—61). Самым ярким воплощением стиля в архитектуре стали торжественные, полные жизнеутверждающего пафоса постройки, созданные Б. Ф. *Растрелли* (Зимний дворец, 1732—33; дворцы М. И. *Воронцова*, 1749—57, и С. Г. *Строганова*, 1752—54, в Санкт-Петербурге). В грандиозных садово парковых ансамблях в Петергофе (1747—52) и Царском Селе (1752—57) в полной мере воплотился синтез архитектуры, скульптуры, живописи, декоративно-прикладного и ландшафтного искусства. Яркие – голубые, белые, золотые – краски дворцовых фасадов; водные каскады и фонтаны в парках с их неумолчным шумом и непрерывным движением падающей воды, отражающей днём солнечные блики, а ночью призрачные огни фейерверков, – всё создавало праздничное зрелище. В церковной архитектуре Растрелли соединились традиции европейского барокко и древнерусского зодчества (Смольный монастырь в Санкт-Петербурге, 1748—54). Ведущими барочными архитекторами середины 18 в. были также С. И. *Чевакинский*, работавший в Санкт-Петербурге (Никольский военно-морской собор, 1753—62), и Д. В. *Ухтомский*, строивший в Москве (Красные ворота, 1753—57).

В плафонной живописи самыми признанными мастерами были итальянцы Д. Валериани и А. Перезинотти, успешно работавшие также в жанре театрально-декорационного искусства. В творчестве русских мастеров ведущим жанром оставался портрет. В произведениях А. П. Антропова барокко воплотилось в насыщенных мощью и силой образах портретируемых, контрасте внутренней энергии и внешней неподвижности, застылости, в натурной достоверности отдельных, тщательно выписанных деталей, в яркой, декоративной красочности.

Русская *гравюра* эпохи барокко (А. Ф. *Зубов*) сочетала рационализм, деловитость с эффектностью в изображении морских сражений, торжественных шествий, парадных видов новой столицы России. Гравёры сер. 18 в. часто обращались к городскому пейзажу (парадные виды Санкт-Петербурга, выполненные по оригиналам М. И. Махаева), а также к научной, познавательной тематике (художественное исполнение архитектурных планов, географических карт, проектов декоративного оформления триумфальных ворот, фейерверков и иллюминаций, учебных пособий, атласов и книжных иллюстраций). В этих графических произведениях сочетались документальная тщательность в изображении мельчайших деталей и обилие декоративных элементов – картушей с надписями, виньеток, богатой и обильной орнаментики.

Стилистика барокко с его динамичными формами, контрастами и беспокойной игрой светотени вновь оживает в эпоху романтизма.

БАРО́ККО НАРЫ́ШКИНСКОЕ, см. *Нарышкинское барокко*.

БАТА́ЛЬНАЯ ЖИ́ВОПИСЬ (баталистика) (от франц. bataille – битва), жанр живописи, посвящённый военной тематике: войнам, сражениям и сценам воинского быта. Художников, работающих в батальном жанре, называют баталистами. Изображение будней солдат и офицеров относится одновременно к бытовому жанру («Бивуаки» А. *Ватто* и П. А. *Федотова*). Баталистика является разделом *исторической живописи*, круг сюжетов которой составляют важные события в жизни народов (такими событиями часто становятся сражения и воинские подвиги). Соприкасается также с портретным жанром: правители всех времён желали представлять победителями на поле битвы. Наряду с прославлением воинских подвигов и побед, с

эпохи *Возрождения* наметилось второе направление в батальной живописи: произведения, создававшиеся как протест против войны, осуждавшие её бесчеловечность; акцент в них сделан на страданиях, горе, ужасах, которые несёт с собой война (*офорты* Ж. Калло, Ф. Гойи; «Апофеоз войны» В. В. Верещагина, 1871; «Война» О. Дикса, 1929—32; «Герника» П. Пикассо, 1937).



А. П. Боголюбов. «Сражение русского флота со шведским в 1790 году вблизи Кронштадта при Красной Горке». 1866 г. Государственный художественный музей имени А. Н. Радищева. Саратов

Сцены сражений появляются уже в первобытных наскальных росписях. Битвы и военные походы изображали в античных *фресках* и *мозаиках* («Битва Александра Македонского с Дарием» из *Помпей*, копия древнегреческой мозаики 4–3 вв. до н. э.), в средневековых книжных миниатюрах, на коврах (ковёр из Байё, Франция, 11 в.). Подлинный расцвет жанра начинается в эпоху Возрождения, когда возрос интерес к истории, и появилось стремление прославить величие подвига и совершившего его героя, показать ожесточение схватки (фреска «Битва при Сан Романо» П. Уччелло, сер. 1450 х гг.; *картоны* «Битва при Ангиари» Леонардо да Винчи, 1503—06, и «Битва при Кашине» Микеланджело, 1504—06, и др.). В 17 в. тема прославления доблести героев сочеталась с интересом к человеческой

психологии. В «Сдаче Бреды» Д. Веласкеса (1634) благородство и чувство собственного достоинства подчёркнуто и в победителях, и в побеждённых; тонко показаны оттенки чувств. К батальному жанру обращались «малые голландцы», и прежде всего Ф. Вауверман: небольшие, яркие эпизоды сражений полны динамики и меткой наблюдательности, хотя и лишены масштабности. Представители романтизма создавали драматические полотна, полные страстного негодования против жестокости завоевателей и горячего сочувствия к борцам за освобождение («Резня на острове Хиос» Э. Делакруа, 1826, посвящённая борьбе Греции против турецкого ига). Надежды и разочарования наполеоновской эпохи отразились в полотнах Т. Жерико («Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку», 1812; «Раненый кирасир, покидающий поле боя», 1814).



А. Гро. «Наполеон в битве при Эйлау 9 февраля 1807 г.» 1808 г. Лувр. Париж

В России сцены сражений встречаются уже в иконах («Битва суздальцев с новгородцами», 15 в.; «Церковь воинствующая», посвящённая взятию Казани Иваном Грозным, 1552—53) и в книжной миниатюре («Сказание о Мамаевом побоище», 17 в.). В 18 в. гравюры на темы сражений Северной войны создавал А. Ф. Зубов, мозаики — М. В. Ломоносов («Полтавская баталия», 1762—64). Жанр переживает расцвет во второй пол. 19 в. В монументальных полотнах эпопеех В. И. Сурикова («Покорение Сибири Ермаком», 1895; «Переход Суворова через Альпы», 1899) героем предстал весь народ. Морские сражения писали И. К. Айвазовский и А. П. Боголюбов. Выдающимся баталистом был В. В. Верещагин, сам принимавший участие в военных действиях. В картинах Туркестанской (1871—74) и Балканской (1877—

80 е гг.) серий представлена не героика побед, а неприкрашенная правда о войне. В 20 в. традиции батального жанра в России продолжили М. Б. Греков и мастер панорам Ф. А. Рубо («Оборона Севастополя», 1902—04; «Бородинская битва», 1911). Особое место в советской баталистике занимает тема Великой Отечественной войны (А. А. Дейнека, С. В. Герасимов, А. А. Пластов, Кукрыниксы).

БЕНУА́ Александр Николаевич (1870, Санкт-Петербург – 1960, Париж), русский живописец и график, театральный художник, историк искусства и художественный критик, музейный деятель; один из создателей и лидер группировки «*Мир искусства*» и одноимённого журнала. Сын петербургского архитектора Н. Л. Бенуа, брат акварелиста и архитектора Альберта Н. Бенуа. С детства пребывал в атмосфере изысканной просвещённости и любви к искусству. Учёба в *Петербургской академии художеств* (1887) показалась ему рутинной, и он бросил обучение, самостоятельно освоив с помощью брата навыки рисования и живописи. Был художественным руководителем дягилевских «*Русских сезонов*» в Париже (1908—11), режиссёром МХАТа (1913—15). В 1918 г. возглавил Картинную галерею Эрмитажа. С 1926 г. жил во Франции, оформлял постановки театров Гранд опера (Париж) и Ла Скала (Милан).

Во время путешествий создавал серии рисунков и картин, посвящённых знаменитым памятникам Европы, например, *Версалью*. В «Последних прогулках Людовика XIV» (1897—98) знаменитый дворцово-парковый ансамбль выглядит декорацией давно сыгранного спектакля, вызывая элегические воспоминания о блестящей эпохе «короля-солнца», оставившей после себя лишь опустевшие аллеи, замершие фонтаны, немые статуи и призрачную, почти кладбищенскую тишину. В «Версальской серии» (1905—06) жизнь королевского двора напоминает представление кукольного театра, в котором на миг ожившие фигурки людей пребывают в некоем сумеречном «параллельном» пространстве; их движения напоминают колебания причудливых теней на фоне остриженных в форме конусов и кубов деревьев, великолепных дворцов и бледного угасающего неба. Наряду с версальской, в творчестве Бенуа развивалась петербургская тема («Парад при Павле I», 1907; иллюстрации к «Пиковой даме», 1899—1911, и «Медному всаднику», 1903—22 А. С. Пушкина). В

теоретических трудах и на практике отстаивал необходимость стилевого единства книги как целостного пластического образа.

Театр – ещё одна сфера постоянных увлечений Бенуа. Его знания, вкус, чувство стиля обеспечили успех многих постановок (стилизованные под старинные *шпалеры* декорации к балету «Павильон Армиды» Н. Н. Черепнина, 1907; оформление пышных массовых сценв балете «Празднества» К. Дебюсси, 1912; гротескно комичные образы «Мнимого больного» Ж. Б. Мольера, 1912—13; яркие балаганные декорации к балету «Петрушка» И. Ф. Стравинского, 1911 и 1917 гг.). Мастер словно растворялся в разных стилях, находя каждый раз особый художественный язык.

Бенуа оставил огромное литературное наследие – фундаментальные искусствоведческие исследования («Русская школа живописи», 1904—06; «История живописи всех времён и народов», 1912—17), критические статьи, двух-томные мемуары «Мои воспоминания» (1960 е гг.). Яркие, полемически заострённые печатные выступления Бенуа обладали огромным авторитетом для современников. Выступал с критикой творческих принципов *академизма* и позднего передвижничества, выдвигая лозунг «чистого искусства» и вместе с тем указывая на «священную художественную культурную миссию» искусства в России и ответственность русских художников перед обществом.

БЕРНИНИ (bernini) Джованни Лоренцо (1598, Неаполь – 1680, Рим), итальянский архитектор и скульптор, крупнейший представитель стиля *барокко*. Учился у отца, П. Бернини, известного скульптора. Испытал влияние живописи болонской школы, а также скульптуры эпохи *эллинизма*.



Д. Л. Бернини. «Аполлон и Дафна». 1622—25 гг. Музей и галерея Боргезе. Рим

Ранние работы («Давид», 1623; «Плутон и Прозерпина», 1621—22; «Аполлон и Дафна», 1622—25) полны движения, драматического пафоса, страстного порыва. Бернини заставляет зрителя забыть о тяжести и твёрдости мрамора, превращая камень то в невесомое кружево, то в мягкую листву, то в клубящиеся облака. Пластические объёмы кажутся мягкими и текучими. «Я победил мрамор и сделал его

гибким, как воск, и этим самым смог до известной степени объединить скульптуру с живописью», – говорил Бернини. «Экстаз св. Терезы» (1644—52, церковь Санта-Мария делла Виттория, Рим) – великолепная архитектурно-скульптурная композиция. В нише собора зрителю представлено мистическое видение: монахиня и явившийся ей ангел, парящие в облаках на фоне сверкающих золотых лучей. Религиозный экстаз и эротика причудливо совмещены в этом произведении, как и во многих барочных скульптурах. В бюсте кардинала Ш. Боргезе (1632) сочетаются естественность, жизненная полнокровность и величавость образа. Мраморный бюст Констанцы Буонарелли (ок. 1647 г.) – пример одухотворённого интимного портрета. В поздних произведениях браваурность преобладает над стремлением раскрыть психологические черты модели («Портрет герцога Франческо д’Эсте», 1650—51). Бернини создал тип барочной гробницы, распространившийся по всей Европе. В надгробии папы Александра VII (1671—78) Бернини представил главу католической церкви в окружении многочисленных аллегорических фигур, создал яркую и эффектную театрализованную сцену. Бернини – автор знаменитых фонтанов Рима (фонтан Тритона на площади Барберини, 1637; фонтаны Четырёх рек и Мавра на площади Навона, 1648—55, и др.). Браваурность скульптурных форм эффектно соединилась в них с подвижной стихией воды.



Д. Л. Бернини. «Экстаз св. Терезы». 1644—52 гг. Церковь Санта-Мария делла Виттория. Рим

В сер. 17 в. Бернини стал придворным архитектором и скульптором римских пап. Главное его творение – ансамбль площади собора Св. Петра в Риме (1657—63). В интерьере собора возвёл гигантский бронзовый балдахин (киворий) со спиральными, устремлёнными вверх колоннами, оформил эффектной барочной скульптурой алтарную *апсиду*, создал множество статуй, рельефов и надгробий. Снаружи построил четырёхрядные крытые колоннады, которые охватывают пространство овальной площади перед собором Св. Петра и словно «обнимают» входящего, направляя его движение к

главному фасаду здания. В 1658—78 гг. построил в Риме церковь Сант-Андреа аль Квиринале.

Бернини также прославился среди современников как автор острых карикатур, превосходный инженер театрального оборудования и автор комедий. Творческое наследие Бернини сыграло определяющую роль в сложении и развитии европейской барочной архитектуры и скульптуры.

БЕСПРЕДМЕТНОЕ ИСКУССТВО, см. *Абстракционизм*.

БЕСТИАРИЙ (от лат. *bestia* – животное), в Средние века рукописный (позднее появились и печатные), богато иллюстрированный сборник текстов, повествующих о зверях и птицах, а также о минералах и растениях. Происхождение ведёт от произведения «Физиолог» (2 в. н. э.), написанного в Александрии на греческом языке и затем переведённого на многие др. языки. Реальные факты соседствовали в бестиариях с вымышленными, существующие в природе животные – с фантастическими. В соответствии со средневековой системой мышления, в облике и повадках животных, в свойствах трав и камней видели скрытый символический смысл: они напоминали о сущности и деяниях Христа, становились аллегориями добродетелей или пороков. Мир воспринимался как огромная книга, в которой зашифрован священный смысл. Манускрипты украшали заставками в тексте и картинками на отдельных листах. В эпоху готики и расцвета придворной куртуазной культуры появились т. н. «бестиарии любви», в которых легенды о животных и птицах были аллегориями того или иного проявления этого чувства.



Французская книжная миниатюра. 15 в. Фрагмент

БЁРДСЛИ, Бердслей (beardsley) Обри Винсент (1872, Брайтон – 1898, Ментона), английский график, иллюстратор, представитель стиля *модерн*. Не получил профессионального образования; осваивал азы художественного мастерства, копируя произведения старых мастеров. Писал пьесы и сочинял музыку, но подлинной его страстью был рисунок. В неповторимой графической манере художника сплавилось множество влияний: от *Боттичелли* до пышных барочных пасторалей, от *прерафаэлитов* и Уильяма Морриса до древнегреческой *вазописи* и японской *гравюры*. В 1892 г. получил заказ на иллюстрации к книге Т. Мэлори «Смерть короля Артура». С участия в этом издании и в выпусках журнала «Савой» началась его профессиональная деятельность. В апреле 1894 г. начинает сотрудничать с журналом «Йеллоу Бук» и вскоре становится его художественным редактором. Здесь в большом количестве стали появляться его рисунки, эссе, стихи. Мировую известность художнику принесли рисунки к «Саломее» Оскара Уайльда (1896). По просьбе своего друга, издателя Л. Смитерса, оформил книги «Лисистрата» (1896), «Похищение локона» (1896), «Мадемуазель Мопен» (1898). Современники называли Бёрдсли последним певцом романтической агонии, мистиком, апостолом гротеска, волшебником линии.



О. В. Бёрдсли. Иллюстрация к книге Т. Мэлори «Смерть короля Артура». 1893—94 гг.

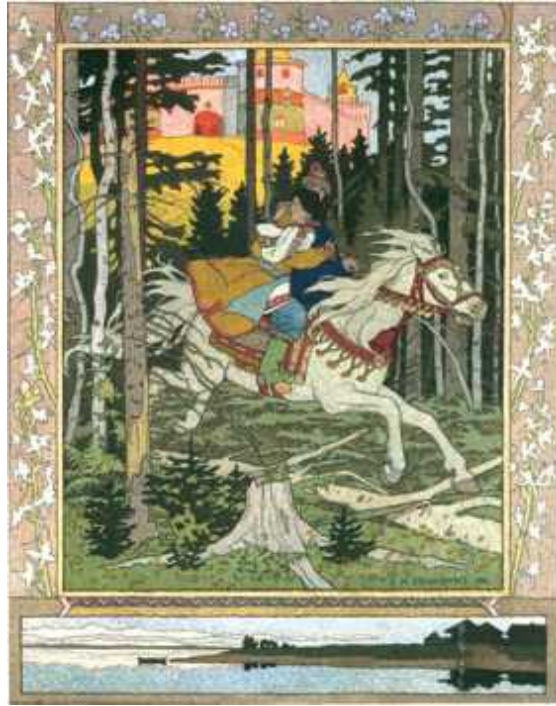
В своих рисунках Бёрдсли творил фантастический мир таинственного зазеркалья, полный мистических чудес, предвкушения сладостного порока, чарующий и отпугивающий бурлящей чувственностью. Как великолепный драматург, он компоновал фигуры на бумаге, словно расставляя актёров на сцене театра, создавая причудливые мизансцены. Бёрдсли был непревзойдённым мастером детали, которую особо акцентировал, делал незабываемой, заставлял стать символом. Судьба отпустила ему всего двадцать шесть лет жизни, из них только пять – активной творческой работы. Художник всегда оставался самим собой, никогда не подстраиваясь под модные течения. Наоборот, его работы породили целое поколение последователей и подражателей. Горячими поклонниками искусства Бёрдсли были русские художники из объединения «*Мир искусства*». «Этот “чёрный

алмаз” как никто повлиял на формирование стиля модерн, – писал А. Н. Бенуа, – он умер в самом конце 19 в., оставив в наследство искусство, где всё создано для радости века 20, пресытившегося отцовскими благами и не обретшего свои собственные».



О. В. Бёрдсли. Иллюстрация к пьесе О. Уайльда «Саломея». 1896 г.

БИЛЫ́БИН Иван Яковлевич (1876, посёлок Тарховка, близ Санкт-Петербурга – 1942, Ленинград), русский живописец и график, театральный художник, представитель стиля *модерн*. С 1900 г. участник объединения «*Мир искусства*»; с 1916 г. – его председатель. Учился в Рисовальной школе *Общества поощрения художеств* (1895—98), в школе живописи А. Ажбе в Мюнхене (1898), в мастерской И. Е. Репина в школе М. К. Тенишевой (1898–1900) и в *Петербургской академии художеств* (1900—04). В 1907—17 гг. преподавал графику в школе *Общества поощрения художеств*.



И. Я. Билибин. Иллюстрация к русской народной сказке «Марья Моревна». 1901 г.

Вошёл в историю русского искусства прежде всего как иллюстратор книг. Его иллюстрации к сказкам всегда представляют праздничное зрелище; они отличаются орнаментальной щедростью и яркой красочностью. Как и все мир-искусники, художник мыслил книгу как целостный ансамбль, в котором шрифт, заставки, иллюстрации подчинены архитектонике книжной страницы. Истоками неповторимого билибинского стиля послужили орнаменты рукописных и старопечатных книг, русский *лубок*, японская *гравюра* и изысканные иллюстрации английского графика *О. Бёрдсли*. Билибин стал одним из ведущих представителей неорусского направления в русле модерна. Наиболее известны детские книжки-тетрадки с русскими сказками («Сказка об Иване царевиче, Жар птице и о Сером волке», «Царевна-Лебедь», «Пёрышко Финиста Ясна-Сокола», «Василиса Прекрасная», «Марья Моревна», все – 1899–1902; выпущены Экспедицией по заготовлению государственных бумаг) и сказками А. С. Пушкина («Сказка о царе Салтане», 1904—05, «Сказка о золотом петушке», 1906—07).



И. Я. Билибин. Иллюстрация к «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина. 1904—05 гг.

Поездки на русский Север (1902—04), изучение народного искусства питали творчество художника. Результаты поездок публиковались в журналах, предназначенных для широкой аудитории. Привезённые художником сарафаны и душегреи, расшитые серебром и золотом, расписные ковши и прялки, резные ларцы и т. п. стали основой собрания этнографического отдела Русского музея, позже преобразованного в Музей этнографии народов СССР (Санкт-Петербург). Билибин оформлял постановки в Оперном театре С. И. Зимина («Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова, 1908—09; «Аскольдова могила» А. Н. Верстовского, 1912—13) и в петербургском Народном доме («Руслан и Людмила» М. И. Глинки и «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, обе – 1913—14).

В 1920—25 гг. путешествовал по Египту, Сирии и Палестине. В 1925—36 гг. жил и работал в Париже. В 1936 г. вернулся на родину. Преподавал в Институте живописи, скульптуры и архитектуры в Ленинграде. Создал декорации для Театра оперы и балета им. С. М. Кирова и Театра драмы им. А. С. Пушкина; создал иллюстрации к «Петру I» А. Н. Толстого, «Песне о купце Калашникове» М. Ю. Лермонтова. Отказавшись от эвакуации, умер в блокадном Ленинграде.

Билибин внёс огромный вклад в становление книжной графики как особого вида искусства. Его творчество оказало большое влияние на книжную иллюстрацию 20 в.

БОВЕ́ Осип Иванович (1784, Санкт Петербург – 1834, Москва), русский архитектор, представитель стиля *ампир*. Родился в семье художника, итальянца по происхождению. С 1790 г. жил в Москве. Учился в школе при Экспедиции кремлёвского строения (1802—07). Начал работать как архитектор в Москве и Твери в качестве помощника М. Ф. Казакова и К. И. Росси. После пожара Москвы, занятой в 1812 г. войсками Наполеона, принял активное участие в её восстановлении: построил ряд крупных зданий, разрабатывал планы реконструкции города и проекты типовой городской застройки. В его творчестве возник неповторимый тип московского особняка первой трети 19 в.: небольшого, уютного, с классически ясными и благородными формами (дом Н. С. Гагарина на Новинском бульваре, 1817; разрушен в 1941 г.).



О. И. Бове. Большой театр в Москве. 1821—25 гг.

Стилистика ампира была направлена Бове на прославление победы русского оружия, торжества и могущества Российской империи. Триумфальные ворота у Тверской заставы (1827—34; разобраны в 1932 г., восстановлены в 1968 г. на Кутузовском проспекте) были построены в память победы в Отечественной войне 1812 г. Их возведение продолжило традиции древнеримских *триумфальных арок*, под которыми проходили одержавшие победу войска во главе с полководцем. Бове оживил массивный блок *арки* выступами на карнизах, *колоннами* с коринфскими капителями, статуями и рельефами. Лаконизм форм и тяжеловесная пышность триумфальных ворот характерны для ампириной архитектуры. Цветовое решение памятника отличается простотой и благородством: тёмные чугунные

детали контрастно выделяются на фоне светлого камня. В скульптурной отделке использованы древнеримские мотивы (летающие фигуры Славы с венками и трубами в руках, колесница с изображением богини победы и т. д.). По проекту Бове был разбит Александровский сад (1819—22) у северной стены Кремля на месте загнанной в подземные трубы реки Неглинки. Вход в небольшую пещеру, устроенную в склоне кремлёвского холма, оформлен в виде грота – обложенной «диким» необработанным камнем арки. Под аркой размещены четыре мощные колонны дорического ордера. В *декоре* использованы мотивы военных доспехов и львиных масок.



О. И. Бове. Триумфальные ворота у Тверской заставы. 1827—34 гг.

В процессе реконструкции Красной площади было расчищено её пространство; перестроены старые торговые ряды. Центр фасада новых торговых рядов (1814—15; не сохранились) отмечали портик и купол, который перекликался с куполом здания Сената за Кремлёвской стеной.



О. И. Бове. Верхние торговые ряды. 1814—15 гг.

Создал ансамбль Большого театра и Театральной площади (1821—25). В здании театра напрямую обратился к античности: фасад, украшенный портиком с восемью ионическими колоннами большого ордера, напоминает древний храм. Это храм искусства, и над треугольным *фронтоном* помещено скульптурное изваяние бога – покровителя искусств Аполлона в колеснице, запряжённой четвёркой лошадей. Аполлон в сопровождении девяти муз изображён и в росписи потолка зрительного зала. Перед театром была разбита обширная парадная площадь, пространство которой раскрывалось в сторону Кремля. По бокам её обрамляли невысокие здания с *аркадами* (позднее перестроены в здания Малого и Молодёжного театров). Другие крупные работы Бове в Москве – 1-я Градская больница (1828—32) и восточная часть церкви Богоматери «Всех скорбящих радость» на Большой Ордынке (1828—36; достраивалась после смерти мастера).

БОГАЁВСКИЙ Константин Фёдорович (1872, Феодосия – 1943, там же), русский живописец, пейзажист; создатель героико-романтических картин, посвящённых Крымской земле. Участник художественных объединений «*Мир искусства*» и *Союз русских художников*. Рисовать начал ещё в детстве; брал уроки в Феодосии у своего знаменитого земляка И. К. *Айвазовского* и его ученика А. И. Фесслера. Учился в *Петербургской академии художеств* у А. И. *Куинджи* (1891—97). По окончании АХ вернулся в Феодосию (1898). На его формирование оказали влияние работы Ф. А. *Васильева*, которыми он восхищался, но особенно сильно было воздействие

световых эффектов пейзажной живописи Куинджи. Согласно заветам учителя, Богаевский писал картины «от себя, не ограничиваясь строгим следованием этюдным студиям». Во время первого путешествия за границу – в Германию (1898) познакомился с искусством немецких романтиков.

В творчестве можно выделить два периода: дореволюционный (1910-е гг.) и советский (1920—40-е гг.). Для ранних картин характерно романтическое видение природы. В пейзажах часто встречаются таинственные руины, вековые деревья, древние дороги. Художник находился под сильным впечатлением легенды о Киммерии (древнее название Крыма), упомянутой в поэме Гомера «Одиссея». Образ таинственной, печальной и суровой земли, овеянной легендами, возникает в пейзажах «Древняя крепость» (1902), «Старый Крым» (1902), «Пустыня. Сказка» (1903), «Последние лучи» (1903). Отсутствие подробностей, обобщённые цветовые отношения, как бы пробивающееся изнутри «свечение» красок создают ощущение призрачности, вневременности. Художник словно стремится уйти от реальности в иной, «нездешний» мир. Эти качества сближают творчество Богаевского и писателей символистов – А. Белого, В. Я. Брюсова, А. А. Блока. Как и символисты, художник стремился передать слияние земного и космического, музыку сезонных ритмов в природе, созвучных ритмам мироздания. В 1906—08 гг. создал иллюстрации к сборнику М. А. Волошина «Годы странствий». В 1909 г. совершил путешествие в Италию. Под впечатлением от «героической» природы Италии написаны картины «Воспоминание об Италии», «Воспоминания о Мантенье» (обе – 1910).

После Октябрьской революции (1917) включился в культурную жизнь Феодосии, был членом Феодосийского литературно-художественного кружка, много работал в технике *акварели* и *литографии* («Древняя земля», «Атлантида», обе – 1922). Продолжал писать пейзажи Крыма, но его стиль стал более реалистическим («Романтический пейзаж. На берегу моря», 1930 е гг.). Ездил в творческие командировки на «великие стройки» – в Донбасс, Баку, Мариуполь. Индустриальные пейзажи сохраняют ярко выраженную романтическую образность, они так же сказочны и призрачны, как ранние картины («Днепрострой», 1930 е гг., «Порт воображаемого города», 1932). До конца своих дней Богаевский оставался художником

мечтателем, романтиком, преобразующим видимый мир на основе художественной стилизации, хранителем и продолжателем великих традиций классического и романтического пейзажа. Погиб во время Великой Отечественной войны при бомбёжке.

БОДИ-АРТ (англ. body art; от body – тело и art – искусство), вид художественного творчества, в котором «материалом» является тело (самого художника или др. человека), а содержание раскрывается позой, мимикой, жестами, красочными росписями, нанесёнными на кожу. Получил особое распространение в *постмодернизме*. Известнейшие представители боди-арта – английские художники, выступающие совместно под псевдонимами Гилберт (р. в 1943 г.) и Джордж (р. в 1942 г.). С кон. 1960-х гг. демонстрировали себя публике в виде «живых скульптур», пародирующих облик английского обывателя. Позднее создавали пародийные видеоклипы.

БОРИСОВ-МУСАТОВ Виктор Эльпидифорович (1870, Саратов – 1905, Таруса), русский художник, крупнейший представитель *символизма*. Родился в семье железнодорожника. В трёхлетнем возрасте получил серьёзную травму, что сделало его на всю жизнь инвалидом. Учился в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* (1890—91, 1893—95), в *Петербургской академии художеств* (1891—93), в частной студии П. П. *Чистякова* (1891—98), в студии Ф. Кормона в Париже (1895—98). Участник (с 1899 г.) и один из лидеров *Московского товарищества художников*, член *Союза русских художников* (с 1904 г.). С 1898 г. жил главным образом в Саратове, с 1903 г. – в Подольске и Тарусе.



В. Э. Борисов-Мусатов. «Водоём». 1902 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Первые произведения («Маки», 1894; «Майские цветы», 1894; «Агава», 1897) отмечены близостью к *импрессионизму*. В Париже испытал влияние П. Пюви де Шаванна и мастеров группы «*Наби*». По возвращении в Россию перешёл от этюдной манеры ранних произведений к созданию элегических картин панно, погружающих зрителя в мир грёз и воспоминаний об уходящей культуре «дворянских гнёзд». Для всех картин Мусатову позировали его жена и младшая сестра; позднее к ним присоединилась Н. Ю. Станюкович («Дама у гобелена», 1903). Плавные музыкальные ритмы, нежные тающие краски заставляют зрителя ощутить в картинах, по словам художника, чистую и прозрачную «мелодию грусти старинной». Героини полотен художника, облачённые в наряды прошлых эпох, неподвижны и погружены в безмолвие; их фигуры прозрачны и бесплотны. Образ сна как иной реальности, в которой душа освобождается от оков тела, становится главным в живописи Мусатова. В «Призраках» (1903) девушки в пышных платьях и шляхах словно проплывают по старинному парку, мимо дома с белоколонным фасадом, как облака или ключья тумана, лишь принявшие форму людей. Художник работал в основном темперными красками, обнажая фактуру холста, лишая материальности фигуры людей и предметы. Длинные, словно нити, мазки как будто «стекают» по полотнам сверху донизу, уподобляя их старинным гобеленам («Гобелен», 1901; «Водоём», 1902; «Изумрудное

ожерелье», 1903—04). «Реквием» (1905), написанный в память об умершей сестре, стал поминовением и самому художнику, скончавшемуся в том же году, не успев закончить картину. За неделю до смерти Мусатова взбунтовавшиеся крестьяне разорили имение Голицыных-Прозоровский, где были написаны многие картины художника.



В. Э. Борисов-Мусатов. «Призраки». 1903 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Мусатов, стремившийся воплотить в своих полотнах мир грёз и волшебных фантазий, остро ощущал трагические противоречия своей эпохи, чувствовал приближение роковых перемен; именно это рождало в нём страстную жажду гармонии и нездешней красоты. Творчество Борисова-Мусатова оказало огромное влияние на искусство начала 20 в. в России, в особенности на мастеров *«Голубой розы»*.

БОРОВИКОВСКИЙ Владимир Лукич (1757, Миргород – 1825, Санкт-Петербург), русский живописец, портретист, миниатюрист, иконописец; представитель *сентиментализма*. Учился у отца Л. И. Боровиковского (Боровика), живописца и иконописца, получившего дворянство. Первые произведения создал в Малороссии. В 1780-е гг. обратил на себя внимание Екатерины II, совершавшей поездку по югу России. По приглашению императрицы переехал в столицу, где совершенствовал своё мастерство под руководством австрийского живописца И. Б. Лампи – видного представителя *россики*,

а также пользовался советами Д. Г. *Левицкого*. Уезжая из России, Лампи передал молодому художнику свою мастерскую. В Санкт-Петербурге Боровиковский вошёл в т. н. львовско-державинский литературно-художественный кружок (поэт Г. Р. Державин, учёный, архитектор, поэт и просветитель Н. А. Львов, портретист Д. Г. Левицкий и др. деятели культуры).



В. Л. Боровиковский. «Портрет Е. Н. Арсеньевой». 1790-е гг. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Ранние работы создавались под влиянием *сентиментализма*. Свой творческий путь в столице начал с небольших портретов и миниатюр («Портрет Г. Р. Державина», 1795; «Торжковская крестьянка Христинья», ок. 1795 г.; «Лизынька и Дашинька», 1794). «Лизынька и Дашинька» – дворовые девушки, жившие в доме Н. А. Львова. Очаровательные головки нежно склонились друг к другу, демонстрируя возвышенно-сладостное чувство дружбы, трогательное согласие сердец. Настроению портрета соответствует нежный, голубовато перламутровый *колорит*. В «Портрете Екатерины II на прогулке в Царскосельском парке» (1794) государыня представлена в виде

пожилой приветливой дамы, совершающей прогулку в сопровождении любимой собачки. На императрице повседневная одежда, её окружает густая зелень парка. Екатерина полна достоинства, её жесты сдержанны и величественны, окружающая природа не менее торжественна и прекрасна, чем самые великолепные залы дворца. Императрица предстаёт перед зрителем как частный человек: созерцатель, философ, предающийся размышлениям на лоне прекрасной природы. Образ Екатерины II, созданный Боровиковским, взял за основу А. С. Пушкин, работая над повестью «Капитанская дочка». За этот портрет художник был признан «назначенным» в академики, а уже через год был удостоен звания академика. С наибольшей полнотой идеал чистой, поэтически возвышенной души, способной на глубокие чувства и переживания, был воплощён художником в «Портрете М. И. Лопухиной» (1797). Мягкая и нежная грусть, томная меланхолия пронизывают всю художественную ткань произведения.



*В. Л. Боровиковский. «Портрет М. И. Лопухиной». 1797 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*

На рубеже 18–19 вв. меняется изобразительный язык художника: в произведениях начинают преобладать черты *ампира* («Портрет писательницы Ж. де Сталь, 1812). В „Портрете князя А. Б. Куракина“ (1801—02) гармония крупных цветовых пятен сменяет тонкость нюансировки нежных холодноватых оттенков в портретах 1790-х гг., чёткий рисунок приходит на смену чуть размытым, тающим контурам. Мастер увлечённо передаёт разнообразие *фактуры* драгоценных

материалов: жёсткой золотой парчи, мягких переливов бархата, холодного гладкого мрамора, яркого блеска украшений и орденов. Куракин – вице канцлер, кавалер всех российских орденов, друг детства императора Павла I – изображён в величественной, торжественной позе, как подобает герою парадного портрета.



В. Л. Боровиковский. «Портрет князя А. Б. Куракина». 1801—02 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва

На протяжении всей своей жизни Боровиковский, как и др. мастера 18 в., обращался к религиозной живописи (образа для Борисоглебского собора в Торжке, 1790—92; Иосифского собора в Могилёве, 1793—94; Казанского собора в Санкт-Петербурге, 1800-е гг.). В последние годы основал частную художественную школу у себя дома в Санкт-Петербурге. Учениками художника были А. Г. Венецианов и И. В. Бугаевский-Благодарный – автор прижизненных портретов Боровиковского.

БОСХ (bosch) Хиеронимус (настоящее имя Хиеронимус ван Акен) (ок. 1450—60, Хертогенбос – 1516, там же), великий нидерландский живописец, один из основоположников пейзажной и жанровой живописи. В качестве псевдонима выбрал усечённое название родного города – Хертогенбоса (область Брабант, юг Нидерландов), где прожил всю жизнь. Наследие Босха, творившего на переломе от Средневековья к эпохе Северного *Возрождения*, загадочно и оригинально. Народные сатирические и нравоучительные мотивы причудливо сочетаются в его картинах с философской притчей, изощрённой средневековой фантастикой и мрачными демоническими образами. Босх щедро черпает своих героев из пословиц, поговорок, притч, *площадного театра*, поэтому символика его картин, понятная людям 15–16 вв., недоступна для современного зрителя. Учёные безуспешно ищут ключ к разгадке его произведений. В Босхе видят то алхимика, то члена тайной еретической секты, то гениального мыслителя, искавшего вдохновение в трудах мистиков более раннего времени, то объясняют его причудливые образы влиянием галлюциногенов.



Х. Босх. «Корабль дураков». 1475—80 гг. Лувр. Париж

Сведений о жизни Босха сохранилось крайне мало. Он принадлежал к роду потомственных художников; живописи обучался с раннего детства в семье, затем продолжил образование в Харлеме и Делфте. В 1480 г., приобретя необходимые навыки, возвратился в Хертогенбос, через год женился на богатой и знатной горожанке А. Г. ван дер Мервей. Брак обеспечил художнику положение в обществе, материальное благополучие и, как следствие, свободу творчества. В архивных документах сохранились упоминания о работе Босха по заказам герцогов Бургундских, об участии в украшении городского собора Св. Иоанна. Он состоял членом религиозного «Братства Богоматери», объединявшего элиту местного общества. Современники

и церковь высоко ценили его творчество. Многие из картин, включая «Сад земных наслаждений», были приобретены для королевского собрания в Испании. В 16 в. инквизиция попыталась объявить их еретическими, но обвинения были опровергнуты.



Х. Босх. «Блудный сын». 1500 (е гг. Музей Бойманса – ван Бёнингена. Роттердам

Сохранилось немного произведений Босха; из них лишь семь подписаны и ни одно не датировано художником; годы создания его картин определяют предположительно, исходя из периодизации творчества: ранний (1475—80), средний (1480–1510) и поздний периоды (1510—16). Ранние произведения («Извлечение камня глупости», «Фокусник», «Корабль дураков») – жанрово-аллегорические сценки нравоучительного содержания, с любовно выписанными деталями и гладкой «эмалевой» поверхностью. Композиция «Семь смертных грехов» написана на круглой, как Всевидящее око Бога, столешнице; людские грехи представлены в виде жанровых сенок. В центре – фигура Христа и надпись: «Берегись, берегись, Бог видит».



Х. Босх. «Воз сена». Центральная часть триптиха. 1480–1510. Прадо. Мадрид

В «средний» период созданы наиболее знаменитые большие *триптихи*, украшавшие алтари церквей. В пространстве многих босховских картин отсутствует *перспектива*, но даже там, где она есть, художник смотрит на изображаемый мир сверху, как мудрый наблюдатель. Триптих «Воз сена» – первое произведение нидерландской живописи на сюжет народной поговорки: «Мир – воз сена, каждый тащит с него, сколько может». На левой створке Рай, на правой – Ад, в центре многолюдная процессия во главе с императором и Папой Римским сопровождает повозку с сеном, которую ужасные монстры влекут прямо в ад. Люди в ожесточении дерутся и убивают друг друга за клочок сена; Христос в облаках в отчаянии воздевает руки, созерцая погрязшее во зле человечество. Босх создаёт горькую *аллегию* жизни, тщеты земных стремлений как следствие проклятия рода человеческого, которое представлено в левой створке алтаря: искушение Змием и изгнание из Рая Адама и Евы. Художник

неоднократно обращался к темам «Се Человек» (Христос перед Пилатом), «Венчание Христа терновым венцом», «Несение креста»: мучители со сладострастной жадностью наблюдают за страданиями Спасителя. Искажённые злобой людские лица в картинах Босха гораздо страшнее, чем морды адских тварей. Ещё один любимый сюжет – святые, искушаемые дьявольскими силами. В триптихе «Искушение св. Антония» (Лиссабон) призрачный зловещий свет молний озаряет скопище отвратительных тварей, обступающих погружённого в молитву святого. Победа добра и святости над злом представляется хрупкой и неокончательной. В знаменитом триптихе «Сад земных наслаждений» в центре представлен мир, где царят хаос и сладострастие, уводящие людей от пути спасения. Хрупкие, беззащитно-нагие человеческие фигурки оказываются во власти насекомых-монстров, хищных ягод, цветов и камней. Образы картины обладают убедительностью кошмарного сна. Не случайно сюрреалисты, считавшие Босха своим предтечей, нарекли художника «почётным профессором кошмаров», считая, что он «представил картину всех страхов своего времени... воплотил бредовое мировоззрение конца Средневековья, исполненное волшебства и чертовщины».

Триптихи позднего периода [«Эпифания» (Богоявление) и «Искушение св. Антония», Прадо] отмечены чувством большего умиротворения. Новаторство искусства Босха, яркость народных типов, поражающие жизненной свежестью бытовые мотивы его картин подготовили почву для формирования нидерландской жанровой живописи; тающие, полные тонких красочных созвучий пейзажные фоны заложили основу для тональной живописи «малых голландцев». Его творчество проложило путь реалистическим поискам и в то же время оказалось востребовано в 20 в. мастерами, открывшими «поэтику абсурда» (от авангарда до постмодернизма).

БОТТИЧЕЛЛИ (botticelli) Сандро (настоящее имя Алессандро ди Мариано Филиппеи) (1445, Флоренция – 1510, там же), итальянский живописец эпохи Раннего *Возрождения*. Родился в семье кожевника; в юности обучался ювелирному искусству. Ок. 1464 г. поступил в мастерскую Фра Ф. *Липпи*. Испытал влияние творческой манеры учителя, сочетавшей трёхмерность передачи объёмов на плоскости с

позднего готического декоративностью линейных ритмов, а также братьев А. и П. Поллайоло. Совместно с Пьеро дель Поллайоло работал над *аллегориями* Добродетелей для зала Торгового суда во Флоренции («Аллегория Силы», 1470). В 1467—68 гг. посещал – одновременно с молодым *Леонардо да Винчи* – мастерскую А. *Верроккьо*, где царил атмосфера творческого поиска. В 1470 г. открыл собственную мастерскую (одним из его учеников был сын Фра Ф. Липпи, Филиппино). В 1472 г. вступил в гильдию Св. Луки.



С. Боттичелли. «Весна». 1478 г. Галерея Уффици. Флоренция

Боттичелли называли певцом идеальной красоты. В «Св. Себастьяне» (1473) он облегчает и удлиняет пропорции фигуры мученика; лишь лазурь неба служит ему фоном. Художник не превозносит пронзённого стрелами героя, а лишь грустит о поруганной красоте. В композицию «Поклонение волхвов» (ок. 1475 г.) Боттичелли включил скрытые портреты Медичи – фактических правителей Флоренции, что позволило ему сблизиться с просвещённым двором этого могущественного семейства. Здесь сложился его неповторимый стиль, основанный на ритмической игре беспокойных, словно «взвихрённых» линий, передающих состояние эмоциональной

взволнованности, тревоги, бурных порывов. Лёгкие, почти бесплотные фигуры в развевающихся на ветру одеждах изгибаются, подобно струям воды или языкам пламени. Самые знаменитые картины – «Весна» («Примавера»; 1478) и «Рождение Венеры» (ок. 1483—84 г.) – были заказаны Пьерфранческо Медичи для его виллы в Каstellо. Художник наделяет «Весну» сложным символическим подтекстом; в ней видят отголоски идей Платона в переложении флорентинского философа 15 в. Марсилио Фичино, стремившегося привести идеи античности в согласие с христианским учением, а также образов поэта-гуманиста А. Полициано. Изображены (слева направо): Меркурий, три Грации, Венера, богиня весны Флора и нимфа, которую преследует бог западного ветра Зефир. Венера в центре композиции (над ней порхает Амур с завязанными глазами) являет гуманистический идеал духовной любви, проявления которой олицетворяют три Грации. Меркурий рассеивает жезлом-кадуцеем облака. Образ Венеры ассоциируется также с Мадонной, три ветки над её головой образуют едва заметный *нимб*, реализуя идею объединения язычества и христианства. Ветви апельсиновых деревьев сплетаются в арку над её головой. Фигуры, объединённые музыкальным ритмом, образуют изысканный узор, уподобляя картинное изображение яркому ковру. Светлое чувство весеннего обновления сочетается с меланхолической мечтательностью. Замысел «Рождения Венеры» был вдохновлён «Метаморфозами» Овидия и поэзией Полициано. Раковина с родившейся из морской пены Венерой приближается к берегу; ей вслед дуют ветры Эол и Борей; одна из Ор – богинь времён года – вручает ей сотканное из цветов покрывало. Как и в «Весне», обнажённая богиня – символ не земной, а духовной любви. Её хрупкая, удлинённая, бесплотная фигура полна невыразимого очарования. Возможно, картина была посвящена любви Джулиано ди Пьетро Медичи к Симонетте Веспуччи, жившей в Портовенере – городе у моря, где, согласно местной легенде, родилась богиня. Вместе с тем в картине заключена христианская идея рождения души из воды во время таинства крещения.



С. Боттичелли. «Рождение Венеры». Ок. 1483—84 г. Галерея Уффици. Флоренция

В 1480 г. Боттичелли участвовал (совместно с Д. Гирландайо, П. Перуджино и др.) в украшении фресками капеллы Ватикана, только что возведённой по приказу папы Сикста IV и потому получившей название Сикстинской. В 1490-е гг. стал последователем доминиканского монаха Савонаролы, страстно призывавшего отказаться от «роскоши»; уничтожил свои произведения на античные и светские сюжеты. После смерти Лоренцо Медичи (1493) и казни Савонаролы (1498) оказался в одиночестве и забвении. Поздние произведения («Покинутая», «Аллегория клеветы», «Рождество», «Распятие», «Сцены из жизни св. Зиновия») отличает беспокойный ритм мечущихся в отчаянии фигур, пронзительность колористического решения. Они полны трагических предчувствий и пророческих откровений.



С. Боттичелли. «Портрет молодого человека с медалью». 1474—75 гг. Галерея Уффици. Флоренция

Исключительно своеобразное искусство Боттичелли не нашло прямого продолжения в эпоху Возрождения. Много веков спустя, оно оказалось вновь востребованным мастерами *романтизма* и *прерафаэлитами*.

БОЧЧОНИ У., см. в ст. *Футуризм*.

БРАК Ж., см. в ст. *Кубизм*.

БРАМА́НТЕ (bramante) Донато (настоящее имя Паскуччо д'Антонио) (1444, Ферминьяно, близ Урбино – 1514, Рим), итальянский архитектор эпохи Высокого *Возрождения*. Первоначально обучался живописи, работал художником-декоратором; испытал влияние *Пьеро делла Франческа*, *А. Мантеньи* и *М. да Форли*. Обратившись к архитектуре, использовал в проектировании зданий свой талант живописца и мастера перспективы. В перестроенной им церкви Санта-Мария presso Сан-Сатиро в Милане (1479—83) реальное пространство главного *нефа* и трансепта, перекрытых мощными цилиндрическими *сводами* и *купол*ом, перетекало в иллюзорное пространство *хора*,

изображённое с помощью перспективной росписи и стуккового (из искусственного мрамора) рельефа. По словам Дж. *Вазари*, стремился к созданию здания как единого организма, «сделанного не из камня, а как бы явленного самой природой» (хор церкви Санта-Мария делла Грацие, Милан, 1492—97).



Д. Браманте. Темплетто во дворе церкви Сан-Пьетро ин Монторио в Риме. 1502 г.

В 1499 г., оставив Милан, захваченный французами, поселился в Риме, где изучал античные памятники; под их влиянием сформировался поздний стиль Браманте. Принимал участие в реализации архитектурных проектов, осуществлённых в Риме при папах Александре VI и Юлии II, которые стали его покровителями. В 1502 г. создал капеллу-ротонду – т. н. Темплетто во дворе церкви Сан-Пьетро ин Монторио. Построенная на том месте, где, по преданию, был распят апостол Пётр, капелла играла роль исторического мемориала и в то же время символизировала христианскую церковь, основанную Петром. Для воплощения этих идей Браманте создал, используя теорию *Витрувия* и опыт изучения древнеримских зданий, классический центрический храм. Постройкой Темплетто он стремился установить образец для будущей исторической реконструкции Рима, призванной

воплотить, по его представлению, синтез древней истории и христианского учения. Впервые высказал идею о необходимости единообразия в римском градостроительстве. Метод, применённый Браманте при проектировании Темплетто, состоял в построении композиции здания на основе какого-либо одного модуля. В данном случае модулем послужил круглый срез колонны, форма которого переносится на круговой *периптер*, окружённый дорической колоннадой, на балюстраду, обходящую купол. Человек, оказавшийся в этом идеальном месте, должен был ощутить себя в центре Вселенной.



Д. Браманте. *Античный воин*. Ок. 1477 г. Пинакотекка Брера. Милан

Темплетто послужил прообразом нового собора Св. Петра в Риме. Архитектор не завершил эту постройку; в процессе строительства план собора неоднократно менялся, однако в основе окончательного варианта, созданного *Микеланджело*, лежал проект центрического здания, предложенный Браманте. План собора, задуманного архитектором, представлял собой вписанный в квадрат греческий (равноконечный) крест с *апсидами* на концах, четырьмя квадратными капеллами и куполом. Совершенное равновесие архитектурных форм собора должно было стать образным воплощением гармонии Вселенной. В Риме Браманте создал также двор Бельведера в комплексе Ватиканского дворца (1503—45), фасад *палаццо* Канчеллерия (1499—

1511) и собственный дом, впоследствии перешедший к *Рафаэлю*. Творчество Браманте – одна из вершин ренессансной архитектуры.

БРЭЙГЕЛЬ (brueghel) Старший, или «Мужицкий», Питер [между 1525 и 1530 гг., Бреда (по др. сведениям, деревня Брейгель) – 1569, Брюссель], великий нидерландский живописец и рисовальщик, родоначальник национального пейзажа и жанровой живописи. Жил и работал в Антверпене, с 1563 г. – в Брюсселе. Учился у живописца П. Кука ван Альста, на дочери которого позднее женился. В 1551 г. был принят в члены Антверпенской гильдии Св. Луки. В 1552—53 гг. совершил путешествие в Италию. В Риме создана самая ранняя из подписанных картин – «Пейзаж с Христом и апостолами на Тивериадском озере». С 1555 г. сотрудничал с антверпенским издателем И. Коком, в мастерской которого выпускались серии гравюр по рисункам художника и его великого предшественника Х. Босха. Влияние Босха ощутимо в некоторых картинах Брейгеля, где словно оживают апокалиптические видения Средневековья («Безумная Грета», «Падение ангелов», «Триумф смерти»; все – ок. 1562 г.). Как и Босх, художник черпал многие темы и образы из народного фольклора («Битва Масленицы и Поста», 1559; «Страна лентяев», 1567).



П. Брейгель Старший. «Падение Икара». 1555—58 гг. Королевский музей изящных искусств Бельгии. Брюссель

Сильнейшим впечатлением для Брейгеля стало путешествие через Альпы на пути домой из Италии. Зрелище бескрайнего мира, открывшееся ему, жителю низинных земель, с горных вершин, отныне присутствует почти во всех картинах. Изображённые в них события увиденны с высоты птичьего полёта, линия горизонта чуть заметно

круглится. Зритель видит не замкнутый уголок пейзажа, а широкую панораму планеты («Падение Икара», 1555—58). Панорамность видения соединяется с пристальным вниманием к деталям — драгоценным для художника частицам жизни. На природу и человека Брейгель смотрит глазами мудрого философа; истинно великими в его полотнах предстают труд на земле, жизнь в согласии с законами природы. Погоню за удовольствиями, тщеславие и суету он изображает как безумный, «перевернутый» мир людской глупости и слепоты («Игры детей», 1560; «Нидерландские пословицы», 1559). Размышления о смысле бытия человека и человечества воплотились в картинах-притчах («Вавилонская башня», ок. 1563 г.; «Две обезьяны», 1562; «Ловушка для птиц», 1565; «Слепые», 1568). Сюжет последней основан на притче, рассказанной Иисусом Христом своим ученикам: «Если слепой ведёт слепого, не упадут ли оба в яму?» Образ шести калек, вслепую бредущих по жизни за столь же незрячим поводырём, жутко реален, как кошмарный сон. Своим творчеством Брейгель стремился исцелить прежде всего не физическую, а духовную слепоту человечества, пробудить в нём разум, открыть красоту и величие мира.



*П. Брейгель Старший. «Охотники на снегу». 1565 г.
Художественно-исторический музей. Вена*

Картины Брейгеля были высоко оценены современниками. Покровителями художника и заказчиками его произведений были фактический правитель Нидерландов кардинал А. П. да Гранвела, купец и коллекционер Николас Йонгелинк, нидерландский учёный-гуманист Абрахам Ортелиус. Для Йонгелинка был создан в 1565 г. знаменитый цикл «Времена года» (или «Месяцы»). Впоследствии купец был вынужден продать картины, и часть из них исчезла. Сохранилось пять произведений: «Охотники на снегу», «Хмурое утро», «Жатва», «Возвращение стада», «Сенокос». Пытаясь восстановить замысел художника, некоторые историки искусства считают, что картин было четыре и они изображали времена года, а «Сенокос» написан иным мастером. Другие предполагают, что картин было шесть и каждая представляла по два месяца; третьи – что цикл состоял из 12 месяцев. В самой известной работе «Охотники на снегу» усталые крестьяне с охотничьими собаками спускаются с холма к родной деревне. Рядом, у входа в трактир, горит костёр, и люди греются у огня. Островок тепла и уюта контрастирует с ослепительно сверкающим снегом, холодной синью неба и застывшего льда. В хрустально-прозрачном воздухе до самого горизонта, замкнутого цепью гор, видны следы жизни: заснеженные крыши домов, фигурки людей, катающихся по льду и идущих по дороге. Линии холмов и равнин плавно перетекают из одной картины цикла в другую. Помещённые на стенах квадратного зала, они сливались в замкнутую панораму, и зритель ощущал себя в центре круговращения Вселенной, в которой смена месяцев и времён года лишь подчёркивает неизменность вечных законов мироздания.



П. Брейгель Старший. «Нидерландские пословицы». 1559 г. Государственные музеи. Берлин

В циклах картин на темы крестьянской жизни («Крестьянская свадьба», 1568; «Крестьянский танец», варианты 1566 и 1568 гг.) крестьяне предстают детьми природы, сильными своей стихийной мощью, связью с землёй. В их облике подчёркнуто не индивидуальное, а типичное, взгляды скрыты низко надвинутыми шляпами и платками. Суровые будни Нидерландов под игом испанцев воплотились в картинах, где в образах библейских персонажей представлены жестокие завоеватели и беззащитные деревенские жители («Избиение младенцев», ок. 1566 г.). В «Несении креста» (1564), «Поклонении волхвов» (1567), «Обращении Савла» (1560-е гг.) главные герои с трудом различимы среди толп людей. Художник подчёркивает незаметность происходящего чуда в повседневном течении жизни, тем самым обостряя переживание события зрителем. В «Несении креста» фигура падающего под тяжестью ноши Иисуса, затерянная в глумящейся над ним толпе, является для художника подлинным центром и смыслом человеческой истории.



П. Брейгель Старший. «Слепые». 1568 г. Национальный музей и галерея Каподимонте. Неаполь

Учениками Брейгеля, продолжившими дело отца, были его сыновья Питер Брейгель Младший и Ян Брейгель Бархатный. Многие картины художника, не дошедшие до наших дней, известны по копиям П. Брейгеля Младшего.

БРУНЕЛЛЭСКИ (brunelleschi) Филиппо (1377, Флоренция – 1446, там же), итальянский архитектор, скульптор, изобретатель и инженер эпохи Раннего *Возрождения*; один из создателей научной теории *перспективы*. Творческую деятельность начал как скульптор; участвовал в конкурсе на право выполнить новые двери флорентинского *баптистерия* (бронзовый рельеф «Жертвоприношение Авраама», 1401). Проиграв в конкурсе Л. *Гиберти*, сосредоточил внимание на архитектуре, мечтая возродить величие зодчества Древнего Рима.



Ф. Брунеллески. Купол собора Санта-Мария дель Фьорево Флоренции. 1420—36 гг.

Самое знаменитое произведение Брунеллески – купол флорентинского собора Санта-Мария дель Фьоре (1420—36), увенчавший *базилику*, начатую в кон. 13 в. Арнольфо ди Камбио. В 14 в. собор расширили и достроили до основания восьмиугольного барабана диаметром ок. 42 м. В то время не было технических возможностей возвести огромные леса для погашения сил распора (давления) купола на относительно тонкие стены. Отказавшись от лесов, Брунеллески создал систему самоопоры купола в ходе его возведения. Всю ответственность за техническую сторону он впервые в истории архитектуры взял на себя, строители только выполняли его указания. Свой строительный метод вывел из «приёмов древнеримской каменной кладки», которые изучал на развалинах Рима; но придал своему произведению отличную от античных купольных сооружений, заострённую кверху, напоминающую о *готике* форму. Для облегчения веса купол был сделан пустотелым и состоял из двух оболочек: более толстая нижняя являлась несущей, более тонкая верхняя – защитной.

Оболочки были связаны между собой *нервюрами* и погашающими распор горизонтальными кольцами. Белые рёбра нервюр на фоне ярко-красной черепицы зрительно облегчают каменную массу огромного купола; он не давит на здание, а как бы парит в воздухе, словно бутон волшебного цветка с ещё не распустившимися лепестками.

Первой истинно ренессансной постройкой Брунеллески стал Воспитательный дом во Флоренции (Оспедале дельи Инноченти, 1421—44). Фасад здания превращён в воздушную *аркаду*, опирающуюся на тонкие коринфские колонки; она связывает воедино пространство дома и находящейся перед ним площади. Лестница из нескольких ступеней почти во всю ширину фасада приглашает вступить под своды галереи. Под длинной лентой *карниза* в центре стены, подчёркивающего её горизонтальную протяжённость, вставлены цветные майоликовые медальоны с изображениями младенцев (скульптор Андреа делла Роббиа), придавшие зданию нарядность.



Ф. Брунеллески. Капелла Пацци во дворе монастыря Санта-Кроче во Флоренции. Начата в 1429 г.

В 1421—28 гг. Брунеллески построил Старую сакристию (ризницу) церкви Сан-Лоренцо во Флоренции, впервые создав характерную для Ренессанса ясную и гармоничную центрическую

купольную композицию, структура которой образно выражена античной ордерной системой. В интерьере капеллы Пацци во дворе монастыря Санта-Кроче (начата в 1429 г.) белые грани оштукатуренных стен подчёркивают идеальную кубичность пространства; *пилястры* и *арки*, облицованные серым флорентинским камнем, красиво расчерчивают поверхность. Сине-белые майоликовые рельефы Луки делла Роббиа и самого Брунеллески смягчают благородную строгость убранства. Церковь Санто-Спирито, задуманная в 1436 г., была построена уже после смерти мастера с искажением первоначальных замыслов.

БРУНИ Фёдор Антонович (1799, Милан – 1875, Санкт-Петербург), русский живописец и график, итальянец по происхождению; автор исторических картин и монументальных росписей; представитель *классицизма* и *академизма*. Учился в *Петербургской академии художеств* (1809—18) у А. И. Иванова, А. Е. Егорова и В. К. Шебуева. Профессор (с 1836 г.) и президент (1855—71) АХ. В 1818—36 и 1838—41 гг. работал в Италии. В 1849 г. был назначен хранителем Эрмитажа. Благодаря его трудам, музей имеет прекрасное собрание нидерландской живописи 15–16 вв.



Ф. А. Бруни. «Смерть Камиллы, сестры Горация». 1824 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

В Риме в доме княгини З. А. Волконской познакомился с О. А. Кипренским, С. Ф. Щедриным, скульптором С. И. Гальбергом, архитектором К. А. Тоном; под их влиянием пережил увлечение *романтизмом*. В «Портрете княгини З. А. Волконской в costume Танкреда» (1820) обращается к романтическому сюжету: рыцарь

тоскует о возлюбленной. Однако *композиция* произведения и строгое цветовое решение лежат целиком в русле классицизма. Сюжет картины «Смерть Камиллы, сестры Горация» (1824), взятый из древнеримского предания, был чрезвычайно популярен у классицистов как пример борьбы между человеческими чувствами и долгом. Гораций, победивший в поединке врагов Рима, братьев Куриациев, убивает свою сестру, оплакивавшую одного из них, бывшего её женихом. В центре в красном плаще главный герой; пластически выразительные, словно у актёров на сцене, жесты, говорят о душевных движениях персонажей. Бруни создал ок. 30 гравюр-иллюстраций к «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина (1825—39), представив героические, идеальные образы исторических персонажей. «Вакханка, поящая Амура» (1828) – не столько мифический персонаж, сколько чувственная, полнокровная красавица-итальянка.

Главное произведение Бруни – «Медный змий» (1827—41). Работа над ним началась в Италии и продолжилась в Санкт-Петербурге. Сюжет взят из Библии: пророк Моисей вывел иудеев через пустыню из египетского рабства. Путь был долгим и многотрудным, люди роптали, и Бог сурово наказал их, наслав смертоносных змей. Оставшиеся в живых умоляли об избавлении. Бог повелел Моисею сделать медного змия; один взгляд на него исцелял ужаленного. Противоречия эпохи сосуществования позднего классицизма, романтизма и зарождавшегося *реализма* отразились в наследии художника. Классицистическая условность композиции и цветового решения соединилась в картине с романтической борьбой света и тьмы и свойственным реализму стремлением к психологической убедительности в выражении чувств (горя, ужаса, боли). В 1870-е гг. Бруни работал над *картонами* для росписей храма Христа Спасителя в Москве.

БРЮЛЛОВ Карл Павлович (1799, Санкт-Петербург – 1852, Марчано, близ Рима), выдающийся русский живописец и график, мастер исторической картины, портретист; представитель *романтизма*. Сын академика *Петербургской академии художеств* П. И. Брюлло, француза по происхождению, резчика по дереву. Первые уроки получил от отца. Учился в АХ (1809—21) у А. И. Иванова и А. Е. Егорова. В 1823—35 гг. жил и работал в Италии. В 1835 г. вернулся в Санкт-Петербург, с 1836 г. профессор АХ. Работа над росписями

Исаакиевского собора (1843—47) привела к тяжёлой болезни, и для поправки здоровья художник вновь уехал за границу (1849). Жил на острове Мадейра, с 1850 г. – в Италии.



К. П. Брюллов. «Всадница». 1832 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В имевшей большой успех ученической картине «Нарцисс» (1819) красота рисунка и светотени, знание античной скульптуры соединились с непосредственным наблюдением природы в пейзаже. За дипломную работу «Явление Аврааму трёх ангелов у дуба Мамврийского» (1821) получил Большую золотую медаль. В 1822 г. вместе со старшим братом

Александром отправился в Италию на средства *Общества поощрения художеств*. Работал над копией (в натуральную величину) фрески Рафаэля «Афинская школа» (1825—28), что дало ему возможность изучить технику старых мастеров, познать законы монументального искусства. В Италии написаны поэтичные, полные чувственной красоты и правды жизни «Итальянское утро» (1823) и «Итальянский полдень» (1827), картина на библейский сюжет «Вирсавия» (1832) и знаменитая «Всадница» – большой парадный портрет воспитанниц графини Ю. П. Самойловой сестёр Джованнины и Амацилии Паччини. Вздыбившийся конь, выбежавшая на балкон девочка, снующие собаки, развевающаяся вуаль шляпы – всё полно романтического, взволнованного движения.

В 1827 г. в Неаполе Брюллов познакомился с А. Н. Демидовым, который заказал художнику картину на тему гибели древнеримского города *Помпеи*, уничтоженного в 79 г. извержением вулкана Везувий. Брюллов изучал предметы, найденные при раскопках, читал в подлиннике описания очевидца событий – римского историка Плиния Младшего. Через три года напряжённой работы (художник работал по 20 часов в день и нередко падал возле картины без чувств), родилось грандиозное полотно «Последний день Помпеи» (1830—33), потрясшее современников.



К. П. Брюллов. «Последний день Помпеи». 1830—33 гг. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Тема, выбранная художником, характерна для романтизма: неумолимый рок, бессилие людей перед могучей стихией. Масса народа, толпа впервые становится главным действующим лицом. Брюллов наделяет персонажей картины величию души, благородством и самоотверженностью. В минуту неминуемой гибели жених пытается спасти невесту; воин и мальчик – разбитого параличом старика, мать – своих дочерей. В центральных образах прекрасной погибшей женщины и поднимающегося с земли младенца – трагическое сопоставление жизни и смерти, гибнущего старого античного мира и зарождающегося нового. Один из персонажей – античный живописец с ящиком красок – автопортретный образ самого художника, пережившего всё происходящее словно наяву. В картине сохраняются некоторые черты классицизма – идеально прекрасные, как статуи, фигуры, условное «пирамидальное» построение групп; но небывалая смелость в передаче сложнейшего освещения, сопоставление пламени извергающегося вулкана и холодной вспышки молнии поразили современников.



К. П. Брюллов. «Семья итальянца». Акварель. 1830 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

По требованию царя художник вернулся в Россию. По пути на родину посетил Грецию и Турцию, откуда привёз множество прекрасных акварелей. Публичная демонстрация в Санкт-Петербурге

картины «Последний день Помпеи» стала событием общественной жизни: в честь Брюллова устраивались торжественные собрания, слагались гимны, его приветствовали поэты Е. А. Баратынский и А. С. Пушкин. Н. В. Гоголь отозвался о картине восторженной статьёй (1834). «Великий Карл», как его теперь называли, мечтал написать картину на сюжет из русской истории; начал работать над полотном «Осада Пскова польским королём Стефаном Баторием в 1581 году» (1839—43); картина не была закончена.



К. П. Брюллов. «Графиня Ю. П. Самойлова, удаляющаяся с бала с приёмной дочерью А. Паччини». Ок. 1842 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

В 1830—40-е гг. в творчестве Брюллова особое место занимает портрет («Графиня Ю. П. Самойлова, удаляющаяся с бала с приёмной дочерью А. Паччини», ок. 1842 г.; портреты скульптора И. И. Витали, 1836; баснописца И. А. Крылова, 1841; писателя Н. В. Кукольника, 1836—37). На деньги, вырученные от продажи «Портрета В. А. Жуковского» (1838), освободил от крепостной зависимости поэта

Т. Г. Шевченко. Последней работой, созданной в России, стал «Автопортрет» (1848). На зрителя смотрит усталый, разочарованный в жизни человек. Красивое бледное лицо и прекрасная, печально опущенная кисть руки выделяются на красном фоне. Уехав за границу, Брюллов побывал в Германии, Англии, Испании. В Италии создан последний шедевр – «Портрет археолога Микеланджело Ланчи» (1851).

Творчество Брюллова оказало огромное влияние на русское искусство второй пол. 19 в., породив множество подражаний. В качестве профессора АХ он проявил себя как выдающийся педагог, создав школу последователей (Я. Ф. Капков, П. Н. Орлов, А. В. Тыранов, Ф. А. Моллер и др.); поддержал первые шаги в искусстве П. А. Федотова. Обилие поздних подражателей его творчеству, превративших образные находки Брюллова в штампы *салонного искусства*, вызвало протест *передвижников*.

«БУБНОВЫЙ ВАЛЁТ» (1910—17), общество художников, получившее название от одноимённой выставки картин в Москве (декабрь 1910 – январь 1911). Участвовали: Н. С. Гончарова, П. П. Кончаловский, А. В. Куприн, М. Ф. Ларионов, А. В. Ленгулов, И. И. Машков, Р. Р. Фальк и др. Эпатажное название, предложенное Ларионовым, вызывало у публики ассоциации скорее с картёжно-воровским жаргоном, чем с искусством. Скандальные слухи привлекли в залы толпы народа. Организаторы выставки мыслили её как своего рода ярмарочное представление. «Автопортрет и портрет П. П. Кончаловского» И. И. Машкова (1910) представлял друзей-художников в виде цирковых силачей – с огромными мускулами, с гирями и в трико, но при этом исполняющими сентиментальный романс. Энергия, яркая красочность, подчёркнутая огрублённость формы сочетались в картине, как и в др. представленных на выставке произведениях, с тонкой самоиронией. Бубнововалетцы вошли в русское искусство, когда кризис переживал не только *академизм*, а позднее *передвижничество*, но и *символизм*, представленный мастерами «Голубой розы». Новому поколению художников были чужды зыбкость и туман поэтических грёз; нарочито вульгарным названием и варварской энергией живописи они утверждали своё полное, жизнерадостное мироощущение.



Эмблема художественного объединения «Бубновый валет»

Позднее наиболее радикальные мастера – Ларионов, Гончарова и др. вышли из объединения и основали группу «*Ослиный хвост*». Разгорелась, по выражению прессы, «война хвостов и валетов», протекавшая на страницах газет и на модных в то время публичных диспутах. Вошедшие в «Бубновый валет» живописцы (П. П. Кончаловский, А. В. Лентулов, И. И. Машков, А. В. Куприн, Р. Р. Фальк, В. В. Рождественский, А. А. Осмёркин) теперь утверждали, что в названии нет криминального оттенка, что валет бубновой масти означает «молодость и горячую кровь».

Любимым жанром бубнововалетцев стал иронический автопортрет. Свой облик они заостряли до гротеска, перевоплощаясь в самые неожиданные для художников амплуа: Машков представал парходчиком на фоне морского пейзажа (1911); Лентулов – могучим великаном с *нимбом* и золотыми звёздами вокруг головы (1915).



П. П. Кончаловский. Сухие краски. 1912. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Молодых мастеров называли «русскими сезаннистами». Своеобразие творчества русских последователей П. Сезанна заключалось в синтезе его живописной системы и языка народного искусства (*лубка*, вывески, расписных подносов). Натюрморт «Синие сливы» И. И. Машкова (1910) стилизован под поднос, расписанный провинциальным мастером. Кричащие густые краски, спор острых углов и окружностей, «витринная» композиция рождает ощущение сверхреальности и в то же время несъедобности фруктов. Особенно шокировало зрителей смелое отношение бубнововалетцев к самому классическому сюжету мировой живописи – обнажённой натуре. Женское тело они видели как «натюрморт», стремясь утвердить, что любая натура, будь то предмет или человеческие лицо и фигура, интересны не сами по себе, а как выразительная форма, комбинация красок (А. В. Куприн. «Обнажённая натурщица с синей вазой», 1918). Человеческое, психологическое содержание не ушло из их живописи, но передавалось не мимикой и жестами, а эмоциональностью красочного строя, взволнованностью линий и живописной фактуры, динамичным построением пространства.



П. П. Кончаловский. «Сиенский портрет». 1912 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Пейзажи Фалька, Рождественского, Лентулова несут следы влияния не только сезаннизма, но и кубизма. В многоцветье и

дробящемся ритме «Василия Блаженного» Лентулова (1913) ощущается звучание ликующего колокольного звона. В новаторских творческих поисках молодых мастеров «вставало неудержимое стремление... перешагнуть извечную грань, отделяющую индивидуальное учёное искусство от „соборного“ и праздничного искусства народа» (Г. Г. Поспелов).

В выставках «Бубнового валета» в 1910—14 гг., наряду с художниками, составившими его ядро, участвовали представители других направлений (В. В. *Кандинский*, А. Г. *Явленский*, К. С. *Малевич*), а также французские и немецкие мастера. Буря эмоций и пафос «низвержения основ» сопровождали лишь первые шаги нового искусства. Ведущие мастера «Бубнового валета» состоялись как крупнейшие мастера русской живописи. В 1925 г. бывшие бубнововалетцы организовали объединение «Московские живописцы», в дальнейшем преобразованное в «Общество московских художников» (ОМХ).

«БУНТ ЧЕТЫРНАДЦАТИ», выступление четырнадцати учеников *Петербургской академии художеств*, бросивших вызов устаревшим академическим порядкам. Живописцы Б. Б. Вениг, А. В. Григорьев, Н. Д. Дмитриев-Оренбургский, Ф. С. Журавлёв, А. И. Корзухин, К. Е. *Маковский*, А. И. Морозов, К. В. Лемох, А. Д. Литовченко, М. И. Песков, Н. П. Петров, Н. С. Шустов и скульптор В. П. Крейтан во главе с И. Н. *Крамским* обратились к академическому начальству с просьбой разрешить им самим выбрать сюжеты картин для участия в конкурсе на Большую золотую медаль. К конкурсу допускались лучшие из лучших, уже получившие за время обучения по несколько медалей. Со времени основания АХ в качестве сюжета на выпускных экзаменах предлагались мифологические или библейские события. И. Н. Крамской и его товарищи впервые выступили за право художника выбрать сюжет из современной жизни. Просьба выпускников была воспринята профессорами как нарушение всех устоев, почти как революция. В день экзамена (9 ноября 1863 г.) была объявлена конкурсная тема «Пир в Валгалле» (из скандинавской мифологии). Ученики потрясли сановников небывалым поступком – все, как один, отказались от участия в конкурсе и попросили выдать им дипломы с присвоением звания «свободных художников». Это

означало полный отказ от помощи АХ в дальнейшей работе. Возмущённые академики изгнали молодых художников из стен учебного заведения вообще без дипломов. Это событие вошло в историю как «бунт четырнадцати».



И. Н. Крамской. «Автопортрет». 1867 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Разрыв с АХ обрекал бунтарей не только на «политическое недоверие» со стороны государства, но и на безвестность и нищету: в те времена ещё не было свободного художественного рынка, и только Академия обеспечивала участие в выставках, выгодные заказы, казённые квартиры, путешествия за границу и т. п. Но юношей вдохновляла высокая цель – выразить в своём творчестве духовные чаяния современной эпохи. Позднее Крамской писал об этих событиях как о судьбоносных для русского искусства. В казалось бы безысходной борьбе с Академией они сумели выстоять, объединившись в *Петербургскую артель художников*, дело которой было продолжено Товариществом передвижных художественных выставок.

БУШЕ́ (boucher) Франсуа (1703, Париж – 1770, там же), французский живописец, гравёр, рисовальщик, декоратор;

представитель *рококо*. Учился у Ф. Лемуана; испытал влияние А. Ватто, многие картины которого гравировал. Совершил поездку в Италию (1727—31). Его карьера была невероятно успешной: в 1755 г. стал директором Королевской мануфактуры гобеленов в Париже; в 1765 г. – директором Королевской академии живописи и скульптуры, «первым живописцем короля». Был любимым художником фаворитки Людовика XV мадам де Помпадур; написал множество её портретов. Блестяще владел всеми видами декоративной живописи – от огромных панно до крошечных композиций для вееров. Как никто другой, передал в своих картинах легкомыслие и блеск французской придворной жизни сер. 18 в. Мифологические сюжеты трактовал как остроумные, с оттенком фривольности, галантные сцены («Триумф Венеры», 1740); с неподражаемым очарованием писал женское тело («Отдыхающая девушка», 1751; изображена мадемуазель О’Марфи, фаворитка короля). В «Купании Дианы» (1742) стройные обнажённые девушки и тема охоты заставляют вспомнить традиции школы Фонтенбло. Картину отличают элегантность рисунка, чистота форм и чарующий колорит, построенный на сочетании нежных розовых, изумрудно-зелёных и насыщенно синих цветов.



Ф. Буше. «Купание Дианы». 1742 г. Лувр. Париж

Буше был блестящим рисовальщиком. Его графика необычайно грациозна, поэтична, поражает лёгкостью и отточенностью линий. Сохранилось более 10 тыс. его рисунков: эскизы к картинам, *картоны* для шпалерных мастерских Бове и Гобелена (серии «Итальянские деревенские праздники», 1736; «Благородная пастораль», 1755), к изделиям из севрского фарфора, а также книжные иллюстрации и изящнейшие виньетки. В последние годы жизни, когда вкусы французской публики изменились в направлении *классицизма*, подвергался нападкам, в частности со стороны просветителя Д. Дидро, за искусственность колорита и оторванность от жизни. Некоторые поздние работы, создававшиеся с участием мастерской, отмечены «тиражностью», повторением прежних находок; но лучшие произведения Буше отличает неповторимое обаяние и великолепное мастерство исполнения. Эти качества он привил своему знаменитому ученику – Ж. О. Фрагонару.

БЫТОВА́Я ЖИ́ВОПИСЬ (жанровая живопись, жанр), жанр живописи, посвящённый изображению повседневной жизни человека, частной и общественной. Термин стал использоваться в России со второй пол. 19 в., когда *Петербургская академия художеств* официально признала бытовую живопись, и для её обозначения заимствовали французское слово «жанр» (*genre*), принятое в западноевропейских академиях. Живописцев, создающих картины на бытовые сюжеты, стали называть жанристами. В старину на Руси произведения, изображавшие события повседневной жизни, называли «бытейскими письмами». Предмет *исторической живописи* – исключительные события, важные для целого народа или для всего человечества; бытовая живопись изображает то, что повторяется в жизни поколений людей из года в год, из века в век: труд и отдых («На пашне. Весна» А. Г. Венецианова, 1820-е гг.; «Масленица» Б. М. Кустодиева, 1916), свадьбы и похороны («Крестьянская свадьба» П. Брейгеля Старшего, 1568; «Похороны в Орнане» Г. Курбе, 1850), свидания в тиши и многолюдные праздничные шествия («Объяснение» В. Е. Маковского, 1889—91; «Крестный ход в Курской губернии» И. Е. Репина, 1880—83). В лучших жанровых произведениях представлена не повседневность в её скучном однообразии, а быт, одухотворённый величием бытия. Персонажи жанристов, как правило,

безымянны, это «люди из толпы», типичные представители своей эпохи, нации, сословия, профессии («Кружевница» Я. Вермера Делфтского, 1660-е гг.; «Трапеза крестьян» Л. Ленена, 1642; «Охотники на привале» В. Г. Перова, 1871; «Купчиха за чаем» Б. М. Кустодиева, 1918). В дни войн и революций история властно вторгается в жизнь человека, нарушая её привычное течение. Произведения, посвящённые суровому быту переломных эпох, лежат на грани исторического и бытового жанров («Не ждали» И. Е. Репина, 1884, – возвращение участника движения народолюбцев из ссылки домой; «1919 год. Тревога» К. С. Петрова-Водкина, 1934, воссоздающая атмосферу Гражданской войны).



П. Брейгель Старший. «Крестьянский танец». 1568 г. Художественно-исторический музей. Вена

Бытовые сюжеты (охоты, обрядовые шествия) встречаются уже в первобытных наскальных росписях. Фрески на стенах древнеегипетских и этрусских гробниц представляли сцены пахоты и сбора плодов, охоты и рыбной ловли, танцев и пиров (фрески гробницы в Бени-Гасане, Египет, ок. 1950 г. до н. э.; гробницы «Охоты и рыбной ловли» в Тарквиниях, Этрурия, 520—10 гг. до н. э.). Эти изображения имели магическое значение: должны были обеспечить умершему

богатую и роскошную жизнь в загробном мире. Будничные сюжеты нередки в древнегреческой *вазописи* (кратер с изображением мастерской гончара, «Пелика с ласточкой» Евфрония, обе – 5 в. до н. э.). Бытовая живопись зародилась в эпоху *Возрождения* внутри исторической: легендарные события часто «переносились» в современность и насыщались множеством бытовых подробностей (Ф. дель Косса. Росписи Палаццо Скифанои в Ферраре, Италия, 1469—70; «Рождество Иоанна Крестителя» Д. Гирландайо, 1485—90). Подлинные жанровые произведения создавали *Караваджо*, впервые начавший писать людей из низов («Игроки в карты», 1594—95; «Лютнист», ок. 1595 г.) и мастера Северного Возрождения («Фокусник» Х. Босха, 1475—80; «Менялы» М. ван Реймерсвале, сер. 16 в.; «Крестьянский танец» П. Брейгеля Старшего, 1568).



В. Г. Перов. «Тройка». 1866 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Как самостоятельный жанр бытовая живопись оформилась в 17 в. в Голландии, недавно завоевавшей независимость и основавшей первую буржуазную республику; тогда же пережила свой первый

расцвет в живописи «*малых голландцев*». После долгих лет испанского владычества художники особенно остро ощутили прелесть тихой, мирной жизни; поэтому самые простые занятия – забота о детях, уборка помещения, чтение письма – овеяны в голландской живописи 17 в. высокой поэзией («Утро молодой дамы» Ф. ван Мириса Старшего, ок. 1660 г.; «Женщина, чистящая яблоко» Г. Терборха, ок. 1660 г.; «Девушка с письмом» Я. Вермера Делфтского, ок. 1657 г.). Подлинного благородства и величия полны люди из низов в полотнах испанца Д. Веласкеса («Севильский водонос», ок. 1621 г.) и француза Л. Ленена («Семейство молочницы», 1640-е гг.). В 18 в. английский живописец и график У. Хогарт положил начало сатирическому направлению в бытовом жанре (серия картин «Модный брак», 1743—45). Во Франции Ж. Б. С. Шарден писал домашние сценки из жизни третьего сословия, согретые сердечной теплотой и уютом («Молитва перед обедом», ок. 1740 г.). Реалисты 19 в. стремились к точному, объективному отображению действительности и в то же время возвеличивали труд человека на земле («Дробильщики камня» Г. Курбе, 1849; «Сборщицы колосьев» Ф. Милле, 1857). Импрессионисты писали счастливые мгновения, выхваченные из потока обыденной жизни («Качели» О. Ренуара, 1876).



Я. Вермер Делфтский. «Служанка с кувшином молока». Ок. 1658 г. Государственный музей. Амстердам

В русской живописи бытовой жанр сформировался позднее других. Лишь 18 в. даёт единичные примеры (И. И. Фирсов. «Юный живописец», 1760-е гг.; М. Шибанов. «Крестьянский обед», 1774, и «Празднество свадебного договора», 1777). Жанровые мотивы появляются в творчестве мастеров первой пол. 19 в. К. П. Брюллова («Итальянский полдень», «Девушка, собирающая виноград в окрестностях Неаполя», обе – 1827) и В. А. Тропинина («Кружевница», 1823). Родоначальником русской бытовой живописи стал А. Г. Венецианов. Труды и дни крестьян предстают в его полотнах как вечный праздник единения с природой; красота женщин овеяна духом высокой классики: в их образах та же ясность и гармония, что и в греческих статуях или Мадоннах эпохи Раннего Возрождения («Жнецы», ок. 1825 г.; «На жатве. Лето», 1820-е гг.; «Утро помещицы», 1823). В полотнах П. А. Федотова («Разборчивая невеста», 1847; «Сватовство майора», 1848; «Завтрак аристократа», 1849 г.) социальная сатира счастливо слита с поэзией, с любованием красотой окружающего мира. Его поздние картины («Анкор, еще анкор!», «Игроки», обе – 1851—52) пронизаны подлинным трагизмом.



П. А. Федотов. «Завтрак аристократа». 1849 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Бытовой жанр становится ведущим в живописи *передвижников*, заостривших критическую направленность творчества Федотова. Находя остросоциальные, злободневные сюжеты в современной действительности, они пишут свои картины с горячим состраданием к «маленьким людям», властно взывают к общественной совести, протестуя против несправедливости (В. Г. Перов. «Проводы покойника», 1865; «Тройка», 1866; И. М. Прянишников. «Шутники», 1865; Н. В. Неврев. «Торг. Из недавнего прошлого», 1866; В. Е. Маковский. «Свидание», 1883). В 1870—80-е гг. появляются «хоровые картины» (термин В. В. Стасова), в которых действуют большие массы народа («Бурлаки на Волге» И. Е. Репина, 1870—73; «Взятие снежного городка» В. И. Сурикова, 1891). Традиции бытового жанра передвижников продолжили в 1920-е гг. живописцы, входившие в *Ассоциацию художников революционной России*. Мастера из Общества станковистов (А. А. Дейнека, Ю. И. Пименов и др.) писали героические будни строительства новой жизни. Во второй пол. 20 – нач. 21 в. жанровая живопись сохраняет популярность в творчестве мастеров, приверженных разным направлениям (Ф. П. Решетников, Т. Н. Яблонская, С. А. Чуйков, А. А. Пластов, В. Е. Попков, Н. И. Андронов, П. Ф. Никонов, Т. Г. Назаренко, Н. И. Нестерова и многие др.).



Л. И. Соломаткин. «Свадьба». 1872 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

БЮСТ (франц. buste, от лат. bustum – место кремации, надгробный памятник), погрудное или оплечное скульптурное изображение человека; вид скульптурного портрета, в древности надгробного. Ведёт происхождение от древнегреческих *герм*. Был широко распространён в эпоху *эллинизма*. Греческие бюсты лишены портретного сходства: скульпторы представляли национальный идеал героя («Перикл» Кресилая, 5 в. до н. э.). Древнеримские бюсты родились из др. источника: восковых надгробных масок предков, которые принято было хранить в домах (обожеествлённые предки считались покровителями рода). Отсюда индивидуальная неповторимость скульптурных портретов, доносящих до зрителя суровую, неприглядную правду о мужественных, а подчас жадных и порочных гражданах и правителях Рима («Брут», кон. 3 – нач. 2 в. до н. э.; «Калигула», 3 в. н. э.). Античные традиции были продолжены мастерами эпохи *Возрождения* (*Микеланджело*) и *классицизма* (*Ж. А. Гудон*, *Ф. И. Шубин*). В бюстах, созданных в стиле *барокко*

(Д. Л. Бернини, Б. К. Растрелли), фигуры предстают в сложных движениях и резких поворотах; они обрамлены пышными складками, иногда перегружены деталями; скульпторы стремятся передать оттенки психологического состояния, настроения модели. В 20 в. бюсты, наделённые яркими портретными характеристиками, создавали П. П. Трубецкой, С. Т. Конёнков, В. И. Мухина и др.



Ф. И. Шубин. «Бюст М. В. Ломоносова». Гипс. 1792 г. Русский музей. Санкт-Петербург

В

ВАВИЛОННИИ ИСКУССТВО, см. в ст. *Месопотамии искусство*

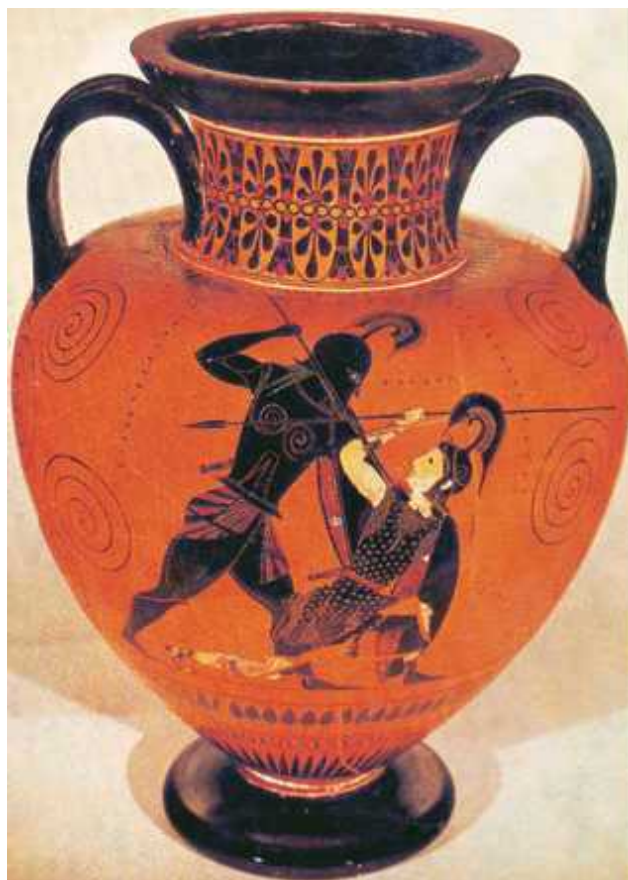
ВАЗАРИ (vasari) Джорджо (1511, Ареццо – 1574, Флоренция), итальянский живописец и архитектор эпохи *Возрождения*, представитель *маньеризма*. Первый историк итальянского искусства, создавший жанр художественных биографических энциклопедий. Ввёл в обиход термин «Ренессанс» (Возрождение). Первое издание биографий итальянских художников (от Чимабуэ до *Микеланджело*; 1550) включало в себя трактат по техническим методам, используемым в искусстве. Во втором издании (1568), озаглавленном «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», биографии были частично переписаны и расширены, сопровождалась гравированными портретами художников. Хотя биографические сведения содержат множество не находящих подтверждения фактов и анекдотических подробностей, они по-прежнему остаются важнейшим источником по истории искусства эпохи Возрождения.



Дж. Вазари. «Вид Флоренции». 1558 г. Фрагмент

Как художник сформировался в кругу флорентинских маньеристов А. дель Сарто, Р. Фьорентино и Я. Понтормо; испытал сильнейшее влияние Микеланджело (фрески Палаццо Веккьо во Флоренции, 1551—71; росписи купола собора Санта-Мария дель Фьоре, завершены Ф. Цуккаро). Построил Палаццо деи Кавальери в Пизе (1562); собственный дом (1542), ныне музей художника, и Палаццо делле Лодже (начато в 1573 г.) в Ареццо; ансамбль Уффици во Флоренции (начат в 1560 г.). В 1562 г. основал Академию рисунка во Флоренции, посвятив её Микеланджело; пропагандировал теорию рисунка как основы всех пластических искусств.

ВАЗОПИСЬ, роспись керамических сосудов. Самые ранние образцы относятся к эпохе энеолита (3—2-е тыс. до н. э.) Узоры в виде волнистых линий и простейших геометрических фигур служили не только украшениями, но и магическими знаками, отпугивавшими злые силы. Высочайшего расцвета вазопись достигла в *крито-микенском искусстве*. Заимствованные у природы формы ваз стиля «камарес» (в виде птицы, раковины, медузы; 20—18 вв. до н. э.) искусно подчёркивались орнаментами с морскими и растительными мотивами, свободно покрывавшими весь сосуд. Гибкие белые и красные линии ярко выделялись на фоне блестящей тёмной обмазки. Критские мастера кон. 17—16 в. до н. э. обыгрывали природный цвет глины, нанося изображения тёмными красками поверх светло-оранжевого фона. Так, в знаменитой фляге с осьминогом морское чудовище словно оплетает щупальцами весь сосуд. Росписи ваз «дворцового стиля» (15 в. до н. э.) строже по композиции; живые природные формы в орнаментах превращаются в геометризованные. В вазописи микенской Греции (14—12 вв. до н. э.) росписи становятся ещё более сухими и схематичными.



Экзекий. Амфора с изображением Ахилла и амазонки Пентесилеи. Древняя Греция. Ок. 530 г. до н. э.

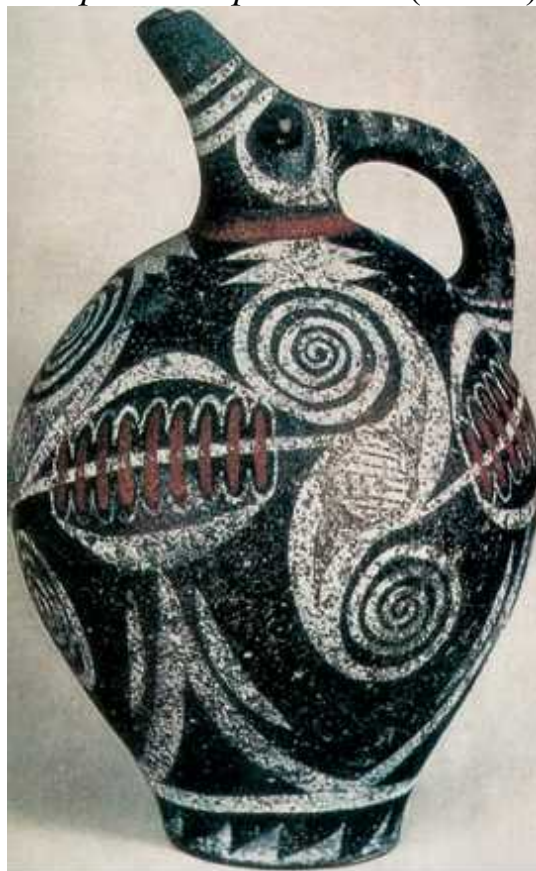
Особое совершенство отличает древнегреческую вазопись. Сосуды геометрического стиля (9–8 вв. до н. э.) покрывали орнаментом в виде строго чередующихся горизонтальных полос, заполненных простейшими фигурами и меандром (спираль с резко изломанными углами). Некоторые вазы были огромного размера и служили надгробными памятниками (Дипилонская амфора, 8 в. до н. э.). В ярких и красочных росписях «коврового стиля» (7 в. до н. э.) цветы и фигуры животных сплетались в причудливый узор. В 6 в. до н. э. в вазописи господствовал чёрнофигурный стиль: фигуры и предметы наносились блестящей густой краской (чёрным лаком) на оранжевый фон глины; черты лица, складки одежды процарапывались. Тёмные, плоские силуэты подчёркивали выпуклую форму вазы. Отточенность контурных линий, плавный музыкальный ритм отличают росписи мастеров Клития, Экзекия и др.



Евфимид. Амфора со сценой проводов Гектора. Древняя Греция. Нач. 5 в. до н. э. Фрагмент

Ок. 530 г. до н. э. чёрнофигурная вазопись сменяется краснофигурной: силуэты фигур обводили тёмным контуром и оставляли незакрашенными, а фон заливался чёрным лаком. Новая техника позволила более подробно прорисовывать детали, передавать объёмы с помощью внутренних линий, наносившихся тонкой кистью (мастера Евфроний, Евфимид, Дурис, Бриг и др.). Греческая вазопись оказала огромное влияние на западноевропейское и русское искусство; типы античных ваз и мотивы их росписей повторялись и варьировались на протяжении многих веков, особенно в эпоху *классицизма*. Подглазурные росписи (красочные изображения, нанесённые на поверхность сосудов, покрывались специальным лаком и обжигались в печи, что придавало им прочность и переливчатый блеск) впервые появились, вероятно, в Древнем Китае (2-е тыс. до н. э.). Изобретение фарфора (1-е тыс. до н. э.) позволило украшать посуду тончайшими узорами и целыми живописными «картинами». Китайская посуда пользовалась популярностью в Европе и России, породив в эпоху *рококо* волну подражаний. Глазурованная посуда изготавливалась в западноевропейских странах (с 8 в.), в Византии (с 9 в.), на Руси (с 10 в.). С 18 в. расписную посуду производят в основном на

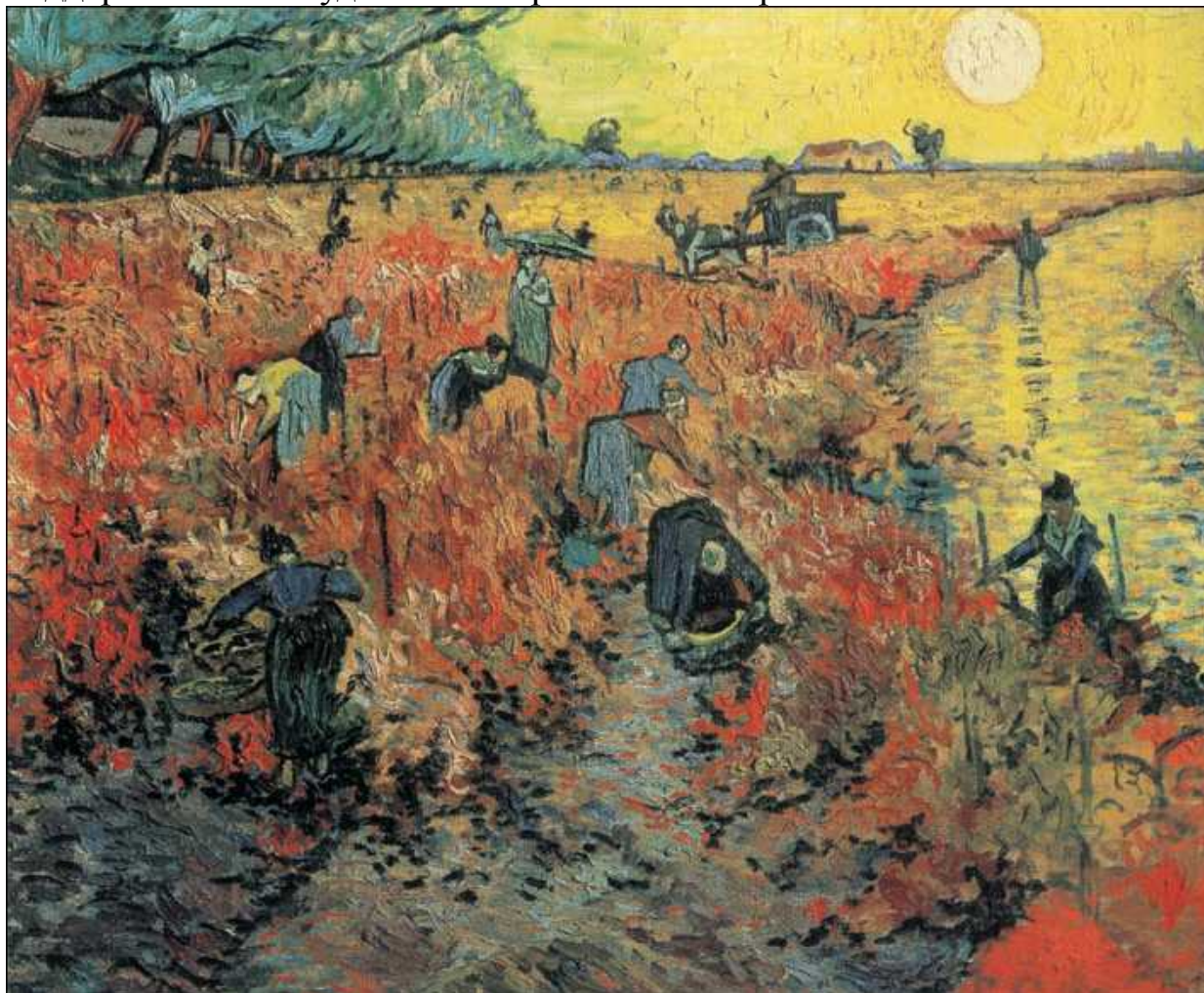
государственных и частных фарфоровых заводах; продолжают создаваться и изделия *народных промыслов* (Гжель).



Кувшин стиля «камарес» с морским коньком. Остров Крит. Ок. 1800 г. до н. э.

ВАН ГОГ (van gogh) Винсент (1853, Грот-Зюндерт, Голландия – 1890, Овер-сюр-Уаз, близ Парижа), голландский живописец, представитель *постимпрессионизма*. Сын протестантского священника. В 1869—76 гг. служил комиссионером художественно-торговой фирмы «Гупиль» в Гааге, Брюсселе, Лондоне и Париже, в 1876 г. – учителем в Англии. Занявшись богословием, в 1878—79 гг. был проповедником в Боринаже, бедном шахтёрском районе Бельгии. Уже в это время проявилась страстная и нервная натура Ван Гога, свойственные ему нравственный максимализм, обострённое чувство справедливости и горячее желание помочь несчастным и обездоленным, которым он часто раздавал последние деньги и одежду. Большую часть жизни художник едва сводил концы с концами, голодал; взрывной и непредсказуемый характер обрёл его на одиночество. Единственным

по-настоящему близким ему человеком был младший брат Тео, поддерживавший художника морально и материально.



*В. Ван Гог. «Красные виноградники в Арле». 1888 г.
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
Москва*



В. Ван Гог. «Автопортрет с отрезанным ухом». 1889 г. Национальная галерея. Осло

В 1880-х гг. Ван Гог с той же истовой страстностью, с какой хотел посвятить себя религии, обратился к искусству. Посещал Академию художеств в Антверпене (1885—86), пользовался советами пейзажиста А. Мауве в Гааге. Однако в основном обучился мастерству живописца, копируя картины старых мастеров и штудирова книги. Огромную роль в становлении его как художника сыграло знакомство с А. де Тулуз-Лотреком, П. Гогеном, Ж. Сёра и др. Под их влиянием увлёкся японской гравюрой («Куртизанка», 1886). С 1886 г. жил во Франции, куда перебрался и его брат Тео (сначала в Париже, с 1888 г. – в Арле).



В. Ван Гог. «Прогулка заключённых». 1890 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва

В Арле предпринял попытку создать колонию художников, куда пригласил Гогена. Встреча художников закончилась бурной ссорой, после которой Ван Гог в приступе отчаяния отрезал себе бритвой часть уха («Автопортрет с отрезанным ухом», 1889). Это стало первым признаком душевного расстройства. 1889—90 гг. добровольно провёл в психиатрической лечебнице, где продолжал напряжённо работать, изображая больничный персонал и пациентов, окрестности больницы («Дорога с кипарисами и звёздами», 1890), создавая картины по мотивам известных полотен, репродукции с которых присылал ему Тео («Полдень» по мотивам живописи Ж. Ф. Милле; «Прогулка заключённых» по рисунку Г. Доре; обе – 1890). Во время обострения болезни покончил жизнь самоубийством.



В. Ван Гог. «Подсолнухи». 1888 г. Национальная галерея. Лондон

Первая большая картина «Едоки картофеля» (1885), изображающая крестьян за скудной трапезой при свете керосиновой лампы, написана мрачными красками. После знакомства с живописью импрессионистов тёмная палитра уступила место сверкающим чистым голубым, золотистым и красным тонам («Портрет папаши Танги», 1887). Живопись Ван Гога пронизана неистовой страстностью, огромным внутренним напряжением; густые краски словно вскипают на поверхности холстов («Море в Сент-Мари», «Красные виноградники в Арле»; обе – 1888). Цвета обладают повышенной эмоциональной выразительностью, воплощая то пронзительное чувство одиночества («Ночное кафе», 1888), то восторженный гимн одухотворённой, открывающей свои тайны человеку Вселенной («Звёздная ночь», 1889). Даже неодушевлённые предметы наделены интенсивной внутренней жизнью («Стул Ван Гога», «Башмаки Ван Гога»; обе – 1888). Особенно прекрасны в картинах художника цветы; они излучают мощную энергию, словно огромные солнца во Вселенной («Подсолнухи», 1888;

«Натюрморт с чертополохом», 1890). Живопись Ван Гога предваряет одно из ведущих течений 20 в. – *экспрессионизм*.

ВАН ДЕЙК (van dyck) Антонис (1599, Антверпен – 1641, Лондон), фламандский живописец, рисовальщик, гравёр. Родился в семье торговца тканями. Обучаться живописи начал в 10-летнем возрасте у Х. ван Балена. В 1618 г. стал членом гильдии Св. Луки. В 1618—20 гг. работал в мастерской П.П. *Рубенса*, творчество которого оказало на него большое влияние. Однако уже тогда проявилась творческая индивидуальность художника: более утончённая и подвижная манера письма, лёгкость форм, стремление передать психологическое состояние героев. Картины на библейские сюжеты отличались мягким лиризмом («Отдых на пути в Египет», «Мадонна с куропатками»; обе – нач. 1630-х гг.).



А. Ван Дейк. «Автопортрет». Кон. 1620 – нач. 1630-х гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Ван Дейк прославился прежде всего как блестящий портретист. Его работы привлекают не только виртуозной манерой письма, богатой

и тонко продуманной цветовой палитрой, но и одухотворённостью, возвышенностью образов, пристальным вниманием к душевной жизни героев. Ван Дейк был одним из создателей парадного аристократического портрета («Портрет английского короля Карла I на охоте», 1635; «Портрет маркизы Е. Гримальди», сер. 1620-х гг.). Писал также исполненных чувства собственного достоинства фламандских бюргеров, людей интеллектуального труда («Портрет Ф. Снейдерса», «Мужской портрет»; оба – 1620-е гг.) и удивительно трогательные, тёплые семейные и детские портреты («Семейный портрет», 1618—19). Одна из лучших работ Ван Дейка – «Автопортрет» (кон. 1620 – нач. 1630-х гг.). Непринуждённая элегантность позы сочетается с романтической взволнованностью образа, выдающей напряжённую духовную жизнь; продуманную композицию дополняет отточенность в исполнении деталей.



А. Ван Дейк. «Портрет английского короля Карла I на охоте». 1635 г. Лувр. Париж

Ван Дейк работал также в Италии (1621—27) и при королевском дворе Англии (с 1632 г.), где был возведён в дворянское достоинство и

получил Золотую рыцарскую цепь. Стал основателем английской портретной школы; его творчество оказало огромное влияние на европейский портрет 17 в. и последующих столетий.

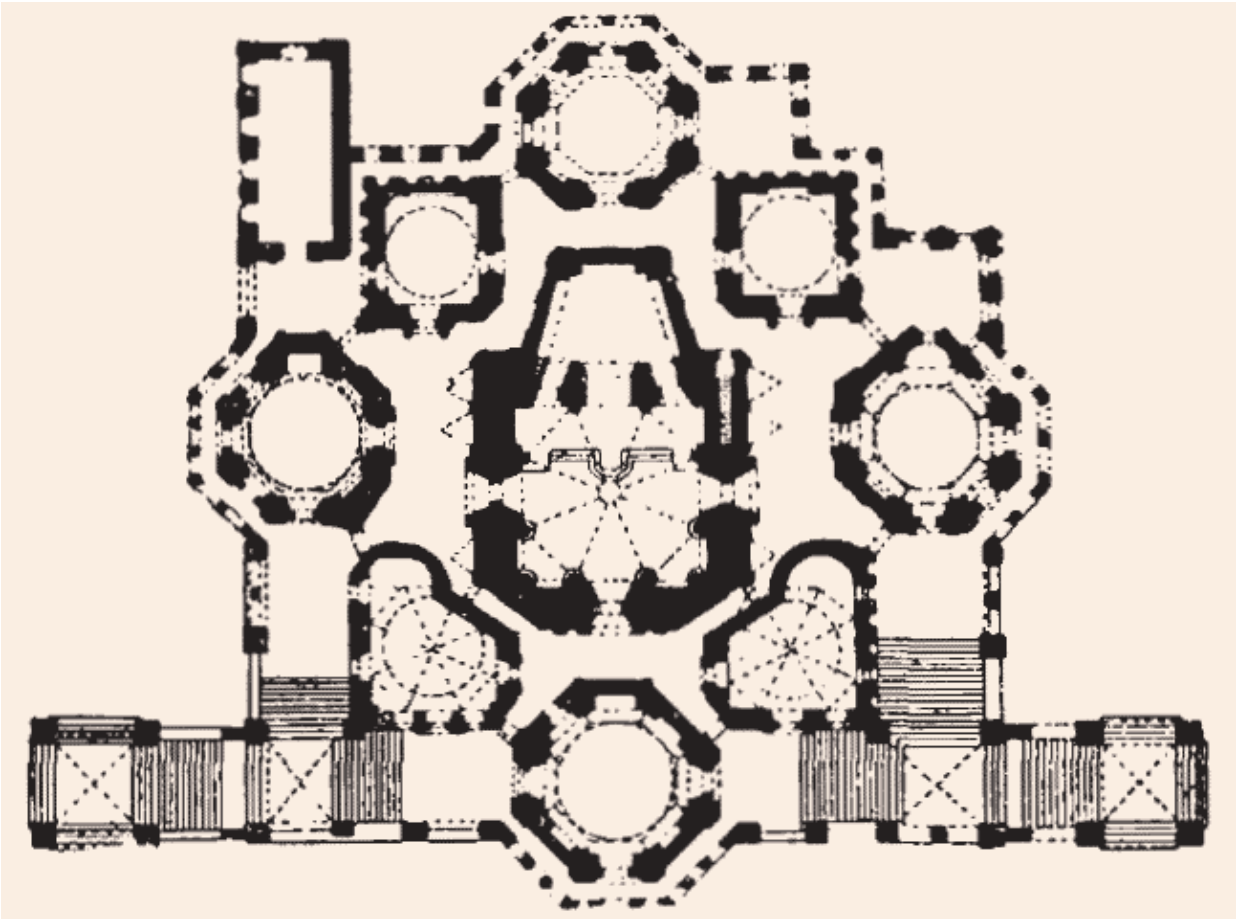
ВАН ЭЙК Ян, см. *Эйк Ян ван*.

ВАСИЛИЯ БЛАЖЕННОГО ХРАМ (храм Покрова Богородицы что на Рву), выдающийся памятник древнерусской архитектуры. Построен в 1555—61 гг. архитекторами Бармой и Постником. Принятое в народе название возникло после погребения под одним из приделов храма чтимого московского святого (1588). Возведён на месте деревянного Троицкого собора вблизи стен Московского Кремля. Создавался как обетный (обещанный Богу) в память о победе русских войск во главе с царём Иваном Грозным над Казанью (1552). Представляет собой девять башнеобразных отдельных храмов (каждый со своим престолом), возведённых на едином подклете (основании) с открытым гульбищем (галереей) и соединённых между собой переходами. Центральный Покровский храм, увенчанный шатровым куполом, и окружающие его восемь разновеликих церквей-приделов были посвящены девяти дням, на которые пришлись важнейшие события Казанского похода, соответствующим святым и церковным праздникам.



Барма и Постник. Храм Василия Блаженного (Покрова Богородицы что на Рву). 1555—61 гг. Москва

Центральный шатёр «собирает» церковки с узорными луковичными главами в единый пирамидальный объём; собор производит впечатление цельного и гармоничного сооружения. Сложная архитектура храма с его чёткой соподчинённостью повторяющихся форм продиктовала и принцип декоративного оформления, в котором важную роль играют яркое узорочье и сквозные мотивы. Полукружия нижних *арок* – пролётов повторяются в многочисленных ярусах *кокошников*, словно «перебегающих» с одного столпа на другой. *Пилястры, карнизы, колонки, круглые окна, «стрелы»* и др. декоративные детали создают ощущение подвижности, восхождения ввысь. Собор уподоблен городу с башнями, стенами и церквями. В его архитектурных формах реализована идея райского храма-города, Небесного Иерусалима. В то же время это храм-памятник погибшим под Казанью.



План собора

Ныне в здании храма располагается филиал Государственного исторического музея.

ВАСИЛЬЕВ Фёдор Александрович (1850, Гатчина – 1873, Ялта), русский живописец, пейзажист. Происходил из семьи мелкого почтового чиновника. Появился на свет до вступления родителей в брак, поэтому считался незаконнорождённым. С 13 лет обучался в Рисовальной школе при *Обществе поощрения художеств* (1863—67). Посещал рисовальные вечера *Петербургской артели художников*, где познакомился с И. Н. *Крамским*, оказавшим большое влияние на формирование творческой индивидуальности Васильева. В 1868—69 гг. учился у пейзажиста И. И. *Шишкина*. От своего наставника воспринял умение внимательно изучать природу. В 1868 г. Шишкин женился на сестре Васильева. В 1870 г. вместе с И. Е. *Репиным* совершил путешествие по Волге («Вид на Волге. Баржи», «Волжские лагуны»;

обе – 1870). В 1871 г. пытался продолжить художественное образование, посещая занятия в *Петербургской академии художеств* в качестве вольнослушателя, но состояние здоровья не позволило художнику всецело посвятить себя искусству. В том же году покинул Санкт-Петербург из-за обострившегося туберкулёза и уехал в Ялту (на средства Общества поощрения художеств и П. М. *Третьякова*), откуда ему уже не суждено было вернуться. Умер в возрасте 23 лет. Незадолго до смерти получил звание почётного вольного общника АХ (1873).



Ф. А. Васильев. «В Крымских горах». 1873 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Творческая деятельность Васильева продолжалась немногим более шести лет, однако он вошёл в историю русского искусства как один из самых ярких мастеров. «Гениальным юношей» называл его И. Н. Крамской. Художника привлекали романтически-напряжённые состояния природы, он не знал себе равных в остроте восприятия цвета, его декоративных возможностей. По мнению Крамского, Васильев внёс «в русский пейзаж то, чего последнему не доставало и недостаёт: поэзию при натуральности исполнения». В «Оттепели» (1871), за

которую Васильев получил первую премию по ландшафту Общества поощрения художеств, панорамная, вытянутая по горизонтали композиция картины подчёркивает тоскливую протяжённость равнинного пейзажа. Картина имела большой успех на выставке в Лондоне (1872). Подлинный шедевр «Мокрый луг» (1872) был написан в Ялте по рисункам, сделанным ещё до отъезда в Крым. Чистыми, насыщенными красками сияет омытый дождём луг. Художник любит каждую травинку, листком, каждым комком земли, приближая их к самому краю картины. На дальнем плане – рваные клочья уходящих грозных туч. По словам Н. Н. Ге, художник «открыл мокрое, светлое, движущееся небо». В пейзаже «В Крымских горах» (1873) природа предстаёт героически величественной. В одной из последних картин «Болото в лесу. Осень» (1872), оставшейся незаконченной, пейзаж подобен великолепной свето-цветовой симфонии.



Ф. А. Васильев. «Мокрый луг». 1872 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Ф. А. Васильев – один из основоположников «пейзажа настроения» в русской живописи.

ВАСНЕЦОВ Аполлинарий Михайлович (1856, село Рябово Вятской области – 1933, Москва), русский живописец и график, театральный декоратор, историк искусства. Родился в семье священника. Учился живописи у старшего брата В. М. Васнецова. В 1872 г., окончив Вятское духовное училище, по настоянию брата переехал в Санкт-Петербург для подготовки к поступлению в *Петербургскую академию художеств*. Увлёкшись народническими идеями, оставил мысль о художественном образовании и решил

посвятить себя просвещению народа. В 1875 г. сдал экзамен на звание сельского народного учителя и уехал в село Быстрица Орловской губернии. Вскоре, разочаровавшись в народничестве, вернулся к живописи. В 1880—90 гг. работал в Санкт-Петербурге, создавал рисунки для журналов «Живописное обозрение», «Всемирная иллюстрация» и др. С 1891 г. постоянно жил в Москве. С 1882 г. ежегодно проводил лето на даче у В. М. Васнецова в селе Ахтырка, близ *Абрамцево*, тогда же стал участником *Абрамцевского художественного кружка*. С 1883 г. представлял свои произведения на выставках *передвижников*. После неоднократных поездок по русскому Северу и Уралу создал цикл эпических пейзажей («Тайга на Урале. Синяя гора», 1891; «Кама», 1895; «Северный край. Сибирская река», 1899, и др.). С 1900 г. академик АХ. Один из организаторов и председатель *Союза русских художников*. Преподавал в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* (1901—18), руководил классом пейзажной живописи после смерти И. И. *Левитана*. Был членом Московского археологического общества (с 1906 г.) и председателем Комиссии по изучению старой Москвы (с 1918 г.); сделал на их заседаниях более 40 научных докладов. Написал главу «Облик старой Москвы» для второго тома «Истории русского искусства» (1910) под редакцией И. Э. *Грбаря*.



А. М. Васнецов. «Всехсвятский каменный мост. Конец 17 в.». 1901 г. Художественный музей. Ярославль

Наиболее известны историко-архитектурные картины Васнецова, бережно и достоверно передающие облик Москвы 12–17 вв. («Улица в Китай-городе. Начало 17 в.», 1900; «Красная площадь во второй пол. 17 в.», 1925; «Гонцы. Ранним утром в Кремле», 1913). В 1920-х гг. исполнил ряд работ для Коммунального музея (ныне Музей истории и реконструкции Москвы). Умение поэтически воссоздавать картины прошлого подкреплялось в творчестве художника обширными знаниями по истории и археологии Москвы, которые он постоянно углублял, изучая фонды Исторического музея, памятники древнерусской архитектуры, старинные гравюры, планы и чертежи, архивные данные. Картины Васнецова погружают зрителя в атмосферу жизни древней столицы, в гущу пёстрой и разноликой уличной толпы. В архитектурную и пейзажную среду органично включены люди с их повседневными занятиями. К историко-археологическим картинам близки по стилю театральные работы художника (декорации и костюмы к операм «Иван Сусанин» М. И. Глинки, 1885; «Хованщина» М. П. Мусоргского, 1897; к спектаклям Частной русской оперы С. И. Мамонтова).



А. М. Васнецов. «Московский Кремль». 1897 г. Областной художественный музей им. А. М. Горького. Киров. Фрагмент

А. М. Васнецов выступил основоположником жанра исторического пейзажа в русской живописи. В 1965 г. в доме, где художник жил последние 30 лет, был открыт Мемориальный музей-квартира (ныне филиал ГТГ).

ВАСНЕЦОВ Виктор Михайлович (1848, село Лопьял Вятской губернии – 1926, Москва), русский живописец, график, театральный декоратор, монументалист, автор архитектурных и дизайнерских проектов; представитель неорусского стиля в рамках *модерна*. Старший брат А. М. *Васнецова*. Родился в семье священника. Учился в духовной семинарии в Вятке (1862—67), посещал Рисовальную школу при *Обществе поощрения художеств* в Санкт-Петербурге, где учился у И. Н. *Крамского* (1867—68). Обучался в *Петербургской академии художеств* (1868—74). В 1876—77 гг. жил во Франции («Акробаты в Париже», 1877). В 1878 г. вместе с семьёй переехал в Москву, где обрёл плодотворную творческую и дружескую среду. Участвовал в рисовальных вечерах в домах своих близких друзей – И. Е. *Репина* и В. Д. *Поленова*. Часто бывал у П. М. *Третьякова*, в том числе на домашних музыкальных вечерах. Был также другом семьи С. И. *Мамонтова* и одним из самых активных участников *Абрамцевского художественного кружка*. С 1878 г. – член Товарищества передвижных художественных выставок, с 1918 г. – *Союза русских художников*.



В. М. Васнецов. «Алёнушка». 1881 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Первые картины продолжают традиции передвижнического бытового жанра («Книжная лавочка», «С квартиры на квартиру»; обе – 1876; «Преферанс», 1879). Их герои – бездомные старики, бредущие в поисках жилья в «ледяной пустыне» холодного Санкт-Петербурга; крестьянская беднота у книжной лавочки; мещане, прожигающие жизнь за карточной игрой. В Москве начался новый период творчества Васнецова. Древний дух города, по признанию художника, пробудил в нём дар художественно-исторических прозрений. Васнецов обратился к русским сказкам и былинам, создал глубоко проникновенные лирические произведения, созвучные эмоциональному строю народной музыки и поэзии («Алёнушка», 1881; «Иван Царевич на Сером Волке», 1889; «Богатыри», 1881—98). В «Алёнушке» художник не следует буквально содержанию сказки, а создаёт поэтический образ, близкий

печальной песне-плачу. События русской истории осмыслились в духе поэтики народного эпоса («После побоища Игоря Святославича с половцами», 1880). По заказу Мамонтова были написаны «Битва славян со скифами» (1881), «Ковёр-самолёт» (1880), «Три царевны подземного царства» (1881). Творчески используя традиции народного искусства, Васнецов в то же время создавал типичные для модерна декоративные картины-панно, уносящие зрителя в волшебный мир грёз («Сирин и Алконост. Песнь радости и печали», 1896). Портреты отмечены поисками русского национального типа красоты («Портрет Б. В. Васнецова», 1889; «Портрет Е. А. Праховой», 1894; «Портрет В. С. Мамонтовой», 1896).



В. М. Васнецов. «Богатыри». 1881—98 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В оформлении спектаклей Частной русской оперы С. И. Мамонтова Васнецов стремился воссоздать колорит русской старины, поэтическую атмосферу народной жизни, её светлую душевную красоту (декорации и костюмы к опере «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова по пьесе-сказке А. Н. Островского, 1886; к «Русалке» А. С. Даргомыжского, 1884).



В. М. Васнецов. «Ковёр-самолёт». 1880 г. Государственный художественный музей. Нижний Новгород

В *Абрамцево* по проектам Васнецова были построены церковь Спаса Нерукотворного (1881—82), один из первых образцов неорусского стиля, и «Избушка на курьих ножках» (1882); в Москве — собственный дом (1893—94) и новый фасад Третьяковской галереи (1900—05) в стиле русских теремов. Выполнил проекты павильона для Парижской выставки (1898) и дома И. Е. Цветкова в Москве. В абрамцевской столярной мастерской по эскизам художника создавались стилизованные в духе старины предметы мебели и декоративно-прикладного искусства. Образные мотивы Васнецов черпал в старинной деревянной резьбе, в миниатюрах древнерусских рукописных книг.

Мастером *монументальной живописи* художник проявил себя в панно «Каменный век» (1883—85), написанном для московского Исторического музея. В трёхчастном фризе изображены сцены из жизни первобытных людей. В росписях киевского Владимирского собора (1885—96) стремился воскресить дух византийских и древнерусских фресок и икон. Перед началом работ совершил путешествие в Италию для ознакомления с византийскими мозаиками и монументальной живописью эпохи *Возрождения* (1885). Привнёс в древние традиции проникновенное лирическое начало. Стилистика росписи Владимирского собора близка к русскому варианту стиля модерн.



В. М. Васнецов. «Царь Иван Васильевич Грозный». 1897 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

После Октябрьской революции (1917) не принимал активного участия в художественной жизни; в своей московской мастерской продолжал писать картины на сказочные сюжеты («Баба-Яга», 1901—17; «Кощей Бессмертный», 1917—26). Васнецов первым среди русских художников обратился к русской старине и народному фольклору. Его творчество знаменует стиливой переход от передвижнического реализма к модерну. В 1953 г. в доме В. М. Васнецова был открыт музей (ныне – филиал ГТГ).

ВАТТО́ (watteau) Антуан (1684, Валансьенн – 1721, Ножан-сюр-Марн, близ Парижа), французский живописец и график, представитель стиля *рококо*. Сын кровельщика. В юности копировал картины фламандских художников. Ок. 1702 г. приехал в Париж, где учился у

мастеров декоративной живописи К. Жилло и К. Одрана. Его работы привлекли внимание мецената Ж. де Жюльенна, торговца картинами Ф. Жерсена, банкира и коллекционера Пьера Кроза, в доме которого художник некоторое время жил. В 1717 г. получил звание академика за картину «Паломничество на остров Киферу». В 1719—20 гг. посетил Англию.



А. Ватто. «Актёры французской комедии». 1714—15 гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Источниками его творчества стали картины П. П. Рубенса, в особенности «Сад Любви», и рисунки венецианских мастеров (Тициана, Веронезе и др.) из коллекции П. Кроза. Ранние работы – сцены в тавернах, изображения военных лагерей, написанные в традициях фламандской живописи («Бивуак», ок. 1710 г.). Щемящей печалью проникнут образ мальчика-савояра («Савояр», 1711). Наиболее полно художническая индивидуальность Ватто проявилась в картинах на темы театра и галантных празднеств. Он пишет изысканных дам и кавалеров, веселящихся на лоне природы, но блёклые тающие краски, дрожащие световые блики делают запечатлённые сцены похожими на призрачные миражи. Сквозь нескончаемый праздник проглядывают неожиданная грусть и душевная бесприютность. Кавалеры и дамы «играют» свою жизнь и любовь, как надоевшую пьесу («Затруднительное предложение», 1715—16; «Общество в парке», 1717—18; «Капризница», ок. 1718 г.). Напротив, профессиональные лицедеи, актёры, полны живых, искренних чувств («Актёры французской комедии», 1714—15; «Жиль»; «Мецетен»). Актёры

французской комедии в одноимённой картине представлены на грани театра и реальности; спектакль закончился, и сквозь комические маски начинают проглядывать истинные лица и яркие характеры. Подлинным шедевром является картина «Жиль». Главный герой в белом костюме Пьеро, персонажа итальянской комедии дель арте, возвышается перед зрителем в полный рост на фоне сине-серого пустого неба. Неподвижное накрашенное лицо клоуна контрастирует с оживлением персонажей, расположенных позади него. Их смех оттеняет невыразимую печаль, застывшую в полных слёз глазах Жилия.



А. Ватто. «Капризница». Ок. 1718 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Сюжет картины «Паломничество на остров Киферу», заимствованный из балетных и оперных постановок 18 в., представлен как галантное празднество в саду перед статуей Венеры; на дальнем плане видны зыбкие силуэты золотой ладьи и резвящихся амуров. Как и другие произведения Ватто, картина построена не на действии, а на оттенках чувств и настроений. Плавные жесты, неуловимые взгляды перетекают один в другой; ритмическая организация фигур и

предметов уподобляет их изысканно красивым арабескам, модным в 18 в.



А. Ватто. «Общество в парке». 1717—18 гг. Картинная галерея. Дрезден

Живопись Ватто, чарующе прекрасная, как манящая мечта, и столь же зыбкая и ускользающая, стала высшим воплощением рококо; но в то же время она выходит далеко за рамки чисто декоративных устремлений этого стиля. Творивший в эпоху безвременья, духовного кризиса, художник, как никто другой, чутко выразил предчувствие неизбежных перемен, утрату старых идеалов и поиски новых. Ученики Ватто Н. Ланкре и Ж. Б. Патер унаследовали лишь внешние качества живописи мастера.

ВЕДУТА (итал. veduta – увиденная, вид местности), городской пейзаж. Термин возник в Венеции, где ведутами называли виды этого города и его окрестностей, изображённые с топографической точностью. Время расцвета ведуты – 18 в. Среди зарубежных мастеров

ведуты особенно знаменит Антонио Канале, известный под прозвищем *Каналетто*. В его пейзажах, представлявших площади и каналы, которые служили «городу на воде» улицами, соединились исключительная правдивость и поэтичность. В них ощущается насыщенный морской влагой воздух Венеции, особая, театрализованная атмосфера жизни «города вечных празднеств». Призрачное освещение превращает соборы и здания в живую декорацию, словно созданную на подмостках огромной природной сцены. Любимый сюжет художника – «Праздник обручения дожа с морем»: будущий правитель в знак верности морю – источнику богатства и процветания торговой республики – бросает в волны при стечении всего народа драгоценное кольцо.



Ф. Гварди. «Выставка диковин на площади Сан-Марко в Венеции». Вторая пол. 18 в. Частное собрание. Лиссабон

Франческо *Гварди* часто писал те же самые венецианские пейзажные мотивы, что и Каналетто, но не фиксировал их со старательностью добросовестного наблюдателя, а насыщал свои картины лирической проникновенностью. Венеция в обрамлении вод лагуны и прозрачного неба с высокими облаками словно погружена в зачарованный сон. Картины Гварди отличает лёгкая серебристая красочная гамма, виртуозная передача едва заметного движения воздуха и игры солнечных бликов на зыбкой водной глади, в зеркале которой отражаются фасады дворцов. Он особенно любил писать вид на церковь, построенную знаменитым итальянским архитектором *А. Палладио* на острове Сан-Джорджо Маджоре в заливе Адриатического моря. Возвращаясь вновь и вновь к её изображению, Гварди постоянно менял точку зрения и варьировал особенности освещения.



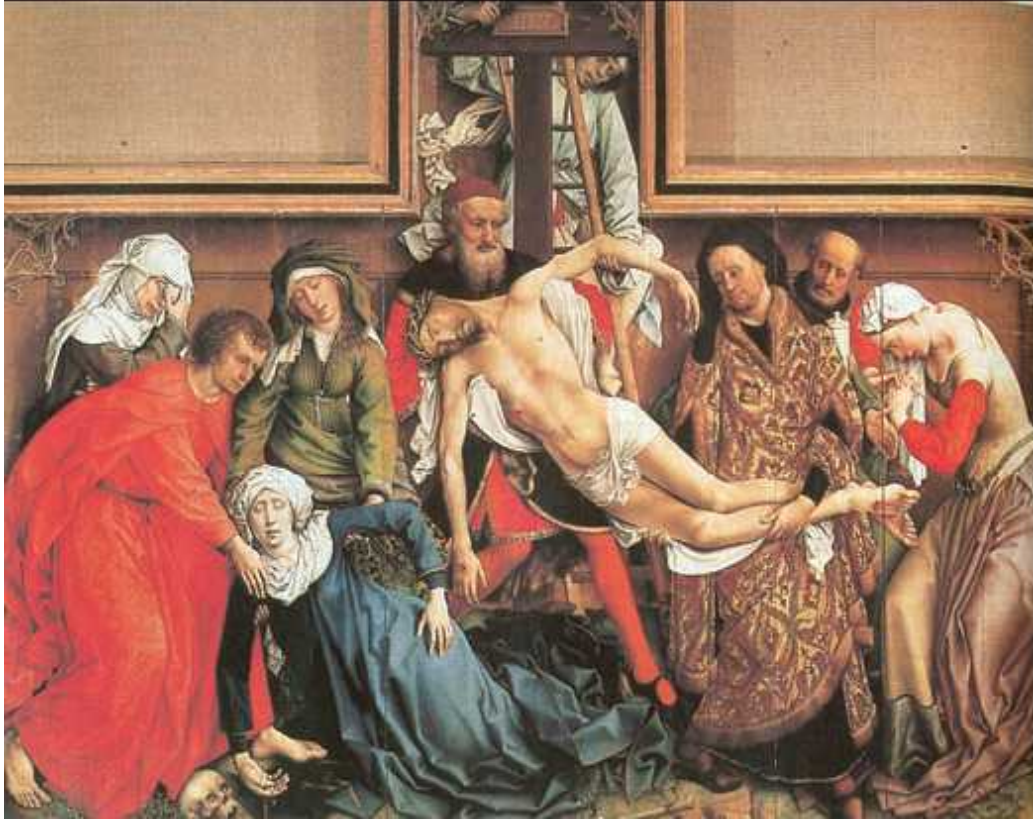
Каналетто. «Лондон. Вестминстерское аббатство и процессия рыцарей». 1749 г.

В России ведущим мастером ведуты был Ф. Я. Алексеев, обучавшийся в Венеции у художников этого жанра. В ранних пейзажах холодный и мрачный Санкт-Петербург предстаёт сказочной Северной Венецией с лёгкими лодочками, скользящими по голубым водам, и прозрачными облаками на ясном небе. В серии видов Москвы, созданных на рубеже 18–19 вв., художник передаёт неповторимый колорит древней столицы.



Ф. Я. Алексеев. «Площадь внутри Московского Кремля». 1810-е гг. Музей-заповедник «Царское Село»

ВЕЙДЕН (weyden) Рогир ван дер (ок. 1400, Турне – 1464, Брюссель), нидерландский живописец. Родился в семье резчика по дереву. Творческую деятельность начал в качестве скульптора и ювелира. Учился у Р. Кампена в Турне. В 1430-е гг. переехал в Брюссель, где вскоре занял место главного городского живописца. По заказу городского совета написал четыре аллегорические композиции на тему правосудия для ратуши (не сохранились). Работы мастера пользовались огромным успехом; его слава достигла испанского королевского двора и Италии. В 1450 г., по свидетельству итальянского гуманиста Б. Фацио, совершил поездку в Рим. В 1462 г. стал членом братства Св. Креста в Брюсселе.



Р. ван дер Вейден. «Снятие со креста». 1438 г. Прадо. Мадрид

Ни одна из картин Р. ван дер Вейдена не подписана и не датирована художником. Авторство самой знаменитой работы «Снятие со креста» (1438) установлено по документам. Эта композиция была центральной частью алтарного триптиха (боковые створки не сохранились), написанного для капеллы Богоматери гильдии стрелков в Лувене (об этом напоминают стилизованные арбалеты в углах). Неглубокое пространство словно «выталкивает» на зрителя подчёркнуто объёмные фигуры, что уподобляет композицию скульптурному рельефу. Золотой фон, изломанные линейные ритмы напоминают об искусстве поздней *готике*. С потрясающей выразительностью переданы оттенки горя, душевной боли: рыдает Мария Клеопова (слева), в отчаянии Мария Магдалина (справа), скорбно застыли Иосиф Аримафейский и Никодим, поддерживающие мёртвое тело Иисуса; упавшая без чувств Богоматерь словно окаменела от горя. Картина мощно воздействует на зрителя, подобно трагическому реквиему. Р. ван дер Вейдену предположительно приписывают также композицию «Св. Лука, рисующий Мадонну» (1435—40), полиптих

«Страшный Суд» (1446—51), «Триптих семьи Брак» (ок. 1452 г.), «Оплакивание Христа» (нач. 1450-х гг.), «Портрет молодой женщины в белом головном уборе» (ок. 1445 г.), «Портрет Франческо Д'Эсте» (ок. 1460 г.) и др.



Р. ван дер Вейден. «Портрет молодой женщины в белом головном уборе». Ок. 1445 г. Государственные музеи. Берлин

Среди учеников художника были его сын Питер и один из крупнейших нидерландских мастеров Ханс Мемлинг.

ВЕЛАСКЕС (velasquez) Диего Родригес де Сильва (1599, Севилья – 1660, Мадрид), выдающийся испанский живописец, портретист; представитель стиля *барокко*. Происходил из небогатой дворянской семьи. Учился у Ф. де Эрреры Старшего. В возрасте 11 лет стал учеником известного севильского художника Ф. Пачеко, на дочери которого женился в 1618 г. До 1623 г. работал в Севилье; писал бодегоны (бытовые картины; от исп. *vodegун* – трактир, харчевня), изображая самые обыденные вещи – деревенскую глиняную утварь,

кухни и рынки («Завтрак», 1618; «Севильский водонос», 1618—19; «Старая кухарка», 1619—20). Ранние произведения отмечены влиянием живописи *Караваджо*; образы людей из низов наделены в них подлинным благородством.



Д. Веласкес. «Сдача Бреды». 1634 г. Прадо. Мадрид

В 1623 г. переехал в Мадрид, где при содействии всемогущего министра графа Оливареса был назначен придворным живописцем Филиппа IV с исключительным правом писать портреты короля. Знакомство с П. П. *Рубенсом*, прибывшим с дипломатической миссией в Мадрид, и поездка в Италию (кон. 1629 – нач. 1631 г.) способствовали совершенствованию мастерства Веласкеса. Созданные на рубеже 1620—30-х гг. мифологические картины во многом близки по стилистике к бодегонам («*Вакх. Пьяницы*», 1628—29; «*Кузница Вулкана*», 1630). Олимпийские боги похожи в них на простых деревенских жителей. «Сдача Бреды» (1634), предназначенная для королевского дворца Буэн-Ретиро, – одно из самых значительных произведений исторического жанра в европейском искусстве. Главнокомандующий голландских войск Ю. фон Нассау передаёт ключи от г. Бреды победившему испанскому полководцу маркизу А. де Спинола. Веласкес впервые акцентирует не торжество победителей над поверженными врагами, а мужество и чувство собственного достоинства, равно присущее голландским и испанским солдатам и офицерам, и рыцарское

великодушные Спинолы по отношению к Нассау. В Риме Веласкес написал две работы в нехарактерном для испанской живописи 17 в. жанре пейзажа («Вилла Медичи в Риме. Полдень»; «Сад виллы Медичи в Риме. Вечер»).



Д. Веласкес. «Портрет Филиппа IV в серебряном одеянии» («Серебряный Филипп»). Ок. 1632 г. Национальная галерея. Лондон

По возвращении в Мадрид художник исполнил более 40 портретов короля. Почти на всех Филипп IV изображён в испанском гофрированном воротнике из жёсткого льна, который придумал он сам («Портрет Филиппа IV в серебряном одеянии», ок. 1632 г.). Во многих работах король и его наследники представлены на охоте («Кардинал-инфант Фердинанд Австрийский в охотничьем костюме», 1635). В парадных конных портретах на вздыбившихся конях, с полководческими жезлами в руках, на фоне величественного горного пейзажа представлены не только король и граф Оливарес, но и маленький принц Балтасар-Карлос («Конный портрет Оливареса», 1634; «Конный портрет Филиппа IV», «Принц Балтасар-Карлос на

коне»; оба – 1635). В изображённых с мудрой непредвзятостью придворных шутах и карликах, служивших королевскому двору для потехи (серия портретов «Хуан Австрийский», «Эль Бобо», «Эль Примо» и др.; все – 1631—48), проникновенно раскрыты их человеческие качества.



Д. Веласкес. «Менины». 1656 г. Прадо. Мадрид

В 1649—51 гг. Веласкес вновь путешествовал по Италии (от Милана до Венеции) со своим учеником Хуаном Парехой, приобретая для королевской коллекции картины Тициана, Тинторетто, Веронезе и др. мастеров, а также произведения скульптуры. В Риме Веласкес исполнил «Портрет Х. Парехи» (1650), в котором белый воротник эффектно контрастирует с чёрными волосами и медно-красным цветом лица мавра, тёмные глаза пылают с выразительной силой. По желанию художника, Пареха ходил по домам знатных итальянцев со своим изображением, дабы те могли убедиться в исключительном портретном

сходстве. Работа выставлялась в *Пантеоне* вместе с самыми прославленными произведениями; Веласкес был избран членом Академии Св. Луки. В Риме был создан шедевр его портретной живописи – «Портрет Папы Иннокентия X» (1650), о котором сам священнослужитель сказал: «Слишком правдиво!»



Д. Веласкес. «Эль Примо». 1631—48 гг. Прадо. Мадрид

Картина «Менины» (1656) была знаменита уже при жизни Веласкеса. Португальским словом «менины» называли фрейлин королевских детей. На первом плане картины изображена инфанта Маргарита со своими придворными в мастерской Веласкеса в замке Алькасар. Фрейлина донья Мария Августина Сармьенто преклонила колено у ног инфанты, подавая ей кувшинчик с водой. Позади принцессы – донья Исабель де Веласко; около неё – карлица Мари Барбола и карлик Николасито Пертусато; далее – собака-мастиф, которую мальчик выталкивает ногой прямо на зрителя. Веласкес стоит слева с кистью и палитрой за высоким холстом. На стене комнаты развешаны картины, среди которых находится зеркало. На его туманно мерцающей поверхности видны отражения короля Филиппа IV и королевы Марии-Анны Австрийской. Картина, которую пишет

Веласкес, обращена к зрителю задником. Что изображено на ней, навсегда останется тайной, которую пытались и пытаются разгадать историки искусства. В одной из последних работ «Пряхи» (ок. 1657 г.) мифологический сюжет (состязание ткачихи Арахны с богиней Афиной, превратившей девушку в паука) решён как жанровая картина. Изображены работницы королевской фабрики гобеленов, на заднем плане придворные дамы любят *шпалерой*. Картина полна воздуха и света, растворяющего фигуры. Миф и реальность сливаются в волшебном красочном действе.

Творчество Веласкеса – вершина испанской живописи 17 в. и одно из значительнейших явлений мирового искусства.

ВЕЛІКАЯ КИТА́ЙСКАЯ СТЕНА́, крепостная стена, грандиозный памятник оборонительной архитектуры Древнего Китая. Построена в основном в 3 в. до н. э. Тянется с Северо-Восточного побережья до пустынных районов Северо-Западного Китая. Длина, по одним предположениям, составляла ок. 4 тыс. км, по другим – свыше 6 тыс. км (сохранился участок длиной ок. 2,5 тыс. км). Высота стены – от 6,6 до 10 м. Ширина такова, что могут разъехаться две повозки. Это самое масштабное сооружение человечества, видимое даже из космоса.



Великая Китайская стена. 3 в. до н. э.

Стену строили правители трёх династий: Цинь (221–206 гг. до н. э.), Хань (206 до н. э. – 220 гг. н. э.) и Мин (1368–1644). Начата императором Цинь Ши Хуанди, собравшим на строительство половину населения страны. Люди работали в ужасающих условиях; в фольклоре того времени Великую Китайскую стену называли «стеной плача». Во время правления династии Хань стену продолжали возводить для защиты от нашествия гуннов и других степных племён, совершавших набеги на китайские земли. На всём протяжении стены были сооружены сторожевые башни; при этом каждая из башен находилась в зоне видимости с двух соседних. Сообщения передавались с помощью звуковых и дымовых сигналов. Расстояние от башни до башни было строго определено и равнялось двум полётам стрелы, т. е. всё пространство простреливалось, что обеспечивало безопасность границы. В те времена стена действительно являлась серьёзным препятствием на пути желающих попасть в Джун Го (Срединное государство, как называли тогда Китай).

Великая Китайская стена включена в список *Памятников Всемирного наследия* ЮНЕСКО. Ныне полностью реставрирован участок стены близ Пекина.

ВЕНЕРА МИЛОССКАЯ, общепринятое название греческой мраморной статуи богини Афродиты (сер. 2 в. до н. э.), найденной на о. Милос (Мелос) в 1820 г. Ныне хранится в Лувре. Надпись на плите, обнаруженной рядом со статуей, гласила, что скульптуру изваял Агесандр (или Александр). По одной из версий, прекрасная богиня любви и красоты Афродита (Венера) в левой руке держала яблоко, а правой поддерживала одежды. Богиня представлена в царственном, величавом покое. Обнажённый торс Венеры сияет возвышенной, благородной красотой; текущие, подвижные складки ниспадающего до земли покрывала делают её движение более живым и естественным. Венера Милосская стала предметом восторженного поклонения художников (как романтиков, так и мастеров *классицизма*) и любителей искусства. А. А. Фет посвятил ей стихотворение; писатель Г. И. Успенский – рассказ «Выпрямила».



Венера Милосская. Мрамор. Сер. 2 в. до н. э. Лувр. Париж

ВЕНЕЦИА́НОВ Алексей Гаврилович (1780, Москва – 1847, село Поддубье Тверской области), русский живописец, педагог, родоначальник бытового жанра. Сын небогатого купца. Занятия живописью первое время вынужден был совмещать со службой в должности мелкого чиновника. Самостоятельно освоил мастерство художника, копируя картины в Эрмитаже. В 1807—11 гг. брал уроки у портретиста В. Л. *Боровиковского*. Глубоко убеждённый, что «смех исправляет нравы», предпринял издание «Журнала карикатур» (1808),

который был запрещён цензурой за дерзкую сатиру на вельмож. С 1811 г. – академик *Петербургской академии художеств*. Во время Отечественной войны 1812 г. реализовал свой сатирический дар в агитационных листовках, проникнутых непоказным патриотизмом. Идеи национально-освободительной борьбы нашли воплощение в образах двух крестьянок-богатырш, Василисы и Спиридоновны.



А. Г. Венецианов. «На пашне. Весна». 1820-е гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В творчестве Венецианова переплелись черты *сентиментализма* и раннего *реализма*. В первых портретах, созданных под влиянием Боровиковского (большинство – в технике *пастели*), ощущается искреннее дружелюбие художника по отношению к модели; их отличает мягкая задушевная интонация, нежность неярких красок («Портрет А. И. Бибикова», 1805—08). В 1819 г., решив всецело посвятить себя искусству, художник оставил службу и переехал в имение Сафонково Тверской губернии; в Санкт-Петербурге бывал лишь эпизодически. Венецианов стремился творить, по его собственным словам, «а la Натура» (по образцу природы). Его метод работы с природы, в том числе на открытом воздухе, был в корне отличен от академической системы копирования «образцов». Однако образы сафонковских крестьян и окрестной природы в венециановских картинах лишены прозаического натурализма; напротив, они овеяны высокой поэзией и несут в себе представление художника о вечной красоте («Крестьянка с васильками», 1839). Для живописи Венецианова характерно восторженно-поэтизирующее отношение к крестьянству,

воплощающему национальный нравственный идеал. Крестьянский мир в его произведениях существует вне конфликтов и социальных драм; картины проникнуты созерцательностью и идиллическим умиротворённым покоем («Утро помещицы», 1823; «Спящий пастушок», 1823—24). Отдыхают крестьяне или работают, они словно всегда вершат некий священный ритуал – так плавны и замедленны их жесты, так созвучна их состоянию природа (пастель «Очищение свёклы», до 1822 г.). В полотнах 1820-х гг. художник обратился к древней традиции циклов «Времена года». В картине «На пашне. Весна» сама Весна в праздничном крестьянском сарафане плавно шагает по земле, пробуждая её своим прикосновением от зимнего сна. В полотне «На жатве. Лето» отдыхающая крестьянка прекрасна и величава, как богиня. Трогательная сцена, где крестьянский мальчик разглядывает бабочек, опустившихся на натруженную руку матери, – не случайный эпизод полевой страды, а полный искреннего, почти детского восторга гимн художника чудесной и благодатной природе («Жнецы», ок. 1825 г.).



*А. Г. Венецианов. «Спящий пастушок». 1823—24 гг.
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

В последние годы жизни Венецианов обратился к историческому («Пётр Великий. Основание Петербурга», 1838) и мифологическому («Купание Дианы», 1847) жанрам, писал образа для местных церквей. Новый этап творчества был прерван трагической смертью художника. Он погиб, будучи выброшенным из кибитки, когда лошади понесли на скользкой зимней дороге. Свой творческий метод передал

многочисленным ученикам, составившим *венециановскую школу* – самобытное явление русской живописи сер. 19 в.



А. Г. Венецианов. «Жнецы». Ок. 1825 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

ВЕНЕЦИА́НОВСКАЯ ШКО́ЛА, круг учеников А. Г. Венецианова, преподававшего в Санкт-Петербурге и деревне Сафонково Тверской губернии (Н. С. Крылов, А. В. Тыранов, Е. Ф. Крендовский, Л. К. Плахов, А. А. Алексеев, А. Г. Денисов, С. К. Зарянко, К. А. Зеленцов, Г. В. Сорока и др.). Начало педагогической деятельности Венецианова относится к рубежу 1810—20-х гг. Учеников из числа разночинцев и крепостных крестьян художник обучал по частной инициативе; *Петербургская академия художеств* не предоставила ему официального права преподавания.



Г. В. Сорока. «Рыбаки. Вид на озеро Молдино». 1840-е гг.
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

В основе метода Венецианова, наряду с копированием классических образцов, была работа с натуры, тщательное изучение форм предметов и эффектов освещения, законов *перспективы*; стремление привить ученикам поэтическое видение мира. Композиции венециановцев, в которых они осваивали линейную перспективу, способствовали расцвету жанра *интерьера* в русской живописи второй четверти 19 в. Венецианов учил видеть пространство целостно, «обнимающим зрением» и изображать предметы в световоздушной среде. В комнатных сценах его учеников свободно льющийся из окон и дверей свет играет на поверхностях предметов, рождая рефлексy (цветные отсветы). Пространство комнат открыто в окружающий мир: за окнами виден пейзаж, за широко распахнутыми дверями – *анфилады* залов («Мастерская А. Г. Венецианова» А. А. Алексеева, 1827; «Сборы на охоту» Е. Ф. Крендовского, 1836; «Гостиная на антресолях» К. А. Зеленцова, кон. 1820 – нач. 1830-х гг.; «Мастерская художников Чернецовых» А. В. Тыранова, 1828).



*Е. Ф. Крендовский. «Площадь провинциального города». 1850-е гг.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*



К. А. Зеленцов. «Интерьер мастерской художника П. В. Басина». 1833 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Одним из самых талантливых учеников Венецианова был Г. В. Сорока, крепостной помещика Н. П. Милюкова. Венецианов пытался выкупить живописца у его хозяина, но Сорока получил свободу лишь после отмены крепостного права (1861). Унижения, которым подвергся художник после смерти Венецианова, привели его к самоубийству (1864). Однако в живописи Сороки нет и следа жизненных бурь. Его интерьеры («Кабинет в Островках», 1844), пейзажи («Рыбаки. Вид на озеро Молдино», 1840-е гг.) и натюрморты («Отражение в зеркале», 1840-е гг.) полны восхищения красотой окружающего мира, в котором царит ясная гармония; фигуры людей застыли в неподвижности, словно погружённые, как и природа, в зачарованный сон.



Н. С. Крылов. «Зима». 1827 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

После смерти Венецианова часть его учеников перешла к К. П. Брюллову (А. В. Тыранов, С. К. Зарянко). Однако в целом творчество венециановцев заложило основы реализма в русской живописи сер. и второй пол. 19 в.

ВЕРЕЩАГИН Василий Васильевич (1842, Череповец – 1904, Порт-Артур), русский живописец и график, баталист. Родился в дворянской семье. Обучался в Морском кадетском корпусе в Санкт-Петербурге (1853—59), который закончил в чине гардемарина. В 1860 г. отказался от карьеры офицера и, выйдя в отставку, поступил в *Петербургскую академию художеств*; однако в 1863 г. оставил её в знак протеста против устарелых методов преподавания. Позднее учился в мастерской Ж. Л. Жерома в Париже (1864—65). Много путешествовал по России и странам Западной Европы, а также по Сирии, Палестине, Индии, Японии, США. В путешествиях постоянно рисовал с натуры, выработав особую «репортёрскую» манеру беглого контурного рисунка. Участвовал в военных действиях в Средней Азии (1867—68), в Русско-турецкой (1877—78) и Русско-японской (1904—05) войнах.



В. В. Верещагин. «Перед атакой. Под Плевной». Государственная Третьяковская галерея. Москва

Решительный и бескомпромиссный человек с обострённым чувством долга и глубоко прочувствованным патриотизмом, Верещагин всю жизнь был «ниспровергателем основ», демонстративно нарушая общепринятые нормы. Его батальные картины представляли не героические подвиги и победы, а суровые будни, «кровь и пот войны», запечатлённые с беспощадной жёсткостью; он публично отказался от звания профессора АХ, направив в прессу вызвавшее скандал письмо с утверждением, что считает «все чины и отличия в искусстве безусловно вредными». Никогда не писал на заказ; свой путь в искусстве сознательно совершал в одиночестве. Будучи близок к *передвижникам* по демократической направленности творчества, не вошёл в их объединение; свои работы представлял только на персональных выставках, сопровождая их показ демонстрацией привезённых из путешествий экзотических предметов и музыкой.



В. В. Верещагин. «Апофеоз войны». 1871 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В творчестве художника своеобразно переплелись черты *академизма*, «этнографического» натурализма и *критического реализма*. Одной из главных тем стал Восток, его история, быт и нравы. Впечатления от участия в военных действиях в Средней Азии были воплощены в Туркестанской серии картин (1871—73). Наряду с батальными сценами («Нападают врасплох», 1871; «Торжествуют», 1872; «Смертельно раненный», 1873) в неё вошли бытовые картины и этюды, запечатлевшие колоритные особенности облика, костюмов, обычаев восточных народов («Двери Тамерлана», 1872). В центральной работе серии «Апофеоз войны» (1871) гора выжженных солнцем черепов, мёртвый город и пустыня являют страшный итог войны. Картина стала одним из общерпинятых символов пацифистов. В цикле полотен, посвящённых Индии (1874—76), большую часть составляли пейзажные этюды, словно пропитанные жарким солнцем и запечатлевшие восточную природу и архитектуру со свойственной Верещагину документальной точностью («Мавзолей Тадж-Махал в Агре», 1874—76). Картины Балканской серии (1878—81) представили публике художественные «документы» огромной обличительной силы, проникнутые страстным антивоенным пафосом: неоправданные жертвы («После атаки. Перевязочный пункт под Плевной», 1881);

непогребённые тела погибших («Побеждённые. Панихида», 1878—79). Обратившись к истории, художник создал цикл полотен «Наполеон I в России» (1899–1900). Верещагин погиб при Порт-Артуре в результате взрыва броненосца «Петропавловск».

ВЕРМЕРДЕЛФТСКИЙ (vermeer van delft) Ян (1632, Делфт – 1675, там же), голландский живописец, мастер бытовой живописи и жанрового портрета. Родился в семье торговца декоративными тканями и картинами. В 1653 г. вступил в гильдию Св. Луки; четырежды избирался в ней членом правления. Живя в кальвинистской стране, стал католиком, приняв исповедание своей жены. Поселился в доме тёщи, которая на протяжении всей жизни оказывала ему финансовую поддержку. Никогда не писал на заказ, подолгу работал над каждой картиной; поэтому его наследие невелико (ок. 35 произведений). В последние годы жизни для поддержания многодетной семьи был вынужден совмещать занятие живописью с торговлей антиквариатом.



Я. Вермер Делфтский. «Девушка с письмом». Кон. 1650 – нач. 1660-х гг. Картинная галерея. Дрезден

В ранних картинах на мифологические и евангельские темы чувствуется влияние мастеров утрехтской школы (Г. ван Хонтхорста, Х.

Тербрюггена и др.) и ученика *Рембрандта* К. Фабрициуса, а также мастеров итальянского *барокко* («Диана с нимфами»; «Христос у Марии и Марфы»). Позднее обращался исключительно к сюжетам из окружающей жизни, работал только с натуры. В картине «У сводни» (1656) художник представил в виде весёлой девицы, вероятно, свою супругу, а себя – в качестве одного из кавалеров. Солнечный свет становится «главным героем» его картин. Лучезарные блики жемчужной россыпью сверкают на поверхности предметов, на лицах, скользят по стенам, превращая интерьеры тихих уютных комнат в волшебный мир мечты. Излюбленный сюжет Вермера – женщина, занятая тихим домашним делом: служанка, наливающая молоко; дама за чтением, примеряющая жемчужное ожерелье, взвешивающая золото, музицирующая, плетущая кружева и т. п.; однако все они словно вершат некое священнодействие. Иногда женщин сопровождают кавалеры, но число персонажей всегда невелико. Они, как правило, полностью поглощены своим занятием, лишь иногда один из них смотрит на зрителя. Бархатистый *колорит* картин построен на сочетании лазурно-синего, ярко-жёлтого и приглушённо-зелёного. Поток солнечных лучей льётся из приоткрытых окон, окутывая фигуры мягким светящимся ореолом («Девушка с письмом», «Женщина у окна», «Офицер и смеющаяся девушка», «Дама, примеряющая ожерелье», «Служанка с кувшином молока», «Кружевница»; все – кон. 1650 – нач. 1660-х гг.). Аллегорической сложностью выделяется «Мастерская художника» (ок. 1675 г.).



*Я. Вермер Делфтский. «Вид Делфта». Кон. 1650 – нач. 1660-х гг.
Маурицхейс. Гаага*

Применяя, как и многие его современники, *камеру-обскуру* и телескоп в качестве вспомогательного оптического средства, в своих городских видах Вермер достиг почти фотографической точности, соединив её с тонким поэтическим чувством («Улочка», «Вид Делфта»). Атмосфера светлой безмятежной тишины словно растворяет в себе жизнь людей. В картинах 1660-х гг. художник отдавал предпочтение холодным жемчужным тонам и математически точно рассчитанным композициям.



Я. Вермер Делфтский. «Офицер и смеющаяся девушка». Кон. 1650 – нач. 1660-х гг. Частное собрание. Нью-Йорк

Вермер проникновенно, как никто другой, воссоздал в своих картинах поэтическую атмосферу домашнего быта Голландии эпохи расцвета. Его умение использовать тончайшие оттенки цвета для передачи *фактуры* и формы предметов осталось непревзойдённым в истории живописи. В 18 в. имя художника было забыто. Лишь в сер. 19 в. его открыли заново. Импрессионисты считали «певца солнечного света» своим предшественником.

ВЕРОНЕ́ЗЕ (veronese) Паоло (настоящее имя Паоло Кальяри) (1528, Верона – 1588, Венеция), итальянский художник эпохи Позднего *Возрождения*. Сын скульптора Г. Кальяри; племянник художника А. Бадиле, у которого учился. Важную роль в его творческом формировании сыграли традиции веронской школы живописи с её интересом к архитектурно-пространственным композициям. С 1553 г. работал в основном в Венеции.



П. Веронезе. «Брак в Кане». 1563 г. Лувр. Париж

Веронезе прославился как блестящий мастер монументально-декоративной живописи. Композиции, выполненные им для сакристии (ризницы) церкви Сан-Себастьяно (1556) и Дворца дождей (1578—85), были оценены современниками столь же высоко, как произведения Тициана и Тинторетто. Благодаря покровительству Тициана, участвовал в украшении плафонов новой библиотеки Сан-Марко (1560). Ок. 1561 г. создал знаменитые росписи интерьеров виллы братьев Даниеле и Маркантонио Барбаро в местечке Мазер, близ Тревизо (построена ок. 1558 г.; архитектор А. Палладио). Огромные роскошные композиции Веронезе представляют праздничную сторону венецианской жизни 16 в. во всём её великолепии. Он продолжил и обогатил традицию изображения празднеств, идущую от Джентиле Беллини и В. Карпаччо. Не стремясь к глубине духовного содержания, как Тинторетто, или к психологической характеристике персонажей, как Тициан, Веронезе был прежде всего непревзойдённым колористом и мастером сложных пространственных композиций. Евангельские сюжеты служили художнику поводом для изображения великолепных

многолюдных пиров («Брак в Кане», 1563; «Пир в доме Левия», 1573). Включение в композиции множества жанровых эпизодов и скрытых портретов современников, светская трактовка сюжетов Священного Писания вызвали недовольство инквизиции, однако Веронезе удалось избежать обвинений в ереси. В последние годы жизни был занят восстановлением росписей Дворца дождей, пострадавших от пожара. Учениками Веронезе были его брат Бенедетто и сыновья Карло и Габриэле.



П. Веронезе. «Нахождение Моисея». 1570—75 гг. Художественно-исторический музей. Вена

ВЕРРОККЬО (verrocchio) Андреа дель (настоящее имя Андреа ди Микеле Чони) (1435 или 1436, Флоренция – 1488, Венеция), итальянский скульптор и живописец эпохи Раннего *Возрождения*. Учился у ювелира Верроккьо. Падение спроса на ювелирные изделия побудило его обратиться к декоративной резьбе, живописи и скульптуре. Изучал произведения античного искусства; испытал влияние *Донателло* и своих современников – Д. да Сеттиньяно, С. *Боттичелли* и А. дель Поллайоло. Немногочисленные живописные

работы (изображения Мадонны с Младенцем) отличаются суховатой рассудочностью.



А. Верроккьо. «Давид». Бронза. 1473—75. Национальный музей Барджелло. Флоренция

Прославился прежде всего как скульптор. Его мастерская была центром художественной жизни Флоренции. Был главным скульптором Медичи. Блистательный рисовальщик, ваятель и ювелир, он в совершенстве знал человеческое тело, передавал его с реалистической точностью и одновременно изысканной утонченностью. В бронзовой статуе Давида (1473—75) придал фигуре юного библейского персонажа изящество и аристократизм, отвечавшие вкусам эпохи. Исполнил большую скульптурную группу «Уверение Фомы» (1476—83; бронза) для одной из ниш на фасаде церкви Орсанмикеле во Флоренции. Самое

знаменитое произведение – конный памятник кондотьеру (наёмному военачальнику) Б. Коллеони (1479—88) на площади у церкви Сан-Джованни э Паоло в Венеции. Изваяние, ставшее классическим примером бронзового конного монумента, отличается пластическим совершенством, лаконичным выражением гордой мощи и неукротимой воли всадника. Художник умер до того, как его прославленная статуя была отлита в бронзе. Из мастерской Верроккьо вышло множество художников, самый знаменитый из которых – *Леонардо да Винчи*.



А. Верроккьо. «Памятник кондотьеру Б. Коллеони». Бронза. 1479—88. Венеция

ВЕРСАЛЬ (versailles), дворцово-парковый ансамбль 17–18 вв. близ Парижа. В 1682–1789 гг. – главная резиденция французских королей. Людовик XIII построил здесь охотничий замок (1624; архитектор Ф. Леруа) и разбил парк. Его сын Людовик XIV задумал

создать в Версале свою загородную резиденцию; при этом пожелал сохранить отцовский замок, пристроив к нему новые корпуса (архитекторы Л. Лево, 1661—68; Ф. д'Орбе, 1670—74; Ж. Ардуэн-Мансар, 1678—89). Центральная часть дворца имеет П-образную форму. В глубине, за двумя парадными дворами, виден фасад старого замка. Влево и вправо, подобно крыльям гигантской птицы, раскинулись боковые корпуса. Фасады выдержаны в стиле *классицизм*; их композиция и *декор* отличаются простотой и лаконизмом. Главный фасад трёхэтажного дворца обращён в сторону дороги на Париж. Второй парадный этаж (бельэтаж) – самый высокий. Вдоль плоской крыши пробегает балюстрада, завершающая стены фасада. В последующие века дворец частично перестраивался. Из интерьеров времён Людовика XIV сохранились залы Войны и Мира и знаменитая Зеркальная галерея (оформление Ш. Лебрена). Высокие зеркала на одной из стен соответствуют окнам на противоположной. Это зрительно расширяет пространство зала. В отделке интерьеров использованы мраморная облицовка, позолота, роскошные хрустальные люстры и резная мебель; стены и *плафоны* украшены живописными композициями. Убранство выдержано в т. н. «большом стиле», сочетающем элементы *барокко* и классицизма. Сохранилась также часть интерьеров времён Людовика XV, созданных в стиле *рококо*.



А. Ленотр. Версальский парк. 1660-е гг.

Огромный Версальский парк (1660-е гг.; архитектор А. Ленотр), созданный в правление Людовика XIV, – классический образец французского, или регулярного, парка. Его территория разбита на правильные геометрические фигуры боскетами (кустарниками,

выстриженными в виде ровных стенок), газонами и гигантскими водными зеркалами бассейнов, заключёнными в идеально квадратные, круглые или шестиугольные обрамления. Центральная планировочная ось ансамбля является его смысловым стержнем. Она проходит строго через центральную часть дворца, где находились покои Людовика XIV. С одной стороны её продолжает дорога на Париж, с другой – главная аллея парка. На центральной оси расположен фонтан «Колесница Аполлона» – бога, олицетворявшего Людовика XIV, «короля-солнце». Парк, фасады дворца, расположенные слева и справа от оси, построены по законам симметрии. Сад украшают оранжерея, цветники, фонтаны и скульптуры.



Л. Лево, Ф. д'Орбе, Ж. Ардуэн-Мансар. Дворец короля Людовика XIV в Версале. 1660—80-е гг.

Версальский парк включает в себя также ансамбли Большой Трианон (1678—88; архитекторы Ж. Ардуэн-Мансар, Р. Де Котт) и Малый Трианон (1762—64; архитектор Ж. А. Габриель). Последний построен при Людовике XVI для королевы Марии Антуанетты в стиле раннего классицизма 18 в. Рядом с ним – очаровательный пейзажный парк (1774; архитектор А. Ришар) с озером и декоративной деревушкой с мельницей и молочной фермой (1782—86; архитектор Р. Мик). Ансамбль Версаля, проходившие там блестящие праздники, стиль придворной жизни французских королей оказали огромное влияние на европейскую культуру и архитектуру 17–18 вв.

ВИДЕОАРТ (англ. video art), направление в *постмодернизме*, использующее возможности видеотехники. В отличие от телевидения,

рассчитанного на трансляцию для массового зрителя, мастера видеоарта создают экспериментальные фильмы в духе концептуального искусства, демонстрирующиеся в специальных выставочных пространствах. С помощью современной электроники наглядно показывают путь создания произведения искусства – от возникновения идеи к её воплощению. Основоположник направления – американец корейского происхождения Нам Юнь Пайк.

ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО, искусство государства 4—15 вв., возникшего в результате распада Римской империи (395) в её восточной части (Балканский полуостров, Малая Азия, Юго-Восточное Средиземноморье). Название происходит от города Византий, на месте которого римский император Константин I Великий в 330 г. основал столицу империи Константинополь. Византии, в отличие от западной части Римской империи, удалось избежать опустошительных набегов варваров; она осталась главной хранительницей античного наследия, центром науки и культуры. Наряду с греческими и римскими, в Византии творчески перерабатывались элементы художественной культуры Ирана, Сирии, Древнего Египта и др. стран; этот сложный сплав преобразовался в самобытный художественный стиль византийского искусства, тесно связанный с христианским вероучением (в 325 г. христианство стало государственной религией Римской империи). В византийском искусстве тесно переплелись утончённая декоративность и пышная зрелищность, условность художественного языка и глубокая религиозность, эмоциональность и догматизм, экспрессия и философская глубина, служение Высшему началу и восхищение красотой мира.



Анфимий из Тралл и Исидор из Милета. Храм Св. Софии Константинопольской. 532—37 гг. Современный вид. Стамбул

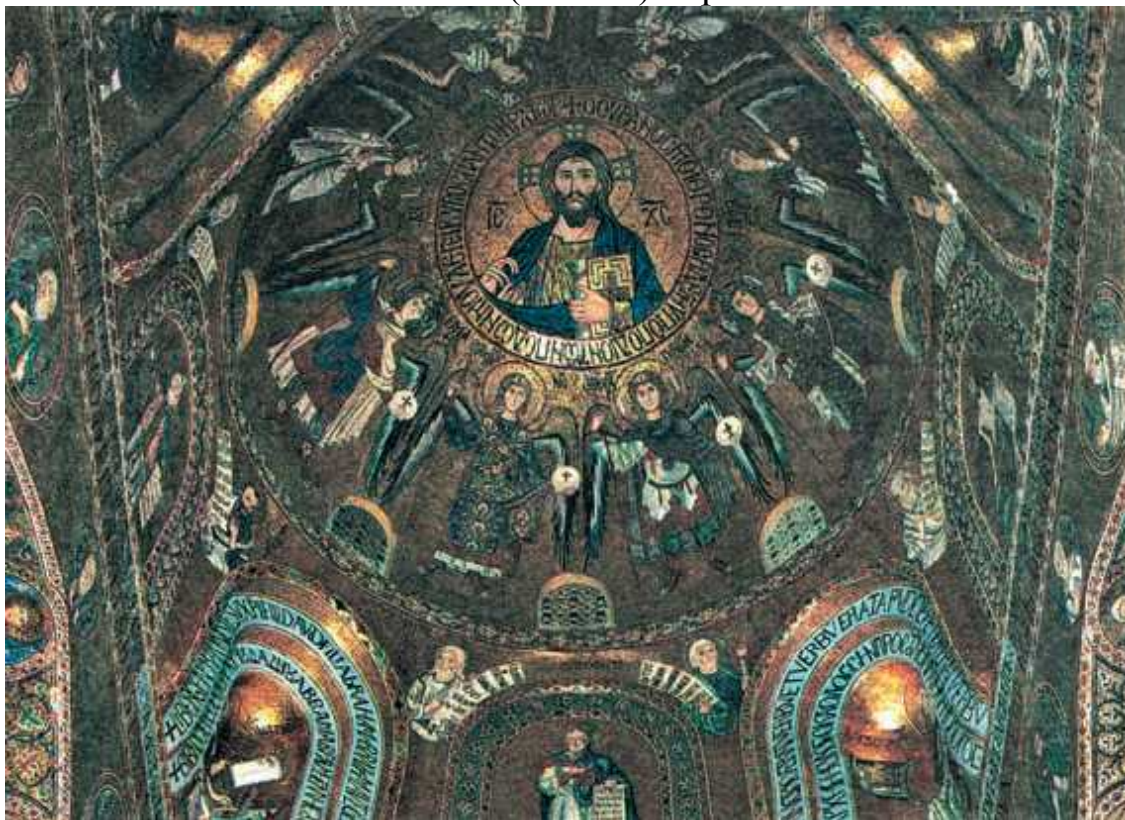
Византийское искусство подразделяется на следующие периоды: ранневизантийское искусство (4–7 вв.); период иконоборчества (8 в.); эпоха расцвета византийской культуры (9–12 вв., до захвата Константинополя крестоносцами в 1204 г.); поздневизантийское искусство (13–15 вв., до завоевания Константинополя турками в 1453 г.). Внутри каждой эпохи выделяют периоды правления императорских династий (комниновский, палеологовский и др.).



Анфимий из Тралл и Исидор из Милета. Храм Св. Софии Константинопольской. Интерьер. 532—37 гг. Стамбул

Творческое переосмысление наследия античности проявилось в ранневизантийский период как в изобразительном искусстве, так и в архитектуре. *Базилики* и *мавзолеи* стали прообразами двух главных типов христианских храмов – базиликального и центрического. Храмы мыслились теперь не как место пребывания статуи божества, а как огромные дома для совместной молитвы. Базилики представляли собой вытянутые прямоугольные здания с алтарём в восточной части; позднее распространились *крестово-купольные храмы* – квадратные в плане, с четырьмя столбами в центре, поддерживающими купол. Внешние стены храмов утратили украшения и колонное убранство: архитектурные формы воплощали идею отъединения, защиты от внешнего мира. Суровые, гладкие, монолитные стены выполняли роль священной ограды, укрывающей верующих от греховного бытия. Скупость и простота наружного облика храмов контрастировала с великолепием интерьеров. Мозаические композиции создавали на

стенах церквей образ райского сада и сияющего Царствия Небесного (мозаики в Равенне, Италия, 5–7 вв.). Даже образы земных правителей – императора Юстиниана, его супруги Феодоры и придворных на стенах базилики Сан-Витале в Равенне (ок. 547) обрели неземное величие.

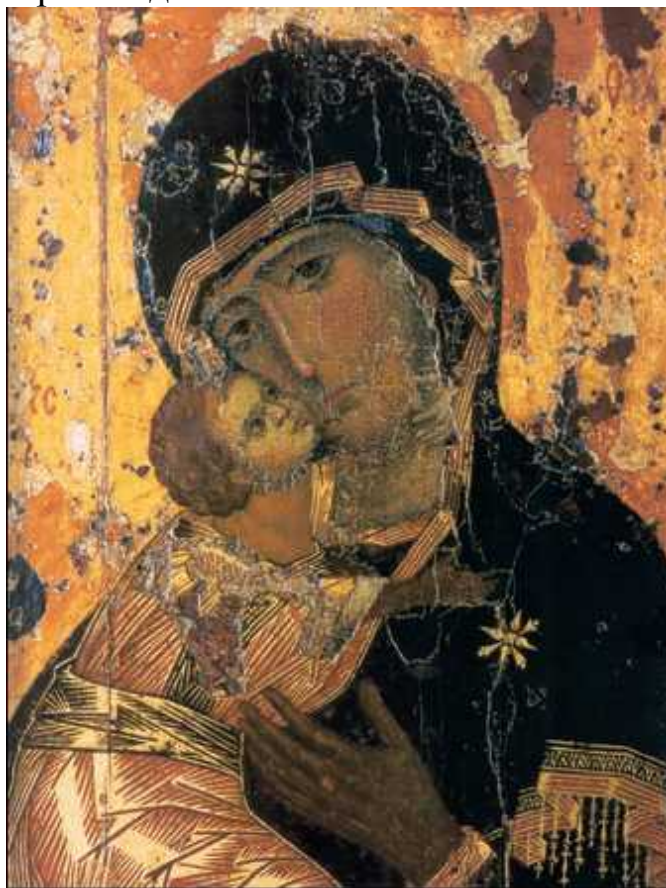


Христос Пантократор и ангелы. Мозаика купола Палатинской капеллы. 12 в. Палермо. Сицилия

Центром культурной жизни этого и последующих периодов был Константинополь. В 4–5 вв. в столице шло грандиозное церковное и светское строительство, в котором соединились римский размах и конструктивный рационализм с восточной роскошью. Вокруг города поднялись тройные крепостные стены с башнями, был выделен центр города (форум с колонной Константина и ипподром), возводились пышные дворцы с мозаичными полами, термы, библиотеки. Главным храмом Византийской империи стала *София Константинопольская* (532—37; архитекторы Анфимий из Тралл и Исидор из Милета). Воплощением нового вероучения в изобразительном искусстве стали иконы – образы Христа, Богоматери, святых. Самые ранние из сохранившихся икон относятся к 6 в. («Сергий и Вакх»). Большинство

их хранится в монастыре Св. Екатерины на горе Синай. Характерные для античности живые взгляды и естественные позы соединены в них с неведомой ранее пронзительной одухотворённостью. Наряду с иконописью, переживает расцвет искусство *фрески* и мозаики (монументальные композиции на стенах храмов Хосиос Давид в Салониках, 5 в.; Успения в Никее и Св. Димитрия в Салониках; обе – 7 в.) и книжная миниатюра (в основном украшение богослужебных книг).

В 8 в. византийское искусство переживало глубокий кризис, вызванный активизацией иконоборческих идей. Противники икон видели в священных изображениях пережитки языческого идолопоклонства, утверждая, что Бога нельзя представить в человеческом образе. Тем самым они отрицали основу христианского вероучения – Богочеловеческую природу Христа. Во времена иконоборчества безжалостно уничтожались ранневизантийские художественные произведения.



«Богоматерь Владимирская». Икона. Ок. 1132 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

После окончательного осуждения иконоборчества на церковном соборе 843 г. вновь наступила эпоха расцвета византийской культуры; её подразделяют на периоды македонского ренессанса (9 – первая пол. 11 в.) и комниновский (вторая пол. 11–12 в.) по именам правивших тогда династий. Были выработаны основные принципы и художественные каноны (правила), по которым должны были создаваться произведения разных видов религиозного искусства. Сложилась строгая система расположения сюжетных композиций на стенах храмов. Македонский ренессанс – время возрождения и расцвета *иконописи* и античных традиций (мозаики монастыря в Дафни близ Афин, 11 в.; архитектурные сооружения и мозаики монастыря Осиос Лукас в Фокиде, Греция, нач. 11 в.). Комниновский период – время расцвета религиозной мысли; самые сложные богословские идеи и образы находят в искусстве полноценные формы выражения. Вместе с тем широко распространяются светские жанры, в религиозном чувстве становятся важными личные переживания, произведения искусства отличает теплота и человечность (мозаики базилики в Чефалу, Сицилия, 1148; фрески церкви Св. Пантелеймона в Нерези, Македония, 1164). Выдающийся памятник комниновской эпохи – икона «Богородица Владимирская» (ок. 1132 г.), привезённая из Константинополя на Русь. Она представляет собой новый тип двусторонней переносной иконы; на её обратной стороне – престол с символами Страстей Христовых. Нежное объятие Матери и Сына заключает в себе предчувствие страданий Спасителя, в ласке Богородицы провидится будущее оплакивание. В 11 в. переживает расцвет книжная миниатюра, для которой характерен утончённо-изящный рисунок и нежные краски, античное понимание красоты как прекрасной одухотворённой плоти («Хлудовская псалтирь», 9 в.; «Парижская псалтирь», 10 в.). Высокого уровня достигло декоративно-прикладное искусство (изготовление роскошных узорных тканей, многоцветных перегородчатых *эмалей*, церковной утвари из слоновой кости и драгоценных металлов).



Диptyх императора Анастасия. Слоновая кость. Нач. 6 в.

Последний яркий расцвет поздневизантийского искусства пришёлся на время правления династии Палеологов (1261–1453). Наиболее значительный памятник – мозаики и фрески монастыря Хора (Кахрие-Джами) в Константинополе (нач. 14 в.). Священные образы исполнены величия и сосредоточенной отстранённости; библейские и евангельские сюжеты связаны непрерывным повествованием, единым движением и масштабом, отмечены стремлением к изображению пространственной среды.

В 1453 г. Константинополь был захвачен турками, превратившими христианские храмы в мечети. Однако традиции византийского

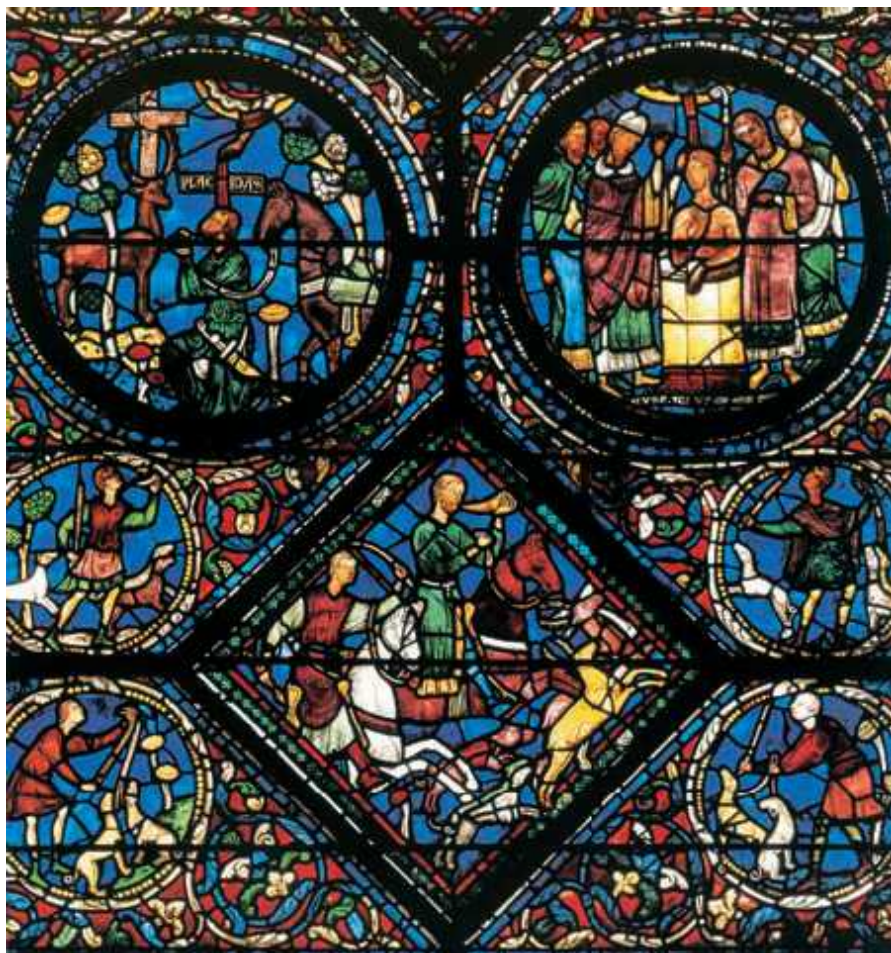
искусства сохранялись в Греции, на островах Крити Кипр, в Южной Италии, Венеции, Армении, Грузии. Эту культуру называют поствизантийской (15–17 вв.). Византия сыграла огромную роль в развитии художественной культуры Древней Руси, унаследовавшей её традиции.

ВИТРАЖ (франц. vitrage, от лат. vitrum – стекло), орнаментальная или сюжетная декоративная композиция (в окне, двери, в виде самостоятельного *панно*) из стекла или другого материала, пропускающего свет. Простейшие витражи существовали уже в Древнем Египте. Искусство создания витражных композиций переживает расцвет в эпоху Средневековья. В *романском искусстве* применялись стёкла красного и синего цветов; куски, вырезанные по контуру изображений, скреплялись свинцовым каркасом (собор в Аугсбурге, Германия; витражи «Пророки», нач. 12 в.). В эпоху *готики* обогащается цветовая гамма витражей, наряду с цветными стёклами применяются бесцветные. Иногда мелкие детали писали на стекле красками. Витражи в окнах готических соборов (собор Парижской Богоматери, витражи 13–14 вв.) создавали в интерьере игру окрашенного света, преображая его в особое, священное пространство. В лучах солнца, проникающих сквозь окна, очертания металлического каркаса выглядели как тёмные контуры рисунка, стёкла ярко сияли, а в пасмурные дни таинственно мерцали в полумраке храма.



Витражи часовни Сен-Шапель. 13 в. Париж

Витражи эпохи *Возрождения* превращаются в живопись на стекле. Эскизы для них создавали известные мастера (Л. Гиберти, П. Уччелло, Донателло, А. Дюрер и др.). Новый яркий расцвет искусство витража переживает на рубеже 19–20 вв. – в эпоху *модерна* (У. Моррис в Англии; А. Муха в Чехии, витражи собора Св. Вита в Праге; М. А. Врубель в России, витражи особняка С. Т. Морозова в Москве, 1895). В современных интерьерах применяются витражи-перегородки и панно с подсветкой, используются различные фактуры стекла и богатая цветовая гамма.



Витражи собора в Шартре. 13 в.

ВИТРУ́ВИЙ (vitruvius), римский архитектор, инженер и изобретатель, теоретик архитектуры второй пол. 1 в. до н. э. Построил водопровод в Риме, изобрёл клапаны в водопроводных трубах, спроектировал базилику в г. Фано. Возможно, разработал также конструкцию мостов через Рейн, возведённых по приказу Цезаря во время военного похода в Галлию. Наиболее известен как автор трактата «Десять книг об архитектуре», основанного на изучении греческой литературы по строительному, инженерному и военному делу. В трактате, посвящённом императору Августу, рассматриваются вопросы профессионального мастерства архитектора, говорится о строительных материалах, возведении храмов и др. общественных и частных зданий, об украшении фасадов, о водопроводной технике, устройстве часов и различных механизмов. Среди последних описаны простейшие

приспособления: плуг, ткацкий станок, кузнечный мех и др., а также различные подъёмные механизмы и метательные орудия.

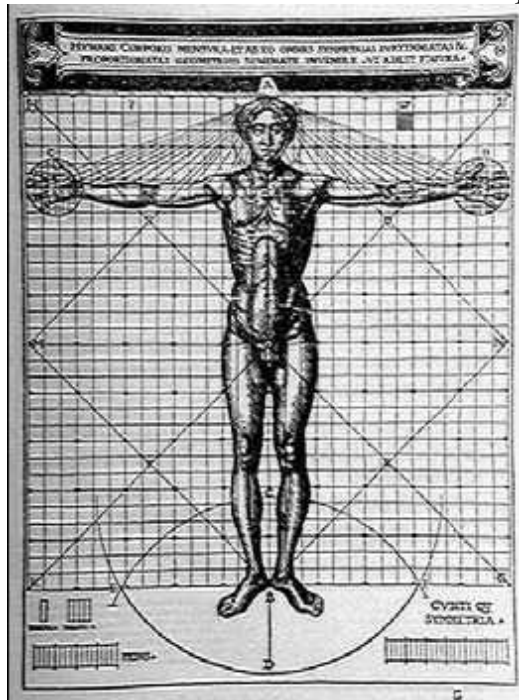


Иллюстрация к трактату Витрувия «Десять книг по архитектуре»

К творчеству Витрувия обратился в середине 15 в. итальянский архитектор Л. Б. *Альберти*, что положило начало становлению архитектурной теории эпохи *Возрождения*. В 1542 г. архитектор А. *Палладио* основал в Риме Витрувианскую академию, влияние которой распространилось далеко за пределы Италии.

ВИШНЯКОВ Иван Яковлевич (1699, Москва – 1761, Санкт-Петербург), русский живописец, портретист, декоратор, иконописец. Сын «шатёрных дел мастера» при императорском доме в Москве. В 1714 г. переехал в Санкт-Петербург, где был определён в Адмиралтейств-коллегию сначала к «лаковому делу», а затем к «живописному делу».



*И. Я. Вишняков. «Портрет Сары Фермор». 1749 г.
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

В 1727 г. работал в качестве подмастерья у А. М. Матвеева, позднее у французского художника Л. Каравака. По рекомендации Каравака возглавил «Канцелярию от строений» (1739—61). На 1740-е гг. пришёлся расцвет творчества Вишнякова, единственного в это время крупного отечественного живописца. В 1742 г. он принимал участие в оформлении коронационных торжеств в Москве по случаю вступления на престол императрицы Елизаветы Петровны. Под его руководством выполнялись декоративные работы во многих храмах и дворцах Санкт-Петербурга (не сохранились).



И. Я. Вишняков. «Портрет императрицы Елизаветы Петровны». 1743 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В отличие от большинства русских художников 18 в., Вишняков питал особое пристрастие к детскому портрету. В его искусстве парадоксально сочетаются традиции *парсуны* с характерными для неё неподвижностью и плоскостностью фигур и утончённостью европейского *рококо* («Портрет Сары Фермор», 1749). Это оказалось возможным лишь в той уникальной художественной среде, которая сложилась в русской культуре к сер. 18 в. В позднем творчестве мастера усиливаются черты парсунности. Откровенный возврат к ней наблюдается в «Портрете князя Ф. Н. Голицына» (1760). Вишняков воспитал множество учеников, самые известные из которых – портретист А. П. Антропов, декораторы братья А. И. и И. И. Бельские и автор известной картины «Юный живописец» И. И. Фирсов.

ВОЗРОЖДЕНИЕ (Ренессанс), эпоха, ознаменовавшая наступление нового времени в истории культуры европейских стран (в Италии – вторая пол. 13–16 в., в др. странах – 15–16 вв.). Радость

открытия чувственного богатства земного мира сочеталась в итальянском искусстве с духом пытливого аналитического изучения действительности. Средства реалистического изображения человека и окружающего его пространства были теоретически обоснованы ренессансными мастерами и подкреплены научным изучением проблем анатомии, *перспективы*, пропорций, светотеневой моделировки. Это позволило передавать объёмы фигур и предметов в трёхмерном измерении. Античное искусство было для итальянских мастеров не только классическим наследием, образцом, но и стимулом к изучению природы, к раскрытию гармонических закономерностей бытия. Изобразительное искусство и архитектура достигли особенно мощного подъёма и классической завершенности в Италии.



С. Боттичелли. «Портрет Джулиано Медичи». 1476—78 гг. Фрагмент

В ренессансной культуре различают периоды: Проторенессанс (вторая пол. 13–14 в.); Раннее Возрождение (15 в.), Высокое Возрождение (кон. 15 – первая треть 16 в.); Позднее Возрождение (сер. и вторая пол. 16 в.). Первые предвестия ренессансного искусства появляются в творчестве скульпторов Никколо Пизано и Арнольфо ди Камбио, живописцев Пьетро Каваллини и Чимабуэ. Опираясь на позднеримскую и поздневизантийскую традиции, они сделали первые шаги к реалистической убедительности и телесной осязаемости

изображений. Флорентинец *Джотто ди Бондоне* в своих росписях капеллы дель Арена в Падуе достиг не только ясности объёмно-пространственного и ритмического построения сцен, но и живой наглядности рассказа, духовной силы и пластической цельности образов, драматической яркости чувств. Развитие новых принципов искусства было прервано возвратом к готическим традициям в сер. и второй пол. 14 в.; однако и в это время интерес к реальному миру проявился в живописи художников Сиены (братья Пьетро и Амброджо Лоренцетти, Симоне Мартини), включавших пейзажные, интерьерные, бытовые детали и портретные лица в композиции на сюжеты Священной истории.



Рафаэль. «Обручение Марии». 1504 г. Галерея Брера. Милан



А. Мантенья. «Парнас». 1497 г. Лувр. Париж



*Фра Ф. Липпи. «Мадонна с Младенцем и житием св. Анны».
1452 г. Галерея Питти. Флоренция*



Микеланджело. «Умиравший раб». 1513 г. Лувр. Париж

В эпоху Раннего Возрождения расцвет искусства проявился прежде всего в торгово-промышленной Флоренции. Архитекторы Филиппо Брунеллески, Леон Баттиста Альберти, Бернардо Росселлино, Джулиано да Майано, Джулиано да Сангалло создавали здания, отличавшиеся величавой гармонией форм и жизнеутверждающей силой, отвечавшей

новому героическому идеалу человека. Творчески переработанная античная ордерная система, изложенная в трактате *Витрувия*, внесла в зодчество разумное начало и соразмерность человеку. На смену устремлённым ввысь готическим соборам явились ясность структуры и чёткость членения строгих архитектурных объёмов и светлых просторных интерьеров. *Палаццо* с мощными уличными фасадами и приветливыми *аркадами* во дворах, виллы с террасными садами, *портики* и лоджии, базиликальные и центрические церкви и капеллы демонстрировали разнообразие образных возможностей, возникающих при различных сочетаниях ордера со стенами и сводами. Принципы регулярной планировки и целостной ансамблевой застройки городской площади или целого города открыли новые перспективы градостроительства. Живописцы начали пристально изучать натуру, объединяя реальные мотивы с пластически цельной концепцией мира; они наполняли земным содержанием религиозные сцены, широко обращались к античным сюжетам. Главной темой искусства стал совершенный и героически прекрасный человек во всей полноте его жизненных сил. Совершился решительный поворот от иконы к картине, высокого подъёма достигло искусство *фрески*. Ощущение разумной упорядоченности мира, жизнеутверждающие идеалы сочетались с яркостью жизненных наблюдений, подробным повествованием, игрой фантазии. Сложившись в нач. 15 в. во Флоренции, новое искусство постепенно распространилось по всей Италии. *Мазаччо*, Фра Филиппо *Липпи*, Андреа дель Кастаньо, Доменико Гирландайо, Сандро *Боттичелли* во Флоренции; *Пьеро делла Франческа* в Урбино, Франческо дель Косса в Ферраре, Андреа *Мантенья* в Мантуе, Пьетро Перуджино и Бернардино Пинтуриккьо в Перудже, Джованни Беллини в Венеции создали реалистические образы широчайшего диапазона – нежно-лирические и суровые, гармонически цельные и драматичные, идеально обобщённые и остро портретные. Появляются основные жанры светской живописи, в том числе портрет и пейзаж. В картинах и фресках на религиозные и мифологические сюжеты легко узнаваемы современники художников и их собственные автопортреты, что было немислимо для средневекового искусства. В скульптуре эпохи Раннего Возрождения наиболее известными мастерами были Лоренцо *Гиберти*, *Донателло*, Микелоццо ди Бартоломео, Якопо делла Кверча, семья делла Роббиа, Антонио Росселлино, Дезидерио да Сеттиньяно,

Бенедетто да Майано, Андреа дель Верроккьо. Получили развитие статуя, рельеф, бюст, конный монумент, алтарная композиция, надгробие. Выразительная пластика фигуры, изображённой в покое или движении, сложные сцены в перспективных рельефах, яркая жизненность и характерность портретных бюстов прокладывали новые пути реализму в скульптуре.



Б. Пинтуриккьо. 1481—83 гг. «Портрет мальчика». Картинная галерея. Дрезден

В период Высокого Возрождения в Италии борьба за ренессансные идеалы приобрела напряжённый и героический характер, отражая мечты об освобождении и консолидации нации. Духовный подъём ярче всего выразился в архитектуре и изобразительном искусстве, овеянных духом героических устремлений, отмеченных широтой общественного звучания и титанической мощью образов. Строго отобранные наблюдения реальности претворяются в возвышенный идеал, подчиняются строгой структуре и величественной гармонии целого. Сложившись во Флоренции, классический стиль Высокого Возрождения создал свои наиболее монументальные памятники в Риме; позже в число ведущих центров выдвинулась Венеция. Архитекторы (Дonato Браманте, Рафаэль, Антонио да Сангалло Старший) создали классические образцы зданий, отмеченных совершенной гармонией, величественной монументальностью и ясной уравновешенностью.

Возникли крупные архитектурные ансамбли, поражающие цельностью замысла и богатством композиционных приёмов, проекты «идеальных» городов. Крупнейшие художники заняли почётное место в общественной жизни, олицетворяя в глазах современников дух и славу нации. Творчество «титанов» эпохи Высокого Возрождения отличалось беспрецедентной разносторонностью и широтой (психологически углублённые образы *Леонардо да Винчи*, гармоничное совершенство искусства Рафаэля, поэтическое жизнелюбие венецианских живописцев *Джорджоне* и *Тициана*, грация и чувственность Корреджо, мощный драматизм и титанический размах творчества *Микеланджело*).



Микелоццо ди Бартоломео. Палаццо Медичи-Риккарди. 1144—60 гг. Флоренция

В эпоху Позднего Возрождения, когда Италия вступила в полосу острого политического кризиса, многие мастера переживали разочарование в гуманистических идеалах; их творчество приобретало необычайно драматический характер (Микеланджело). Позднее Возрождение включает в себя, с одной стороны, классический этап в искусстве Венеции (Паоло Веронезе, Тинторетто, позднее творчество Тициана), а с другой – маньеризм, стиль, пришедший на смену

Ренессансу (во Флоренции с 1620-х гг. – Андреа дель Сарто и его ученики, позднее в Риме – последователи Рафаэля). В архитектуре Позднего Возрождения (Микеланджело, Джакомо да Виньола, Джулио Романо, Бальдассаре Перуцци) стройная тектоника уступает место напряжённости, а подчас и прямому «столкновению» архитектурных элементов; вместе с тем растёт интерес к пространственному развитию композиции, здание утрачивает замкнутость и всё больше подчиняется градостроительным замыслам, включается в ансамбль, в природную среду (Якопо Сансовино, Галеаццо Алесси, Микеле Санмикели, Андреа Палладио). Ренессансные типы общественного здания, виллы, дворца, ансамбля городской площади и района получили в это время особенно богатую и сложную разработку. В живописи трагическая непримиримость конфликтов, борьба и неизбежная гибель героя стали одной из главных тем позднего творчества Микеланджело и Тициана; психологическая характеристика человека достигла небывалой глубины и сложности. Творчество венецианских мастеров Веронезе, Тинторетто и Якопо Бассано обогатилось пониманием противоречивости мира, интересом к драматическому массовому действию, народным образам, к сложной взаимосвязи человека и среды, к пространственной динамике и сложным ракурсам.

Кризис культуры Возрождения подготовил почву для новых тенденций, развившихся в последующие эпохи. Культура 15–16 вв. в др. европейских странах обладала рядом особенностей; её называют Северным Возрождением.

ВОЗРОЖДЕНИЕ СЕВЕРНОЕ, культура европейских стран, расположенных к северу от Альп (Нидерланды, Германия, Франция; отчасти – Англия и Испания), где в 15–16 вв. произошёл расцвет изобразительных искусств и архитектуры во многом под влиянием Италии. Эти страны не обладали собственным античным наследием, как это было в Италии, где памятники древнеримской эпохи находились в каждом городе. Северное Возрождение выросло из *готики* и сохранило с ней тесную связь; новые гуманистические идеи соединились со средневековыми традициями. В отличие от итальянцев, в произведениях которых человек был героизирован и возвышен, представлял «мерой всех вещей» и властелином природы, нидерландские и немецкие художники не утратили ощущения

грандиозности и величия мироздания, где человек, камень, цветок – в равной мере драгоценные «перлы творения». Итальянский Ренессанс видел людей сквозь призму прекрасного идеала; Северное Возрождение стремилось передать индивидуальную неповторимость человека и его окружения (отсюда интерес к интерьеру, натюрморту, пейзажу, тогда как в итальянской живописи преобладал возвеличивающий человека портрет). В искусстве северных стран было больше внутренней противоречивости, неравномерно развивались различные виды искусства. Ренессансные принципы воплотились прежде всего в живописи, графике и книжной миниатюре. Возрождение не сложилось здесь в цельную стройную систему, применение классических пропорций и прямой *перспективы* не было всеобъемлющим; художники широко использовали унаследованные от готики условные приёмы, добиваясь большей эмоциональной выразительности. Очень рано были найдены самостоятельные и смелые реалистические решения, северные мастера проявили редкую наблюдательность в изображении человека, природы, мира вещей. Революционным открытием в Нидерландах стала техника *масляной живописи* (Ян ван Эйк), повсеместное распространение которой дало художникам невиданные прежде возможности в воссоздании многообразия окружающего мира. В Германии И. Гуттенбергом было изобретено книгопечатание (1450). Среди крупнейших представителей Северного Возрождения были: Я. ван Эйк, Х. Босх, П. Брейгель Старший в Нидерландах; А. Дюрер, М. Нитхардт, Л. Кранах Старший, Х. Хольбейн Младший в Германии; Ж. Фуке, Ф. Клуэ и Ж. Гужон во Франции.



*Я. ван Эйк. «Гентский алтарь» с раскрытыми створками. 1432 г.
Собор Св. Бавона. Гент*



Я. ван Эйк. «Гентский алтарь» с закрытыми створками



М. ван Реймерсвале. «Сборщики податей». Сер. 16 в.



Х. Хольбейн Младший. «Портрет Эразма Роттердамского». 1523 г. Лувр. Париж



Д. Баутс. «Таинство причастия». Центральная часть триптиха. 1464—67 гг. Церковь Св. Петра. Лувен

Предвестием новой эпохи на рубеже 14–15 вв. стал расцвет живописи и книжной миниатюры в Бургундии – центре утончённого рыцарского готического искусства, где работали нидерландские живописцы Ж. Малуэль и его племянники братья *Лимбург*, М. Брудерлам и скульпторы К. Слютер и К. де Верве. В 15 в. в Нидерландах сложилась самобытная школа живописи (Я. ван Эйк, Р. Кампен, П. Крестус, Р. ван дер *Вейден*, Д. Баутс, Гертген тот Синт Янс, Х. ван дер *Гус*, Х. *Мемлинг*). Художники не увлекались научно-теоретическими исследованиями, не стремились к возрождению античных образов; гуманистическая направленность их искусства воплотилась в одухотворённости человека и окружающего его пространства, в любовной передаче тончайших особенностей цвета, формы, фактуры предметов. Каждая деталь в их картинах – неповторимая и драгоценная частичка мира и в то же время – поэтический символ. Буквальное перенесение на местную почву итальянского опыта породило в 16 в. направление «романизма» с его аристократическими, стилизованными формами. Самобытное

нидерландское искусство в кон. 15–16 вв. обратилось к реальному миру и народной жизни; развивался портрет, в картинах на библейские и мифологические сюжеты всё заметнее становились элементы бытового жанра, пейзажа, натюрморта (Л. Лейденский, Й. Патинир). К. Массейс, П. Артсен и М. ван Реймерсвале писали лавки мясников и конторы сборщиков налогов, кухни и рынки; образы народного искусства оживали в произведениях Х. Босха, П. Брейгеля Старшего. Архитектура в Нидерландах, как и в других северных странах, в 15 в. сохраняла в основном готический облик, однако стали строить больше общественных зданий – ратуш, помещений для цехов и гильдий.

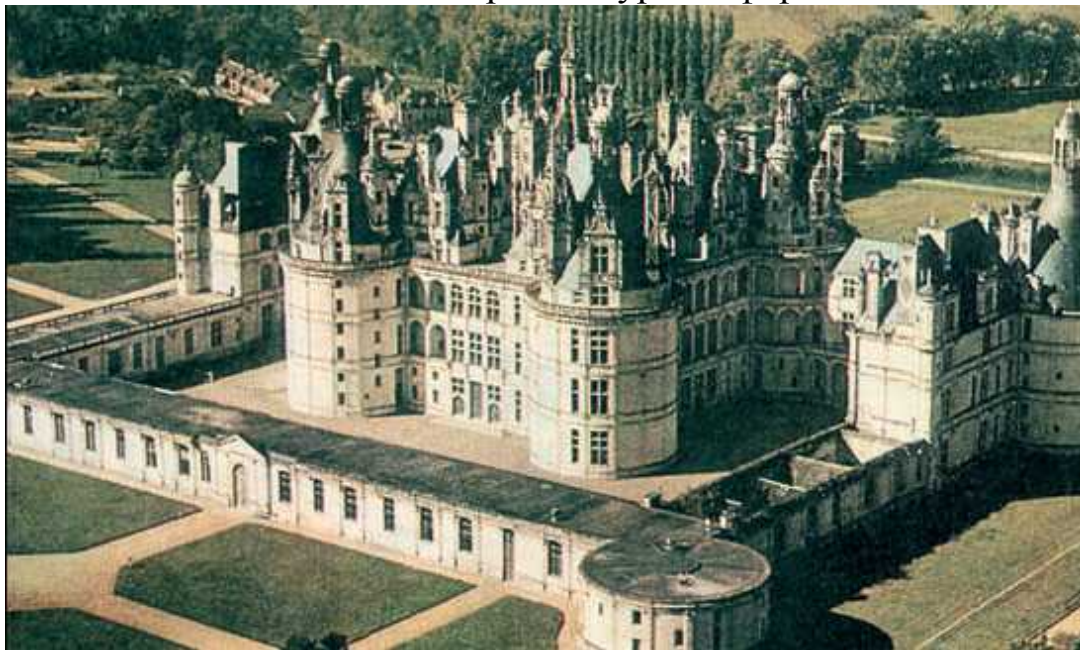


Н. Хиллиард. «Юноша среди розовых кустов». 1588 г.

Расцвет искусства в Германии был драматичным и кратковременным; в нём сложно переплелись старое и новое, национальное и заимствованное из Италии, светское и религиозное. В 15 в. живопись развивалась почти целиком в церковном русле; лишь эпизодически появлялись светские черты (Л. Мозер, Х. Мультер, М. Шонгауэр, К. Виц). Немецкое Возрождение пережило яркий расцвет в кон. 15 – нач. 16 в. (А. Дюрер, М. Нитхарт, Л. Крапах Старший, А. Альтдорфер, Х. Хольбейн Младший в живописи и графике; Т.

Рименшнейдер, Ф. Штос, А. Крафт, П. Фишер в скульптуре). Новые тенденции были прерваны, уступив дорогу искусству *маньеризма*.

Во Франции развитие ренессансного искусства опиралось, наряду с традициями местной готики, и на знакомство с античными памятниками, сохранившимися на юге страны. Поддерживались активные культурные связи с Италией и Нидерландами. Французское искусство отличают изящество, лиризм и одновременно редкая наблюдательность, острота в восприятии окружающего мира (картины и книжные миниатюры Ж. Фуке, С. Мармиона, т. н. Мастера из Мулена; скульптуры М. Коломба). В 16 в. французское Возрождение переживает расцвет (живописные и графические портреты Ж. и Ф. Клуэ, Э. Дюмустье; скульптуры Ж. Гужона, Ж. Пилона, П. Бонтана). В придворном искусстве реализуются тенденции маньеризма (школа *Фонтенбло*). В архитектуре в 15 в. складывается тип особняка-«отеля»; в 16 в. расцветает дворцовое зодчество (П. Леско, Ф. Делорм, Ж. Дюсерсо, Ж. Бюллан), строятся замки (Амбуаз, Блуа, Шамбор), отличающиеся изысканностью архитектурных форм.



Замок Шамбор. 1519—59 гг. Франция

В Англии наметившиеся в кон. 14–15 в. ренессансные веяния были прерваны внутренними войнами и реформами Генриха VIII. В 16 в., во многом под влиянием работавшего в Англии Х. Хольбейна Младшего, отголоски искусства Возрождения становятся заметными в

миниатюрном портрете (Н. Хиллиард); отчасти в усадебном строительстве.

На Пиренейском полуострове лишь к кон. 15 в. завершилась освободительная война против арабов. В испанском искусстве соединились героические идеалы и религиозный аскетизм, яркая национальная самобытность и следы влияния прихотливой арабской культуры (П. Берругете). В 16 в. усилилось влияние итальянского искусства (портреты А. С. Коэльо). Пронзительная одухотворённость отличает произведения *Эль Греко*.

ВОЛКОВ Александр Николаевич (1886, Фергана – 1957, Ташкент), русский живописец, народный художник Узбекистана (1946). Родился в семье военного врача. Учился в *Петербургской академии художеств* у В. Е. Маковского (1908—10), в Киевском художественном училище у Ф. Г. Кричевского (1912—16). С 1916 г. жил в Ташкенте. Первый директор Государственного музея искусств Средней Азии (1919). Директор театра Пролеткульта (1922). Участник объединения узбекских художников «Мастера нового Востока» (1927—30).

Ранние работы отмечены влиянием М. А. Врубеля и стилистики *модерна* («Персиянка», 1916). В зрелом творчестве стремился соединить традиции Азии и Европы, язык авангарда с яркой красочностью и орнаментальностью узбекских ковров. В одном из лучших произведений – «Гранатовая чайхана» (1924) – создал сказочно прекрасный образ Востока. Пространство дробится, играя гранями драгоценных кристаллов. Благородный гранатовый цвет придаёт изображённой трапезе особую значимость. Поверхность холста сверкает и переливается, подобно самоцвету. Насыщенность и драгоценное сияние цветов, монументальность форм характерны и для работ 1930—40-х гг. Сцены труда колхозников обобщённостью силуэтов и крупными пятнами цвета напоминают величественные фрески («Девушка с хлопком», 1932; «Выход бригады в поле», 1932—34). В 1940—50-е гг. писал в основном портреты и пейзажи.

ВОЛЮТА (итал. *voluta* – завиток, спираль), архитектурная деталь в форме спиралевидного завитка. Две волюты являются составными частями ионической *капители*. В архитектуре эпохи *Возрождения* характерным мотивом были две симметрично расположенные волюты,

зрительно объединяющие центральный высокий *неф* базилик с более низкими боковыми (церковь Санта-Мария Новелла во Флоренции, 1456—70, архитектор Л. Б. *Альберти*). В эпоху *барокко* применялись волюты S-образной формы (с двумя завитками на концах), выражающие характерную для этого стиля идею динамики, внутреннего напряжения.

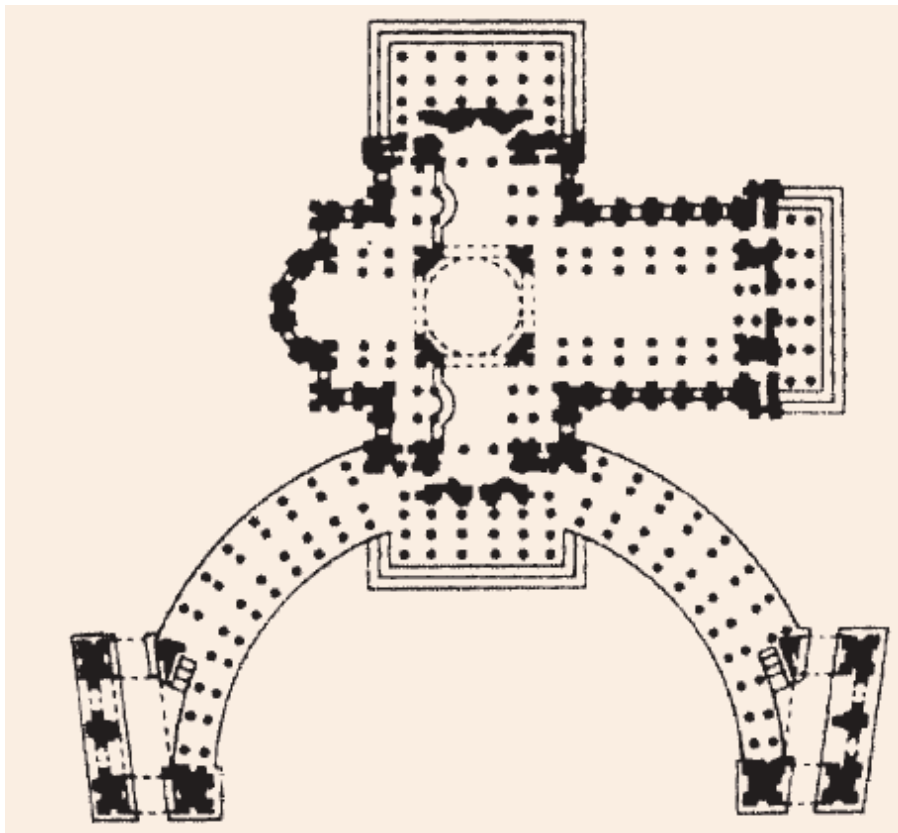


Волута церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции

ВОРОНИХИН Андрей Никифорович (1759, село Новое Усолье в Пермской области – 1814, Санкт-Петербург), выдающийся русский архитектор, представитель стиля *ампир*. Родился в семье крепостного дворового человека графа А. С. Строганова; возможно, был внебрачным сыном графа. В 1785 г. получил вольную. Искусству архитектора учился в Москве у В. И. *Баженова* и М. Ф. *Казакова* (1877—79). С 1779 г. жил в Санкт-Петербурге в доме Строганова. В 1784 г. во время путешествия по России выполнил цикл пейзажных акварелей и рисунков. Вместе с сыном графа совершил путешествие по Швейцарии и Франции (1786—90); совершенствовал художественное образование в Париже, испытав влияние французских представителей *ампира*, в том числе К. Н. Леду. На становление своеобразного стиля Воронихина также оказали воздействие творчество Ч. Камерона и А. *Палладио*. В 1797 г. получил звание академика «перспективной живописи» *Петербургской академии художеств* за акварель «Вид картинной галереи в Строгановском дворце» (1793) и картину «Вид Строгановской дачи» (1797). С 1802 г. – профессор АХ.



М. Н. Воробьёв. «Казанский собор в Петербурге». Акварель



А. Н. Воронихин. Казанский собор. План

Ранние архитектурные работы (интерьеры Строгановского дворца, 1793, и Строгановская дача на Чёрной речке, 1795—96, оба – в Санкт-Петербурге; Павильон роз в Павловске; дома в усадьбе Городня Калужской губернии, 1798, и в Братцеве, ныне в черте Москвы) отличаются ясностью и изяществом форм, утончённостью деталей.

Воронихин предпочитал центрический тип композиции, необычные пространственные построения, а в качестве *декора* – изящный лепной орнамент и *грисайль*. Его постройки находятся в гармонии с окружающим пространством и с человеком.

Самой масштабной работой мастера стал Казанский собор в Санкт-Петербурге (1801—11), который строился по велению Павла I, желавшего поместить в нём икону Казанской Богоматери, покровительницы Романовых. Архитектору было предписано взять за образец грандиозный ансамбль собора Св. Петра в Риме. Воронихин использовал в своём сооружении мотивы огромного венчающего храм купола, возведённого *Микеланджело*, и отходящих от здания колоннад, построенных *Д. Л. Бернини*, однако творчески переработал их. Колоннады Казанского собора, полукругом охватившие площадь перед Невским проспектом, выглядят просторными и воздушными. Несмотря на огромные размеры, храм отличает строгое изящество. Горный институт (1806—11) композиционно завершил ансамбль набережной Васильевского острова со стороны Невы. Массивный кубический блок здания дополняет величественный дорический *портик*, обращённый к реке. По проектам Воронихина выполнена отделка некоторых интерьеров в Павловском дворце (Малый кабинет, т. н. «Фонарик», с полукруглым выступом, 1805—07).



А. Н. Воронихин. Казанский собор. 1801—11 гг. Санкт-Петербург



А. Н. Воронихин. Горный институт. 1806—11 гг. Санкт-Петербург

Продолжая традиции творчества В. И. Баженова, И. Е. Старова, М. Ф. Казакова, Воронихин создал новый тип общественного здания с простыми и строгими формами. Талантливый дизайнер, он делал эскизы ваз, торшеров и др. предметов интерьерного убранства, стремясь к полному стилевому единству своих строений. Как и архитектурные сооружения, их отличают тонкий вкус, изящество и чувство меры. Творчество Воронихина оказало влияние на В. П. Стасова, К. И. Росси и др. архитекторов, работавших в стиле ампир.

ВРУ́БЕЛЬ Михаил Александрович (1856, Омск – 1910, Санкт-Петербург), выдающийся русский живописец и график, монументалист, театральный декоратор, мастер декоративно-прикладного искусства; представитель *символизма*, выразитель тенденций *модерна*. Участник *Абрамцевского художественного кружка*. Сын военного юриста. По желанию отца прошёл обучение на юридическом отделении Санкт-Петербургского университета (1874—80); по окончании его поступил в *Петербургскую академию художеств*, где учился у П. П. *Чистякова* (1880—84); брал уроки акварели у И. Е. *Ретина*.



М. А. Врубель. «Царевна-Лебедь». 1900 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В 1884—89 гг. жил в Киеве, куда был приглашён по рекомендации Чистякова для участия в реставрации Кирилловской церкви. Выполнил для неё несколько монументальных композиций («Сошествие Святого Духа», 1884), написал икону «Богородица с Младенцем». В 1884—85 гг. совершил путешествие в Венецию для ознакомления с сохранившимися там византийскими фресками и мозаиками. Вершиной творчества Врубеля в Киевский период стали акварельные эскизы росписей и орнаментов для Владимирского собора (1887; остались неосуществлёнными, т. к. не были утверждены церковной комиссией). Уже в это время сложился характерный врубелевский стиль, основанный на объёмном, почти скульптурном рисунке, контуры которого дробят форму на острые мелкие грани, уподобляя её чудесному кристаллу. Цвет пронизывает кристаллические грани,

становясь окрашенным светом, переливаясь и мерцая, в результате чего живопись напоминает мозаику («Девочка на фоне персидского ковра», 1886). В своих картинах Врубель почти не обращался к повседневности, творя свой мир грёз и фантазий. Темы его произведений взяты в основном из литературы, театра, истории (Гамлет и Офелия, Фауст, Демон и др.); это «вечные сюжеты», по-своему трактуемые художником, в течение всей жизни мучительно размышлявшем о любви и смысле бытия, о смерти и бессмертии.



М. А. Врубель. «Демон (сидящий)». 1890 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва



М. А. Врубель. «Весна». Майолика. После 1899 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

С 1889 г. жил в основном в Москве, где сблизился с В. А. Серовым и К. А. Коровиным, а также с меценатом С. И. Мамонтовым, предоставившим художнику мастерскую в своём доме. В этой мастерской была написана знаменитая картина «Демон (сидящий)» (1890), в которой наиболее полно отразилось драматическое мироощущение Врубеля. Он представил не циничного искусителя, а «духа страдания и скорби», наделённого титанической мощью и в то же время обречённого на вечное одиночество. Неизбывная тоска словно сжигает изнутри могучее тело Демона, рядом с которым холодно и бесстрастно сверкают драгоценными гранями неземные цветы. Через 12 лет в «Демоне поверженном» (1902) Врубель изобразил сброшенного с небес бунтаря с переломанными крыльями. Гордая красота гибнет, но дух восставшего не сломлен; во взгляде Демона – неизъяснимая гамма чувств, от отчаяния и обиды до угрюмого упрямства и дерзкого, злого вызова. Наряду с живописными произведениями, посвящёнными «изгнаннику небес», художник создал цикл иллюстраций к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон» (1890—91).

Образ персонажа сверхчеловечески прекрасного, излучающего жгучую страсть и одновременно жуткий ледяной холод, с бездонными мерцающими глазами и чёрной копной волос, подобных грозовой туче, поразил современников.



М. А. Врубель. «Богатырь». 1898 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Природа преобразается в картинах Врубеля в сказочный мир, населённый загадочными существами («Пан», 1899). Обыденная сцена ночного оборачивается волшебным таинством («К ночи», 1900). Куст цветущей сирени («Сирень», 1900) мерцает в серебристых лучах луны, дышит, шепчет, наполняется мистической силой, перевоплощаясь в ночную деву – то ли фею, то ли дриаду. Знаменитая «Царевна-Лебедь» (1900) – театрализованный портрет жены художника, оперной певицы Н. И. Забелы-Врубеля, исполнявшей партию сказочной девы в опере Н.

И. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Облик жены и музы Врубеля угадывается во многих созданных им сказочных персонажах («Царевна Волхова», 1897—98). Даже в обычных портретах художник уподобляет её волшебному цветку («Портрет Н. И. Забелы-Врубель», 1898). «Портрет С. И. Мамонтова» (1897) написан с пророческой откровенностью, предвосхищающей трагический перелом в судьбе мецената. Мучительной исповедальностью отмечены автопортреты. В 1900-е гг. в творчестве Врубеля нарастает трагизм мироощущения, порой ощутимы черты болезненного надлома. С 1902 г. художник страдал тяжёлой душевной болезнью; в 1906 г. он ослеп.



М. А. Врубель. «Голова Демона». Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон». 1890-91 гг.

В своей творческой судьбе Врубель реализовал тип универсально одарённого мастера, подобного титанам эпохи *Возрождения*. Помимо картин и рисунков, создавал монументальные *панно* и *витражи*, скульптурные композиции (для особняка С. Т. Морозова в Москве, 1895; для готического кабинета в доме А. В. Морозова, 1896); руководил абрамцевской керамической мастерской (см. ст. *Абрамцевский художественный кружок*), оформлял спектакли Московской частной русской оперы Мамонтова («Садко», 1897;

«Сказка о царе Салтане», 1900; обе – на музыку Н. А. Римского-Корсакова). Огромное панно «Принцесса Грёза», заказанное для Нижегородской ярмарки (1896), было позднее воплощено в мозаической композиции, украсившей московскую гостиницу «Метрополь».

ВХУТЕЙН (Высший художественно-технический институт), учебное заведение, возникшее в 1927 г. в результате преобразования *Вхутемаса*. Готовил специалистов для работы в текстильной, фарфорофаянсовой, стекольной и др. отраслях промышленности. Представлял собой школу *дизайна* со сложившейся программой и коллективом преподавателей – значительных представителей авангардных направлений (А. М. Родченко, Эль Лисицкий, В. Е. Татлин, Г. Г. Клуцис и др.). Татлин предлагал новую концепцию дизайна – программу «культуры материала». Свойства материала (металла, дерева, фарфора) должны были отражаться в форме, фактуре создаваемой из него вещи. Учащиеся выполняли задания по созданию объёмных композиций из различных материалов. В кон. 1920-х гг. студенты проходили практику на производстве, выполнили ряд значительных проектов (проект «социалистического города», оборудование для жилой ячейки, клубов, общежитий, библиотек). В 1930-е гг. ученики А. М. Родченко разрабатывали внешнее оформление и оборудование глассера-катамарана, кабины грузового автомобиля, дизайн светильников массового производства. Существовал до 1930 г. Опыт института оказался вновь востребованным в 1960-е гг.

ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские), учебное заведение, основанное в 1920 г. путём слияния Первых и Вторых Государственных свободных художественных мастерских, ранее представлявших собой Строгановское художественно-промышленное училище и *Московское училище живописи, ваяния и зодчества*. В концепции новой системы образования нашли воплощение идеи «*производственного искусства*»; здесь отсутствовало прежнее деление на «высшие» и «низшие» (технические) виды творчества. Вхутемас стал художественной школой, в которой происходило формирование и развитие принципов современного изобразительного искусства, архитектуры и *дизайна*. Студенты двух

начальных курсов (с 1926 г. – только первого курса) обучались на Основном отделении, где изучали «первоосновы» *пространственных искусств*, особенности зрительного восприятия предметной среды. Важнейшее место занимали дисциплины: «Пространство» (преподаватели Н. А. Ладовский, Н. В. Докучаев, В. Ф. Кринский); «Графика» (А. М. Родченко), «Объём» (Б. Д. Королёв, А. М. Лавинский), «Цвет» (Л. С. Попова, А. А. Веснин). На старших курсах шло распределение на факультеты: архитектурный, металлообрабатывающий, деревообрабатывающий (с 1926 г. два последних объединены в деревометаллообрабатывающий факультет), скульптурный, керамический, полиграфический (графический), живописный, текстильный и педагогический (с 1925 г.).



Л. С. Попова. «Прозодежда актёра № 5». Эскиз. 1921 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва



*Л. С. Попова. Эскиз росписи чашки и блюда. 1921 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*Л. С. Попова Эскиз рисунка для ткани. 1923—24 гг.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*

Во Вхутемасе важное значение имела индивидуальная педагогика, влияние крупной творческой личности. На полиграфическом факультете преподавал В. А. Фаворский (ректор в 1923—26 гг.), который привёл в систему программу Основного отделения, наладил учебный процесс, поддерживал преподавание станкового искусства; на архитектурном – Ладовский, впервые предложивший выполнять архитектурные проекты в макетах и учитывать при создании сооружения психологию восприятия; на металлообрабатывающем Родченко (с 1922 г.) готовил «конструкторов-художников», способных создать «внутреннее оборудование автомобиля и аэроплана»; на деревообрабатывающем Лисицкий (с 1925 г.) создавал мебель для жилища нового типа. Цвет и живопись на текстильном факультете преподавали Н. А. Удальцова, А. А. Лабас, А. В. Куприн. При создании учебных программ Вхутемаса проводились консультации с представителями различных предприятий и отраслей промышленности. Художественная школа была связана с производством. Институт существовал до 1926 г.

Г

ГАУДИ́ (gaudi) Антонио (полное имя Гауди-и-Корнет Антонио) (1852, Реус, близ Таррагоны – 1926, Барселона), испанский архитектор, представитель стиля *модерн*. Сын кузнеца. С 1868 г. жил в Барселоне, где создал большинство своих построек. С детства страдал ревматизмом, обрекавшим его на долгие часы неподвижности, в течение которых он наблюдал за природой. Впоследствии органические, природные формы (облаков, деревьев, скал, животных) стали источниками его архитектурных фантазий. Обучался в Высшей технической школе архитектуры (1873—78); одновременно работал чертёжником и изучал различные ремёсла (столярное, кузнечное дело и др.). Испытал влияние теории французского архитектора Э. Виолле-ле-Дюка, идеолога *неоготики*, и каталонской готической архитектуры с ощутимой примесью восточных, мавританских мотивов. В 1870—82 гг. выполнял дизайнерские работы (проекты промышленных интерьеров, выставочных витрин, киосков, оград, фонарей и т. д.).



А. Гауди. Парк Гуэль близ Барселоны. Лестница. 1900—14 гг.

Уже в первой крупной работе (фонтан на площади Каталонии в Барселоне, 1877) проявилась безудержная фантазия архитектора. Дом, построенный для владельца керамической фабрики М. Висенса – Каса Висенс (1878—80), был похож на сказочный дворец. В соответствии с желанием владельца увидеть в своей загородной резиденции «царство керамики», Гауди покрыл стены дома многоцветными переливчатыми майоликовыми плитками, украсил потолки свисающими лепными «сталактитами», наполнил двор причудливыми беседками и фонарями.

Садовые постройки и жилой дом составляли великолепный ансамбль, в формах которого архитектор впервые опробовал свои излюбленные приёмы: изобилие керамической отделки; пластичность, текучесть форм; смелые комбинации разностильных элементов; контрастные сочетания светлого и тёмного, горизонталей и вертикалей и т. д.



А. Гауди. Парк Гуэль близ Барселоны. Вход. 1900-14 гг.

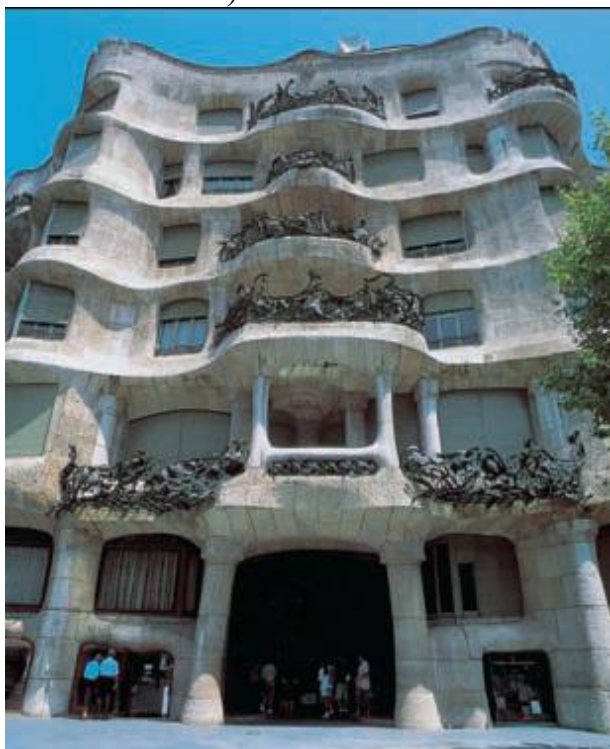
В 1883 г. Гауди познакомился с текстильным магнатом Эусебио Гуэлем, который стал для него не только основным заказчиком и покровителем, но и лучшим другом. В течение 35 лет, до самой смерти мецената, архитектор проектировал для его семьи всё необходимое для жизни: от предметов домашней утвари до особняков и парков. В 1884—87 гг. создал ансамбль усадьбы Гуэля под Барселоной. Облицовка стен мозаикой из колотой керамической плитки стала отличительной чертой построек Гауди. Наиболее знаменитые сооружения парка Гуэль на усадебных землях (1900—14) – т. н. «Греческий храм» (помещение для

крытого рынка), в котором архитектор возвёл целый лес из 86 колонн, и «Бесконечная скамья» длиной несколько сотен метров, извивающаяся, словно змея. Возведённые в последующие годы дворец Гуэль (1886—88), епископский дворец в г. Асторга (1887—93), дома Ботинес в Леоне (1892), Кальвет (1898—1900), Батло (1904—06), Бельесгуард (1900—16) и др. сооружения развивали самобытный стиль архитектора. В 1904—14 гг. Гауди реконструировал средневековый собор в Пальме.



А. Гауди. Собор Саграда Фамилия. 1884–1936 гг. Барселона

В знаменитом Каса Мила (доме семейства Мила) в Барселоне (1906—10) Гауди намного опередил своё время, создав сооружение, где воплотились идеи гибкой планировки (всю нагрузку несёт каркас, а внутренние перегородки могут распределяться свободно). Для каркаса были изготовлены специальные криволинейные балки, создающие ощущение упруго пружинящих опор массивных стен. Волнистые формы фасада были дополнены причудливыми балконными оградами; на крыше архитектор поместил целый «сад скульптур»: дымовые трубы и вентиляционные шахты были замаскированы каменными изваяниями, напоминающими сказочных великанов. Жители Барселоны называли дом «Ла Педрера» («Каменоломня»).



А. Гауди. Каса Мила. Фасад. 1906—10 гг. Барселона

Последние годы жизни глубоко религиозный мастер посвятил созданию собора Саграда Фамилия (Святого Семейства) в Барселоне (строительство начато в 1884 г.). Гауди задумал храм высотой 45 м с 12 башнями (по числу апостолов), четырьмя колокольнями (по числу евангелистов) и двумя шпилями, посвящёнными Христу и Богородице (их высота должна была достигать 170 м); внутреннее пространство должно было вмещать 30 тыс. верующих. Архитектор мечтал создать «Книгу в каменных страницах». Три фасада отражают важнейшие

евангельские события: «Рождество Христово», «Страсти Христовы» и «Воскресение»; эти темы раскрываются в огромных *панно* и рельефах, сплошь покрывающих стены собора пластичным декором, напоминающим потоки стекающей лавы. В скульптурных украшениях воспроизведены сотни видов растений и животных. Интерьер храма напоминает райский сад: колонны, смыкающиеся наверху, подобно кронам деревьев, образуют ажурный купол, сквозь который сияет небо. По замыслу архитектора, колокола должны были звучать как оргáн. Погружённый в свои мечты, Гауди погиб, сбитый трамваем недалеко от собора. Грандиозное строительство продолжается по сей день в память о великих замыслах архитектора.

ГВА́РДИ (*guardi*) Франческо (1712, Венеция – 1793, там же), итальянский живописец, мастер *ведуты*. Родился в семье художников. Учился у своего брата Джованни Антонио Гварди, автора виртуозных композиций в стиле *рококо*. В течение всей жизни не покидал родной город. Начинал как копиист; писал картины на религиозные и мифологические темы. В кон. 1760-х гг. выполнил 12 видов праздничной Венеции по рисункам А. *Каналетто*; с этого времени целиком посвятил себя пейзажу.



Ф. Гварди. «Выставка диковин на площади Сан-Марко в Венеции». Вторая пол. 18 в. Частное собрание. Лиссабон. Фрагмент

Расцвет творчества Гварди приходится на 1780—90-е гг. Помимо ведут, точно воспроизводящих виды города, писал «каприччо» — живописные фантазии с видами античных и средневековых руин; однако и в сочинённых пейзажах ощущается неповторимая атмосфера Венеции с её влажным морским воздухом и мягким серебристым светом, растворяющим очертания фигур и предметов. Художник создал пейзаж нового типа, насыщая живописную ткань произведений своими лирическими переживаниями («Подъём воздушного шара», 1784; «Церковь Сан-Джорджо Маджоре в Венеции»). Обращаясь зачастую к тем же городским видам и сюжетам, что и Каналетто, он писал не торжественную, сияющую праздничными красками Венецию, а призрачный город, чья хрупкая ускользающая красота окрашена

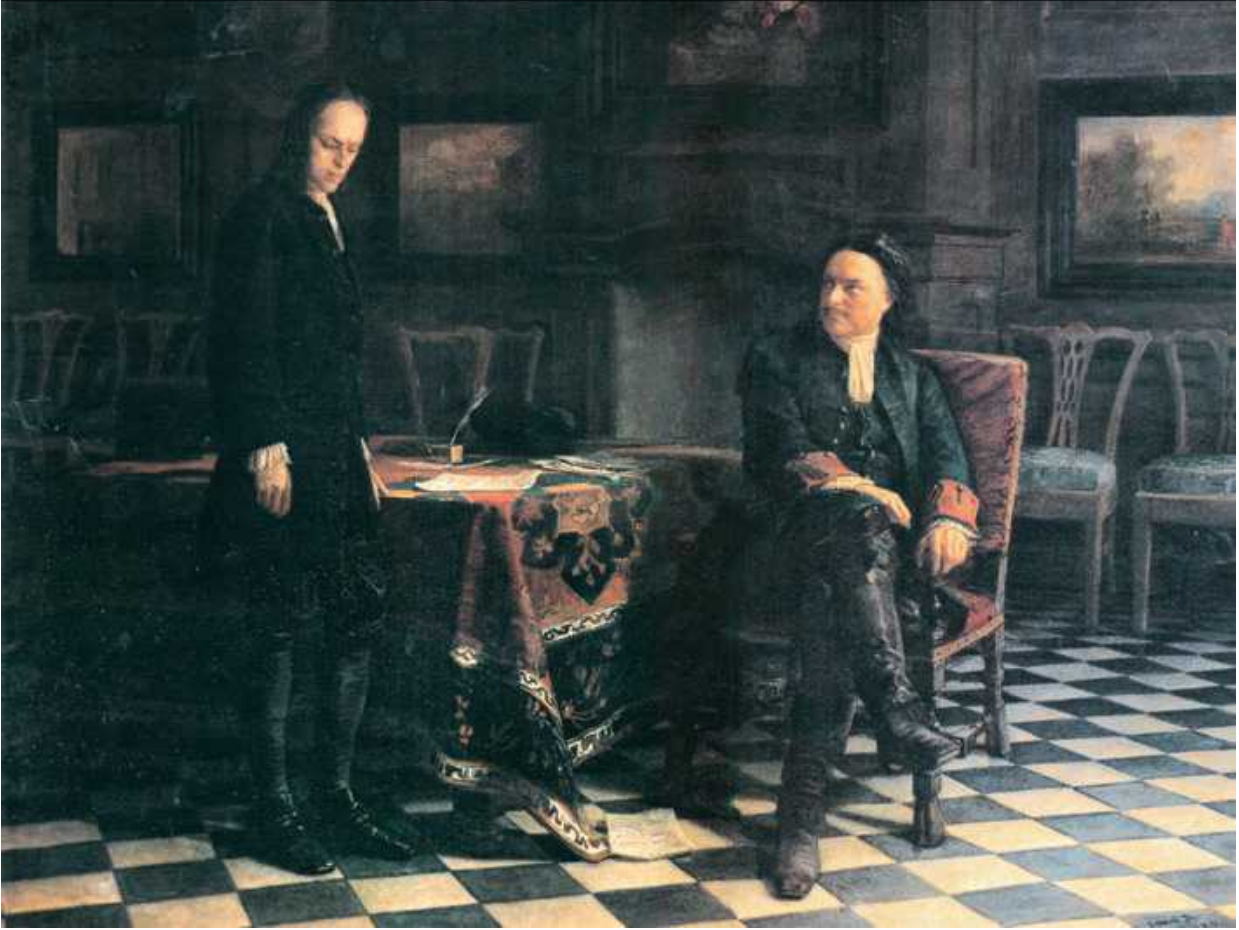
нотками щемящей ностальгии («Серая лагуна», ок. 1780 г.). Художник вводит в свои композиции элементы естественной произвольности и пространственной свободы. Лёгкими динамичными мазками он воссоздаёт трепетное движение серо-жемчужных облаков и тёмно-синих вод Адриатики, тающие в воздушной дымке контуры одиноких, часто изображённых со спины, прохожих в накинутых плащах и капюшонах, залитые серебристым светом дворики, исчезающие в дымке туманов каналы и лагуны со скользящими по ним гондолами («Венецианский дворик», «Площадь Сан-Марко в Венеции», «Вид канала в Каннареджо», ок. 1790 г.).



Ф. Гварди. «Вид церкви Сан-Пьетро ди Кастелло на о. Сан-Пьетро». Вторая пол. 18 в. Частное собрание. Лиссабон

Творчество Гварди, предвосхитившее пленэрные искания французских пейзажистов 19 в., не было оценено современниками. Лишь на рубеже 19–20 вв. его имя заняло достойное место среди живописцев венецианской школы.

ГЕ Николай Николаевич (1831, Воронеж – 1894, хутор Ивановский, ныне им. Т. Г. Шевченко в Черниговской области), русский живописец, портретист, пейзажист, автор исторических картин. Член-учредитель Товарищества передвижных художественных выставок. Правнук французского эмигранта. Детские годы провёл на Украине. Учился в *Петербургской академии художеств* у П. В. Басина (1850—57). В 1856 г. получил Большую золотую медаль за картину «Саул у Аэндорской волшебницы», что дало ему возможность в качестве пенсионера АХ уехать в Италию (1857—63). В 1857—59 гг. работал в Риме, в 1860—69 гг. – во Флоренции. Написанные в Италии под впечатлением живописи К. П. Брюллова «Смерть Виргинии», «Любовь весталки» (1857—58) и др. картины не удовлетворили взыскательного художника излишней театрализованностью образов, и он обратился к опыту А. А. Иванова, чьи нравственные искания были ему близки. В эскизе «Возвращение с погребения Христа» (1858), в напряжённо-драматических пейзажах («Облака Фраскати», 1859; «Закат на море в Ливорно») ощущается традиция ивановской философской живописи. С 1870 г. Ге жил в Санкт-Петербурге.



Н. Н. Ге. «Пётр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе». 1871 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Известность художнику принесла написанная в Италии картина «Тайная вечеря». Представленная на выставке в АХ (1863), она вызвала восторженный отзыв М. Е. Салтыкова-Щедрина. Евангельский сюжет решён как животрепещущая психологическая драма. Противостояние Христа и Иуды, материального и духовного начал, тема отступничества вызывали в сознании современников ассоциации со смутой и расколом, царившими в это время в демократическом лагере. «Я увидел там горе Спасителя, теряющего навсегда ученика – человека...» – писал Ге. Мастер долго работал над каждым образом. Для него была важна психологическая разработка каждого лица: Христа, юного Иоанна, старика Петра... Группа Христа и потрясённых учеников ярко освещена, в то время как Иуда погружён во тьму, от его фигуры падают огромные тени на пол и стены. В картине «В Гефсиманском саду» (1868; вариант – 1869) художник создал образ страдающего, одинокого

Христа. Одиноким и страдающим героем был для Ге и изгнанный из России А. И. Герцен, чей портрет он написал в 1863 г. В лице человека, боровшегося за высокие нравственные идеалы, он увидел горький, трагический душевный разлад. Портрет отличает по-рембрандтовски драматичная борьба света и тьмы; герценовский взгляд приковывает зрителя пытливей остротой.



Н. Н. Ге. «Что есть истина?». 1890 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

На первой выставке передвижников (1871) Ге показал картину «Пётр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе».

Художник-мыслитель поставил перед обществом вопрос столь же животрепещущий, сколь и неразрешимый: о путях развития России, о столкновении личного и государственного. Ярко воссозданные характеры царя и Алексея, каждый из которых воплощает целую эпоху, достоверность обстановки (интерьер Монплезира в Петергофе) в картине Ге подняли исторический жанр на новую ступень.



Н. Н. Ге. «В Гефсиманском саду». 1869 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва



*Н. Н. Ге. «Портрет писателя Л. Н. Толстого». 1884 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*

В более поздних работах («Екатерина II у гроба Елизаветы», 1874; «И. И. Пущин у А. С. Пушкина», 1875) нет прежнего духовного накала. В 1869—75 гг. художник создал ряд портретов близких ему по духу людей, «гордости нации»: историка Н. И. Костомарова (1870), писателя М. Е. Салтыкова-Щедрина (1872), поэта Н. А. Некрасова (1872). Пережив глубокий душевный кризис, покинул Санкт-Петербург (1876) и поселился на хуторе близ станции Плиски в Черниговской губернии; почти не писал картин, вёл образ жизни простого крестьянина. В 1880-х гг. стал горячим почитателем Л. Н. Толстого. Один из лучших портретов писателя (1884) написан в Москве, в Хамовниках, в рабочем кабинете Толстого. Писатель погружён в работу над рукописью книги «В чём моя вера», его огромный лоб мягко освещён потоками света, ощущается тишина кабинета, углублённая творческая сосредоточенность. Под влиянием дружбы с Л. Н. Толстым Ге пережил небывалый подъём. Его помыслы вновь обратились к образу Христа

(«Христос и Никодим», 1889; «Выход с тайной вечери», 1889; «Совесть», 1891). Главное содержание картины «Что есть истина?» (1890) – победа духа над плотью. Измученный, поруганный, одетый в лохмотья Христос противопоставлен пресыщенному, освещённому южным солнцем Понтию Пилату, небрежно бросающему Иисусу свой насмешливо-циничный вопрос. Говоря о замысле своих последних работ («Голгофа», 1893; три варианта «Распятия», 1892—94), об их воздействии на публику, художник писал: «Я сотрясу все их мозги страданиями Христа. Я заставлю их рыдать, а не умиляться...» Ге пытался заставить зрителя почувствовать чужую боль, как свою, пробудить в нём совесть, милосердие. В этих работах поразительно меняется живописный язык мастера: резкие, мощные, контрастные вспышки цвета и света, экспрессия красок, словно выплеснутых на холст, цвет-боль, мазок-крик. В написанном незадолго до смерти «Автопортрете» (1892—93) художник-проповедник подобен древним патриархам.



Н. Н. Ге. «Голгофа». 1893 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Он занимает уникальное место в русской живописи второй пол. 19 в. В эпоху *реализма* он сохранил в своём творчестве живую связь с *романтизмом* и предвосхитил открытия *экспрессионизма* на пороге 20 в.

ГЕЙНСБОРО (gainsborough) Томас (1727, Садбери, Суффолк – 1788, Лондон), английский живописец, портретист, пейзажист. Учился в Лондоне у французского гравёра Ю. Гравло. В 1750-х гг. работал в Ипсуиче; с 1759 г. – в Бате. С 1761 г. участвовал в выставках Общества художников, с 1769 г. – в выставках Королевской академии. Поссорившись с академическим начальством, в 1774 г. окончательно переехал в Лондон, где пользовался покровительством короля Георга III.



Т. Гейнсборо. «Портрет герцогини де Бофор». 1770-е гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Испытал влияние А. Ватто и голландских пейзажистов 17 в., особенно Я. ван Рёйсдала. Ранние пейзажи наполнены солнцем и

словно омыты свежестью («Сад Гейнсборо», «Корнардский лес», 1748). В портретных работах пейзажный фон играет значительную роль. Живописная манера Гейнсборо отличается «акварельной» лёгкостью, воздушностью («Портрет Р. Эндрюса с женой», ок. 1750 г.). На модном курорте в Бате заказчиками художника становятся представители аристократии; в домах многих из них были коллекции картин А. Ван Дейка и П. П. Рубенса, оказавших значительное влияние на творческий почерк Гейнсборо. Большой ценитель музыки, художник познакомился в Бате с композитором К. Ф. Абелем, со многими знаменитыми музыкантами и актёрами, которые стали героями его портретной живописи («Портрет Абеля», ок. 1777 г.; «Портрет музыканта Фишера», ок. 1788 г.). Портреты леди Молине (1769), Б. Трумена (ок. 1770 г.) отличает тонкая одухотворённость; пейзаж в них становится «аккомпанементом» к настроению изображённого. В лучших портретах 1770—80-х гг. Гейнсборо подчёркивает в своих моделях не род их занятий и положение в обществе, а духовный аристократизм, утончённую интеллектуальность («Сара Сиддонс», 1783—85). В парных портретах английской аристократии он передаёт состояние нежной дружбы, согласия душ, звучащих в унисон друг с другом и с природой («Утренняя прогулка», 1785). Лучшие портреты художника написаны трепетными динамичными мазками, как бы размывающими границы формы, что создаёт ощущение живого дыхания, вибрации света и воздуха. Колорит построен на гармонии нежных оливково-серых, зеленовато-палевых и серебристо-голубых тонов («Портрет герцогини де Бофор, 1770-е гг.; „Мальчик в голубом“, ок. 1770 г.). В конце жизни писал идиллические сельские пейзажи, напоминающие образы испанца Б. Э. Мурильо («Девочка с поросятами», 1782; «Девочка, собирающая грибы»). Поэтическая утончённость портретов Гейнсборо, изображавшего людей в состоянии мечтательности, уединения и покоя на лоне прекрасной природы, позволяет говорить о близости мастера английскому *сентиментализму* и предромантизму.



Т. Гейнсборо. «Супружеская пара в парке». 1746—47 гг. Лувр. Париж

ГЕ́ММА (лат. *gemma*), драгоценный или полудрагоценный камень с резным изображением. Геммы с углублённой резьбой называют инталиями, с выпуклой – камеями. В древности служили печатями и амулетами; позднее геммами украшали броши, кулоны, перстни. Искусство изготовления резных камней называют глиптикой.



*«Медуза Горгона». Инталия. Халцедон. 5 в. до н. э.
Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*

ГЕОГЛИФЫ, гигантские рукотворные изображения на поверхности земли, высеченные на камне или вырезанные в грунте в виде борозд. Были обнаружены в Европе (изображения людей и животных на меловых холмах Южной Британии, 1 в. до н. э. – 6 в. н. э.) и Америке (в штатах Калифорния и Аризона в США, в Чили и Перу). Наиболее знамениты геоглифы в пустыне Пампа-Колорада, к югу от реки Наска в Перу (300–800 гг.). Общая площадь рисунков – ок. 500 км². Ширина линий – 30–50 м, длина достигает нескольких километров. Геоглифы прекрасно сохранились, поскольку на горных плато, где они были созданы, почти не бывает дождей. Научное изучение рисунков началось в 20 в. Сложная сеть из линий и геометрических фигур складывается в узнаваемые очертания животных, птиц и рептилий только с высоты птичьего полёта. Все изображённые в геоглифах существа являются характерными представителями фауны данного региона; в мифологии древних жителей Америки они считались посредниками между земным и потусторонним миром. Направления линий многих рисунков соответствуют перемещениям солнца в периоды солнцестояния и равноденствия; другие «указывают» на положение луны, планет и созвездий. Возможно, долина реки Наска служила её древним жителям огромным солнечным и лунным календарём. Контур каждой фигуры очерчен непрерывной линией и имеет лишь один «выход» (отсюда возникло предположение, что геоглифы могли быть дорогами, по которым шествовали процессии во время священных праздников, взывая к тотемным животным – предкам и покровителям рода). Возможно, каждая из фигур, изображавшая птицу, ящерицу, рыбу, паука и т. д., соответствовала одному из родов или племён.



Колибри. Геоглиф. 300–800 гг. Пустыня Пампа-Колорада. Перу

ГЭРМА (греч. *hermḗs*), изваяние в виде четырёхгранного столба, увенчанного скульптурной головой. Возникли в Древней Греции, где посвящались богу Гермесу (отсюда название «герма»). В честь бога – покровителя путешественников гермы устанавливались на перекрёстках улиц, на дорогах, иногда на них указывали расстояния, вырезали популярные изречения. С 4 в. до н. э. форму гермы стали использовать для поясных портретных изображений (скульптор *Пракситель*). В Древнем Риме гермы помещали также в частных домах, виллах и библиотеках. Существовали двойные гермы (двуликого бога Януса, великих поэтов и мыслителей). Возрождение интереса к этой скульптурной форме происходит в эпоху *классицизма* на рубеже 18–19 вв.



Дж. Рейнолдс. «Три грации украшают герму Гименея». 1774 г. Галерея Тейт. Лондон

ГИБÉРТИ (ghiberti) Лоренцо (ок. 1381, Флоренция – 1455, там же), итальянский скульптор и ювелир эпохи Раннего *Возрождения*. Учился в мастерской золотых дел мастера, где получил навыки тонкой, ювелирной обработки металла. Работал во Флоренции, а также в Сиене (1416—17), Венеции (1424—25) и Риме (до 1416 г. и ок. 1430 г.). В ранних работах (бронзовых рельефах на евангельские темы для северных дверей баптистерия собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции, 1404—24; статуях св. Иоанна Крестителя, 1412—15, св. Матфея, 1419—22, и св. Стефана, 1425—29, в церкви Орсанмикеле во Флоренции) ещё сохраняется утончённая готическая орнаментальность и ювелирная тонкость трактовки форм. В зрелых работах художника стиль поздней *готики* претворяется возвышенной гармонией античных памятников.



Л. Гиберти. «Сотворение человека». Рельеф северных дверей баптистерия собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции. Бронза. 1404—24 гг.

Самая знаменитая работа Гиберти – бронзовые рельефы для третьих дверей флорентийского баптистерия (1425—52). В них ярко выразились новые принципы эпохи Возрождения: мастер использовал опыт античного искусства и открытия современников *Донателло* и *Ф. Брунеллески* в области линейной *перспективы*. В каждой из десяти сложнейших, выполненных с ювелирной тщательностью многофигурных композиций совмещено несколько библейских эпизодов. Изящные фигуры переданы в полном соответствии с натурой,

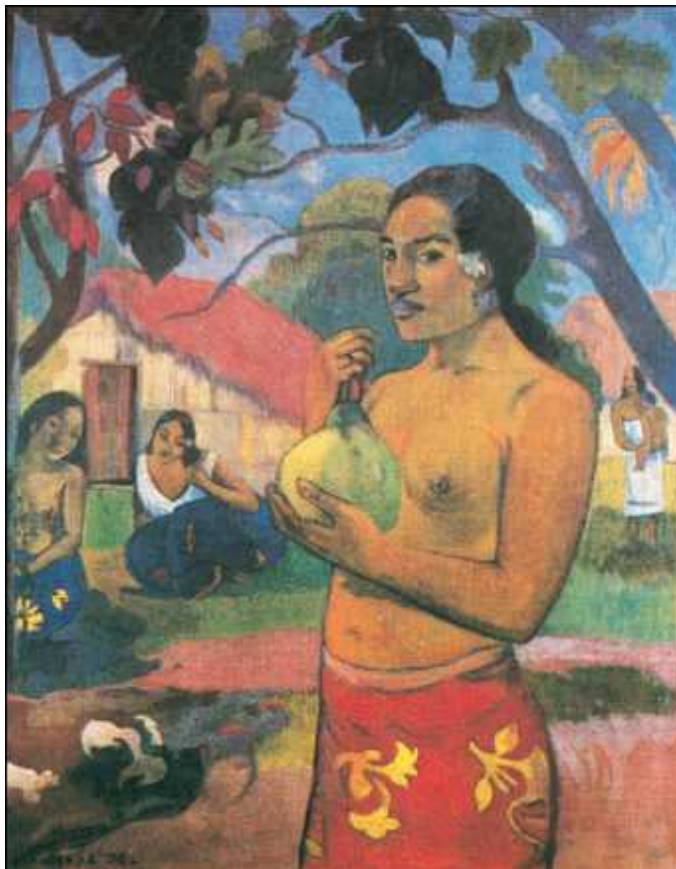
помещены в насыщенное пейзажными и архитектурными мотивами пространство фона, построенное по законам перспективы. Изображение строится плавными музыкальными линиями и тончайшими градациями неуловимых переходов от высокого к очень низкому рельефу, вплоть до тончайшей гравировки. Это придаёт композициям пространственную глубину и ритмическое многообразие. За редкую красоту *Микеланджело* назвал эти двери «Вратами рая». Созданный скульптором новый тип рельефа называют «живописным». Гиберти первым среди итальянских скульпторов добился «картинного» построения рельефа, пространство которого строится с помощью как живописных (перспективные сокращения, *ракурсы*), так и пластических (градации объёмов) средств. Рельефы «райских дверей» являются одной из вершин флорентийского ренессансного искусства. Творчество Гиберти оказало огромное влияние на мастеров эпохи Высокого Возрождения – *Рафаэля*, *Микеланджело* и др.



Л. Гиберти. Рельефы северных дверей баптистерия собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции. Бронза. 1404—24 гг.

ГОГЭН (gauguin) Поль Эжен Анри (1848, Париж – 1903, посёлок Атуона, Маркизские острова), французский живописец, график и скульптор; представитель *постимпрессионизма*. Детские годы провёл в Перу, где вместе с матерью жил во дворце богатого родственника. В 1865—71 гг. плавал на торговом судне матросом, служил на боевом корвете «Жером Наполеон». Участвовал в войне с Пруссией, дослужился до чина лейтенанта. В возрасте 23 лет был списан на берег. В Париже стал преуспевающим биржевым маклером. В 1870-х гг.

самостоятельно занялся живописью. В 1877 г. познакомился с К. Писсарро, который взялся обучить Гогена профессиональным навыкам и привлёк его к участию в выставках импрессионистов (1880—82). В 1883 г., в возрасте 35 лет, прекратил успешную коммерческую деятельность, оставив жену и пятерых детей, чтобы полностью посвятить себя живописи.



П. Гоген. «Женщина, держащая плод». 1892 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Ранние работы художника отмечены влиянием *импрессионизма*. Однако вскоре он отошёл от этого направления, стремясь творить не «в сфере, доступной глазу», но ориентируясь на «таинственный центр мысли». Гоген брал от природы лишь основные элементы, упрощая или заостряя их в соответствии с идеей картины. В кон. 1880-х гг. с группой последователей поселился в деревне Понт-Авен (Бретань), где ещё сохранялись самобытные нравы и обычаи; его всегда привлекала жизнь среди людей, не затронутых современной цивилизацией («Видение после проповеди», 1888). Поиски тайной сути, сокровенного смысла

явлений сближают Гогена с символистами («Жёлтый Христос», 1889). Вокруг художника образовалась понт-авенская школа «синтетистов». В 1886 г. в Париже Гоген познакомился с В. Ван Гогом, в конце 1888 г. художники вместе жили и работали в Арле («Кафе в Арле», 1888).



П. Гоген. «Таитянские пасторали». 1893 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Неутолимая тяга к странствиям привела Гогена в 1887 г. на остров Мартиника, в апреле 1891 г. – на остров Таити, где он провёл два года. В картинах первого таитянского периода возникают образы счастливых и простодушных, как дети, людей, живущих в гармонии с природой. Чистые «солнечные» краски создают ощущение земного рая и золотого века человечества («Манао Тупапау – Следящий Дух мёртвого», 1892; «Таитянские пасторали», 1893). Возвращение во Францию (1893) принесло художнику лишь разочарования, и в 1895 г. он снова отправился на Таити, где жил в нищете, расплачиваясь за постой и еду своими полотнами, которые никто не ценил. Картины второго таитянского периода обретают черты величия и монументальности. Это живописные *панно*, воссоздающие лаконичный и мощный язык

древних *фресок*. В последних работах Гоген воплотил образы идеальной гармонии вне времени и пространства. Панно «Откуда мы? Кто мы? Куда идём?» (1898) – философская *аллегория* на тему этапов человеческой жизни.



П. Гоген. «А, ты ревнуешь?». 1892 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва

В нач. 20 в. творчество Гогена становится популярным во Франции, о нём пишут статьи, его картины дорожают, но сам художник об этом ничего не знает. В 1898 г., почти без средств к существованию, в полном отчаянии, он пытался покончить с собой. В 1901 г. Гоген переселился на Маркизские острова, в Атуону, где издавал сатирическую газету тиражом 20 экземпляров. В Океании, несмотря на болезнь, он продолжал создавать живописные и скульптурные произведения («Золото их тел», 1901). Гоген оставил обширное литературное наследие: исследовательский труд о таитянской культуре и мифах «Ноа-Ноа» («Благоухание»), мемуары «Прежде и потом» и др.

ГОЙЯ (goya) Франсиско (полное имя Франсиско Хосе де Гойя-и-Лусьентес) (1746, Фуэндетодос, близ Сарагосы – 1828, Бордо), выдающийся испанский живописец, гравёр, рисовальщик, представитель *романтизма*. Сын мастера-позолотчика. С 1760 г. учился в Сарагосе у Х. Лусана-и-Мартинеса. Ок. 1769 г. отправился в Италию. Ок. 1773 г. обосновался в Мадриде. В 1780 г. был избран в Академию художеств Сан-Фернандо в Мадриде (с 1785 г. вице-директор, с 1795 г. – директор её живописного отделения). В 1786 г. был назначен

придворным художником, в 1799 г. стал первым живописцем короля. В 1776—80 и 1786—91 гг. выполнил для королевской шпалерной мануфактуры свыше 60 панно, которые служили *картонами* для гобеленов. Насыщенные по цвету и непринуждённые по композиции сцены выполнены в традициях *рококо* («Зонтик», 1777; «Игра в пелоту», 1779; «Игра в жмурки», 1791). В нач. 1780-х гг. приобрёл известность как портретист. Парадная торжественность первых портретов («Портрет графа Флоридабланка», 1782—83) сменяется камерностью с оттенком лёгкой иронии по отношению к модели («Семья герцога Осуна», 1787; «Портрет маркизы Понтехос», ок. 1787 г.). Характер искусства Гойи резко меняется в нач. 1790-х гг., когда в Испании после Великой французской революции (1789) воцарилась политическая реакция. Состояние художника усугубила тяжёлая болезнь (зима 1792/93 г.), последствием которой стала глухота. В его живописи всё чаще царит ночной мрак, поглощающий фигуры. В этот период Гойю особенно привлекает графика: стремительность первого рисунка, царапающий штрих иглы в *офорте*, где он использует технику *Рембрандта*, светотеневые эффекты *акватинты*.



Ф. Гойя. «Семья короля Карла IV». 1800 г. Прадо. Мадрид

На рубеже 18–19 вв. достигло расцвета портретное искусство Гойи. Чувство одиночества, противостояние внутреннего мира человека и внешней, зачастую враждебной к нему среды, психологически точно переданы в т. н. романтических портретах Ф. Байеу (1796), Ф. Савасы Гарсиа (ок. 1805 г.); Ф. Гиймарде (1798); И. Ковос де Порсель (ок. 1806 г.) и др. Напротив, «Семья короля Карла IV» (1800) исполнена в традициях испанской придворной живописи. Художник, стоящий за мольбертом у левого края картины, – прямая «цитата» из «Менин» Д. Веласкеса. Однако в центре картины не прекрасная инфанта, а своенравная и властная королева Мария-Луиза в роскошном бело-золотом одеянии и дорогих украшениях. Ок. 1802 г. написаны самые известные картины художника «Маха обнажённая» и «Маха одетая», заказанные могущественным фаворитом королевы Мануэлем Годоем.

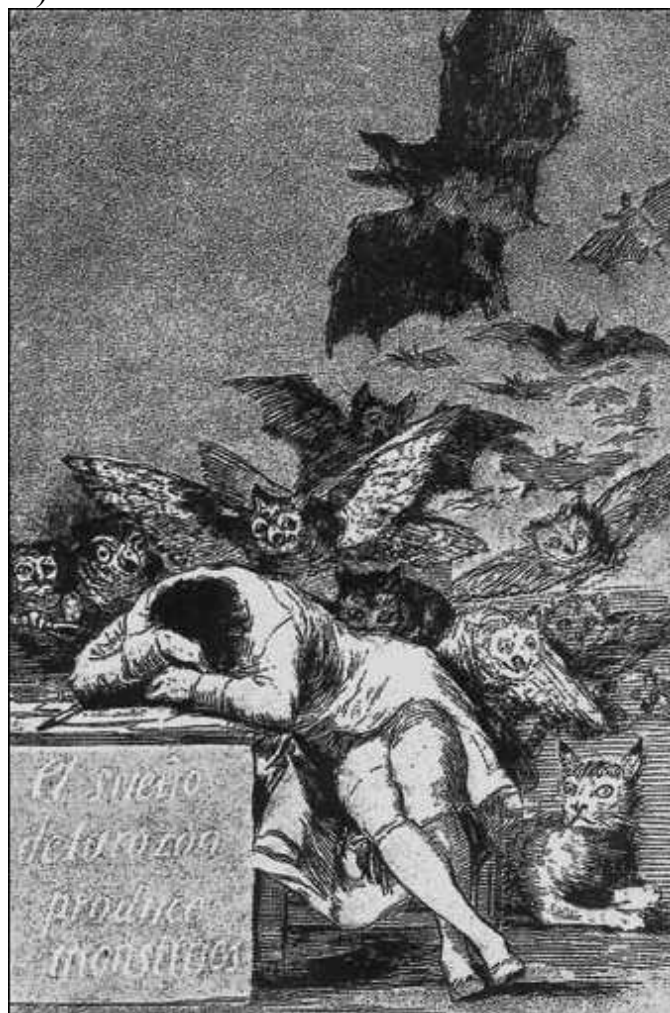
Таинственная притягательность этих работ, продолжающих традиции изображений лежащей Венеры (от *Джорджоне* до Веласкеса), – в неуловимой вибрации света и цвета, сотканного из полутонов серого, белого и розового.



Ф. Гойя. «Маха одетая». Ок. 1802 г. Прадо. Мадрид

В 1797—98 гг. была создана первая большая серия офортов «Капричос» (80 листов с комментариями художника), в которых в гротескно-трагической форме раскрыто уродство политических и духовных основ испанского общества. Гойя противопоставляет безличному классицистическому рационализму современного ему искусства страстность чувств, откровенность мыслей, дерзостный полёт фантазии. Полны трагизма исторические полотна художника («Восстание 2 мая 1808 г. в Мадриде» и «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 г.»; обе – ок. 1814 г.). Картины, отражающие реальные события Франко-испанской войны, проникнуты чувством боли за родную страну, протестом против любой войны – бесчеловечного и бессмысленного акта. Результатом философско-исторического осмысления судьбы испанского народа стала серия офортов «Бедствия войны» (82 листа; 1810—20, изданы в 1863 г. в Мадриде), исполненных большей частью в период народно-освободительных войн против наполеоновского нашествия и первой испанской революции (1808—14). Последние листы серии создавались в обстановке жестокой реакции в правление короля Фердинанда VII. В эти годы Гойя жил в одиночестве в построенном им загородном доме, который художник назвал «Кинта дель Сордо» («Дом Глухого»). В росписях, написанных масляными

красками на стенах «Дома Глухого» (1820—23), словно оживают кошмарные ночные видения. Ненасытное беспощадное Время представлено в образе бога-титана Сатурна, пожирающего своих детей. Ему противостоит Юность, полная победной освобождающей силы («Юдифь»). Жуткие и горькие гротескные образы возникают в серии офортов «Диспаратес» (22 листа; 1820—23). После мрачных видений вновь засияли краски в «Махах на балконе» (ок. 1816 г.); человеческой теплотой и мудростью отмечены «Автопортрет» художника (1815), «Портрет Т. Переса» (1820), поздний «Портрет П. де Молина» (1828). Последние четыре года жизни Гойя провёл в добровольном изгнании во Франции, создавая портреты своих друзей-эмигрантов; освоил новую технику *литографии* (серия «Бордоские быки», 1826). Жизнеутверждающую энергию излучает картина «Молочница из Бордо» (1827—28).



Ф. Гойя. «Сон разума рождает чудовищ». Офорт. 1797—98 гг.

Многогранное наследие испанского мастера оставалось актуальным на протяжении 19–20 вв. для художников самых разных направлений – от импрессионистов до О. Домье и немецких экспрессионистов.

ГОЛОВИ́Н Александр Яковлевич (1863, Москва – 1930, Детское Село, ныне г. Пушкин), русский живописец, график, театральный декоратор. С 1928 г. – народный художник РСФСР. Учился в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* у И. М. *Прянишникова*, В. Е. *Маковского* и В. Д. *Поленова*. В Париже занимался в Академии Ф. Коларосси (1889), брал уроки у Р. Коллена в частной школе Витти (1897). В 1890-е гг. участвовал в деятельности *Абрамцевского художественного кружка*. В 1899 г. вошёл в художественное объединение «*Мир искусства*». В 1900 г. выполнил несколько декоративных работ в неорусском стиле для Всемирной выставки в Париже. С этого же года работал в Большом театре. В 1902 г. переехал в Санкт-Петербург, где занял должность главного декоратора петербургских императорских театров и консультанта дирекции по художественным вопросам.

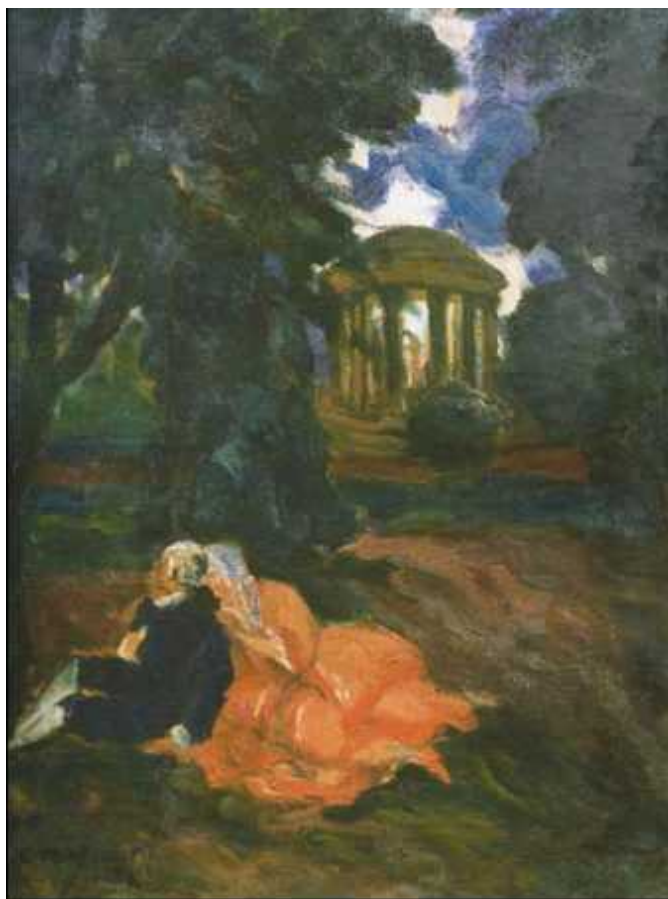
В поисках собственной творческой индивидуальности создавал произведения в духе *передвижников* («Урок музыки», 1892); писал картины, близкие к символизму («Щемит», «Преходящее»; обе – 1894), и декоративные композиции в стиле *модерна* («Плач Ярославны», «Чудо св. Моисея»; обе – 1896). Освоил различные техники (*масляную живопись, пастель, акварель* и др.), которые позднее использовал одновременно для большей выразительности цвета и фактуры.

Обратившись к *театрально-декорационному искусству*, смог полностью реализовать своё стремление к декоративности и монументальности. В оформлении спектаклей художник выдерживал единый стиль всех элементов: от сценического пространства до деталей костюмов статистов (постановки оперы «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова в Большом театре, 1901; «Кармен» Ж. Бизе в Мариинском театре, 1908; драмы «Дочь моря» Г. Ибсена в Михайловском театре, 1905; «Маскарада» М. Ю. Лермонтова в Александринском театре, 1917).

В станковой живописи создавал пейзажи («Вётлы», 1909; «Пруд в чаще»; «Осенний пейзаж», 1920-е гг.), цветочные натюрморты («Цветы и фарфор», ок. 1912 г.; «Кувшинки», 1920-е гг.) и портреты. Портретное творчество Головина тесно связано с его театральной деятельностью. В период работы над постановкой «Кармен» художник создал живописную серию «испанок», где изобразил швей Мариинского театра в специально сшитых костюмах («Испанка», 1907; «Испанка в красном», 1908). Другая портретная серия посвящена Ф. И. Шаляпину («Портрет Шаляпина в роли Олоферна», 1908; «Портрет Шаляпина в роли Бориса Годунова», 1912).

Творчество Головина стоит особняком в русском и мировом искусстве, у него не было прямых последователей, но его новаторские театрально-декорационные работы питали вдохновение последующих поколений театральных художников.

«ГОЛУБА́Я РО́ЗА», объединение русских художников-символистов, названное по одноимённой выставке, состоявшейся в Москве в 1907 г. Организатором и спонсором выступил Н. П. Рябушинский – предприниматель и меценат, художник-любитель, издатель журнала «Золотое руно», с которым сотрудничали поэты-символисты (А. Белый, Д. С. Мережковский, А. А. Блок, В. Я. Брюсов и др.). Вероятно, именно Брюсов предложил название «Голубая роза», выражавшее поэтическую мечту о несбыточно-прекрасном. Объединение просуществовало до 1910 г.



Н. Н. Сапунов. «В парке. Влюблённые». Нач. 1900-х гг. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Ядро объединения составили живописцы, участвовавшие в выставке «Алая роза» (Саратов, 1904): А. А. Арапов, П. В. Кузнецов, Н. Н. Сапунов, М. С. Сарьян, С. Ю. Судейкин, П. С. Уткин, Н. П. Феофилактов. На саратовской выставке были представлены также произведения мастеров старшего поколения – М. А. Врубеля и В. Э. Борисова-Мусатова, которых молодые художники считали своими предшественниками. Выставка «Голубая роза» демонстрировала, таким образом, преемственность поколений в искусстве русского *символизма*. В ней участвовали, помимо саратовцев, живописцы Н. П. Крымов, П. И. Бромирский, И. А. Кнабе, В. П. Дриттенпрейс, братья В. Д. и Н. Д. Милиоти, А. В. Фонвизин, В. И. Денисов, Н. П. Рябушинский, скульптор А. Т. Матвеев. Организаторы выставки стремились создать необычную изысканную атмосферу: стены были обиты мягкой серой материей, в залах благоухали живые цветы, звучала музыка А. Н.

Скрябина, Н. Н. Черепнина, А. А. Спендиарова, читали стихи Андрей Белый, В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт и др. поэты.



Н. Н. Сапунов. «Вазы и цветы на розовом фоне». 1910 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Выставка «Голубая роза» ознаменовала начало поздней фазы символизма в русском искусстве. По сравнению с графически-линейными произведениями петербургских мастеров из объединения «Мир искусства», которое доминировало в художественной жизни России нач. 20 в., работы молодых москвичей поражали нежными, дымчатыми, словно тающими красками и зыбкими, ускользающими формами. Их любимые мотивы – отражения в воде, туман, зеркала, облака, мир театра с волшебными огнями рампы и чудесными

превращениями, происходящими на сцене. Большинство представленных на выставке полотен было создано в стиле *модерн* в его московском варианте. Вместе с тем некоторые картины предвосхищали появление авангардных направлений 1910-х гг. (*экспрессионизм, примитивизм*). Для московских живописцев был характерен интерес к традициям *иконописи, парсуны и лубка*, к восточному искусству.



Обложка каталога выставки «Голубая роза». 1907 г.

Выставка молодых новаторов вызвала ожесточённую полемику среди художественной интеллигенции. С резкой критикой выступил в журнале «Весы» И. Э. Грабарь, призывая голуборозовцев уйти из «царства теней» в солнечный мир реальности. Жёсткий ответ Грабарю со стороны В. Милиоти был помещён на страницах журнала «Золотое руно». Художник отстаивал значение выставки как новой вехи в развитии русского искусства.

Позднее многие участники «Голубой розы» отошли от символизма, но продолжали создавать романтически-одухотворённые образы. В 1920-е гг. некоторые из участников выставки вошли в художественные объединения «Маковец» и «Четыре искусства». Ретроспективные выставки художников «Голубой розы» были организованы в Москве в 1925, 1988, 1999 и 2006 гг.

ГОЛУБКИНА Анна Семёновна (1864, Зарайск – 1927, там же), русский скульптор. Член-учредитель объединения «Мир искусства»,

участница *Московского общества любителей художеств*, *Московского товарищества художников*. Преподавала во *Вторых свободных государственных художественных мастерских* и во *Вхутемасе*. Автор книги «Несколько слов о ремесле скульптора» (1922—23). В 1891—94 гг. занималась в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* у С. И. Иванова. Образование завершила в Париже, где была дважды: в 1895—96 гг. посещала Академию Ф. Коларосси, в 1897—99 гг. пользовалась советами О. Родена. В 1902—03 гг. совершила третью поездку в Париж для изучения техники работы в мраморе. С нач. 1900-х гг. жила попеременно в Москве и Зарайске. В 1904—07 гг. принимала участие в революционном движении, была арестована и приговорена к заключению, но освобождена из-за болезни.



А. С. Голубкина. «Портрет А. Н. Толстого». Дерево тонированное. 1911 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва



*А. С. Голубкина. Ваза «Туман». Мрамор. Ок. 1904 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*

Во многих работах (ваза «Туман», ок. 1904 г.; горельеф «Волна, или Пловец» над входом в Московский художественный театр, 1903) воплощала темы и образы, характерные для *модерна*. В ряде произведений («Огонь», 1900; «Кочка», 1904; «Идущий человек», 1903) своеобразно претворяются типичные для *символизма* темы томления духа, духовного пробуждения.



*А. С. Голубкина. «Старая». Мрамор тонированный. 1908 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*



А. С. Голубкина. «Берёзка». Бронза. 1927 г. Музей-мастерская А. С. Голубкиной. Москва

Важнейшим в творчестве Голубкиной был жанр портрета, в котором её произведения смыкались с *импрессионизмом*. Однако она использовала импрессионистические средства не для передачи сиюминутного впечатления, а для наделения образа психологической выразительностью. Живая подвижность поверхности скульптуры способствовала выявлению сложных взаимоотношений между зримым и скрытым. Наиболее плодотворный период в творчестве скульптора приходится на 1903—13 гг. В это время были созданы портреты известных поэтов, писателей и философов: А. Белого (1907), А. М.

Ремизова и А. Н. Толстого (оба – 1911 г.), В. Ф. Эрна (1913). Среди последних работ выделяются «Портрет Л. Н. Толстого» (1927) и статуя «Берёзка», оставшаяся неоконченной.

ГОЛЬБЕЙН Г., см. *Хольбейн* Х.

ГОНЧАРОВА Наталья Сергеевна (1881, дер. Лодыжино Тульской области – 1962, Париж), русский живописец, график, театральный художник, одна из «амазонок авангарда». Правнучатая племянница жены А. С. Пушкина Н. Н. Гончаровой. С 1901 г. с перерывами училась на скульптурном отделении *Московского училища живописи, ваяния и зодчества* у С. М. Волнухина и П. П. *Трубецкого*; затем посещала класс живописи К. А. *Коровина*. В 1900 г. познакомилась с М. Ф. *Ларионовым*, с которым была неразлучна в жизни и творчестве более полувека. В 1910—11 гг. вместе с Ларионовым входила в объединение «*Бубновый валет*», участвовала в создании группы «*Ослиный хвост*» (1912—13), открыто бросившей вызов общественному мнению; входила также в «Союз молодёжи». Гончарова приняла авангард не только как художественное направление, но и как образ жизни: она шокировала всех тем, что ходила в мужской одежде, с лицом, разрисованным цветами на синем фоне; ввела в моду рубашку-платье.

Испытала влияние П. Гогена; в 1901—06 гг. писала акварелью и пастелью пейзажи в духе группы «*Наби*». В 1906 г. пришла к своеобразному синтезу *кубизма*, «примитива» (*лубка*, провинциальной вывески) и русской иконы. Работая в очень маленькой мастерской, писала картины частями (композиции-складни, напоминающие алтари); весь *полиптих* целиком впервые собирался на выставке. Мощь, огромный размер, створчатая структура и вертикальная устремлённость «крестьянских» полотен Гончаровой побудили критиков назвать их «соборами». Напротив, четырёхчастную композицию «Евангелисты» (1911) и лубочные графические листы, посвящённые православным святым, цензура нач. 20 в. сочла кощунственными. Некоторые живописные работы обнаруживают связь с «лучизмом», изобретённым Ларионовым («Лучистые лилии», 1913); другие близки к *футуризму* («Велосипедист», 1913).

Художница участвовала в издании футуристических книг «Игра в аду» и «Мирсконца» В. Хлебникова и А. Е. Кручёных, «Le Futur» и

«Сердце в перчатке» К. Большакова (все – 1913; совместно с Ларионовым). В 1914 г. создала серию *литографий* «Мистические образы войны». Исполняла декоративные скульптуры и лепные фризы для московских особняков, разрабатывала рисунки обоев.

Вместе с Ларионовым работала для кино (участие в съёмках первого русского футуристического фильма «Драма в кабаре № 13», 1913—14) и театра. Опера Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» (1914), оформленная для «Русских балетов Дягилева» в традициях лубка, с восторгом была принята в Париже. По приглашению С. П. Дягилева в июне 1915 г. Гончарова и Ларионов отправились в турне по Европе, а в 1918 г. окончательно поселились в Париже. Вся вторая половина жизни Гончаровой связана с театром; в 1920-х гг. она стала одним из главных художников дягилевской труппы, в 1930—40-е гг. создавала декорации и костюмы для театров Европы и Америки («Свадебка» И. Ф. Стравинского, поставленная в Париже). Поздние картины также пронизаны театральностью. Гончарова и Ларионов похоронены рядом на кладбище Иври в Париже. В 1988 г., согласно их воле, несколько сотен работ было передано в Государственную Третьяковскую галерею.

ГОРЕЛЬЁФ (франц. *haut-relief*, от *haut* – высокий и *relief* – рельеф, выпуклость), высокий рельеф, в котором изображение отступает от фона более чем на половину своего объёма. Иногда фигуры в горельефе выглядят как круглые статуи, приставленные к плоскости стены. Высокий рельеф лучше всего воспринимается при ярком боковом освещении, когда фигуры отбрасывают сильные тени и обозначаются все изгибы пластической формы. Особенно часто в горельефе изображаются многофигурные сцены яростной борьбы, стремительного движения. Во фризе Пергамского алтаря (2 в. до н. э.) резкие повороты мощных напряжённых тел, разметавшиеся волосы, искажённые яростью лица гигантов и могучие тела богов переданы с невиданной пластической мощью. Горельеф применялся в украшении саркофагов и *триумфальных арок* Древнего Рима, в скульптурном убранстве *порталов* и капителей романских и готических храмов (собор Св. Петра в Муассаке, 12 в.; западный фасад собора в Реймсе, 13 в., и др.). В эпоху *Возрождения* в технике горельефа работали многие знаменитые мастера: Дж. Пизано (рельеф кафедры церкви

Сант-Андреа в Пистойе, 1301), *Донателло* («Благовещение», алтарь Кавальканти, Флоренция, 1430-е гг.) и др. Начиная с 15 в., в работах скульпторов горельеф нередко соединялся с *барельефом*, образуя т. н. живописный рельеф. В искусстве нового времени наиболее известна «Марсельеза» Ф. Рюда, украшающая Триумфальную арку на площади Звезды в Париже (1833—36).

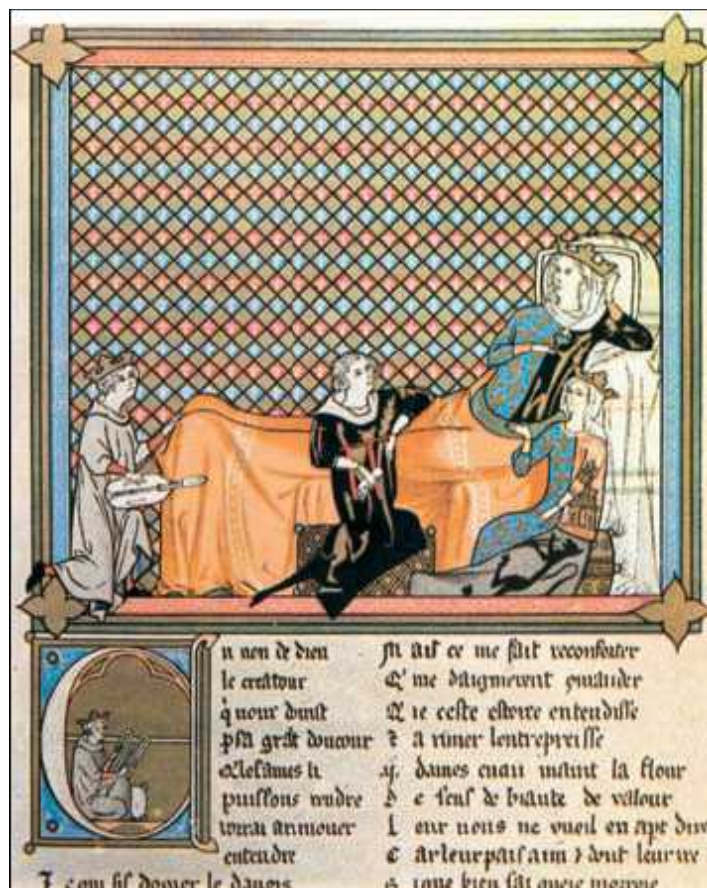


Ф. Рюд. «Марсельеза». Горельеф Триумфальной арки на площади Звезды в Париже. Камень. 1833—36 гг.

ГОТИКА (от итал. *gotico*, буквально – готский, от названия германских племён – готов), художественный стиль, завершивший развитие средневекового западноевропейского искусства (сер. 12–16 в.; расцвет – 13 в.). Термин возник в Италии в эпоху *Возрождения*. Слово «готический» носило отрицательный оттенок: ренессансные мастера воспринимали средневековое искусство как «варварское», противоположное культуре античности. Позднее отношение к готике изменилось, в 19 в. ей даже стремились подражать (*неоготика*). Эпоха готики – время расцвета городской культуры, пробуждения интереса к человеку и окружающему его миру, представления о котором расширились благодаря Крестовым походам и путешествиям купцов. Стиль проявил себя как в церковном, так и в светском искусстве (архитектура и убранство *замков*, городские дома, ратуши, биржи, украшения колодцев и т. д.).



Собор в Реймсе. Фасад. 1211–1311 гг.



«Аденез, король менестрелей». Книжная миниатюра. 13 в. Франция

Архитектура в эпоху готики была ведущим видом искусства. Она объединила в целостный ансамбль скульптуру, живопись, декоративно-прикладное творчество. Воплощением синтеза искусств стал городской собор. Здание храма воспринималось как модель Универсума. Желая придать архитектурным формам большую лёгкость и устремлённость к небесам, готические зодчие создали принципиально новый тип конструкции. Заимствованные из архитектуры Востока стрельчатые арки стали её базовыми элементами. Вытянутые вверх, стрельчатые очертания получили также дверные, оконные и арочные проёмы и своды. Две диагонально пересекающиеся стрельчатые арки создавали прочный каркас, поддерживавший своды. Рельефно выступающие рёбра арок – *нервюры* – передавали тяжесть свода вниз, к пятам арок и далее – на опоры и идущие вдоль них полуколонны. Стрельчатые арки уменьшали боковой распор (давление) свода, оставшуюся тяжесть принимали на себя вынесенные наружу детали конструкции –

контрфорсы и *аркбутаны*. Снаружи такая конструкция напоминала корабль с вёслами или скелет гигантского фантастического существа (поэтому её часто называют скелетной). Всё это дало возможность предельно облегчить стены и прорезать здания огромными окнами. На смену каменной толще пришло прозрачное стекло, пропускавшее внутрь храма потоки солнечных лучей, которые воспринимались как отблеск божественного света. Стройные готические статуи, украшавшие фасады соборов, вторили устремлённым в небеса башенкам или чёткому ритму полуколонн на *порталах*. Готическая конструктивная система была впервые применена в храме аббатства Сен-Дени под Парижем (1137—44). Ведущим типом храмового здания была *базилика*; строились также зальные церкви (Анненкирхе в Аннаберг-Буххольце, 1499—1525), где главный и боковые нефы были одной высоты, и капеллы.

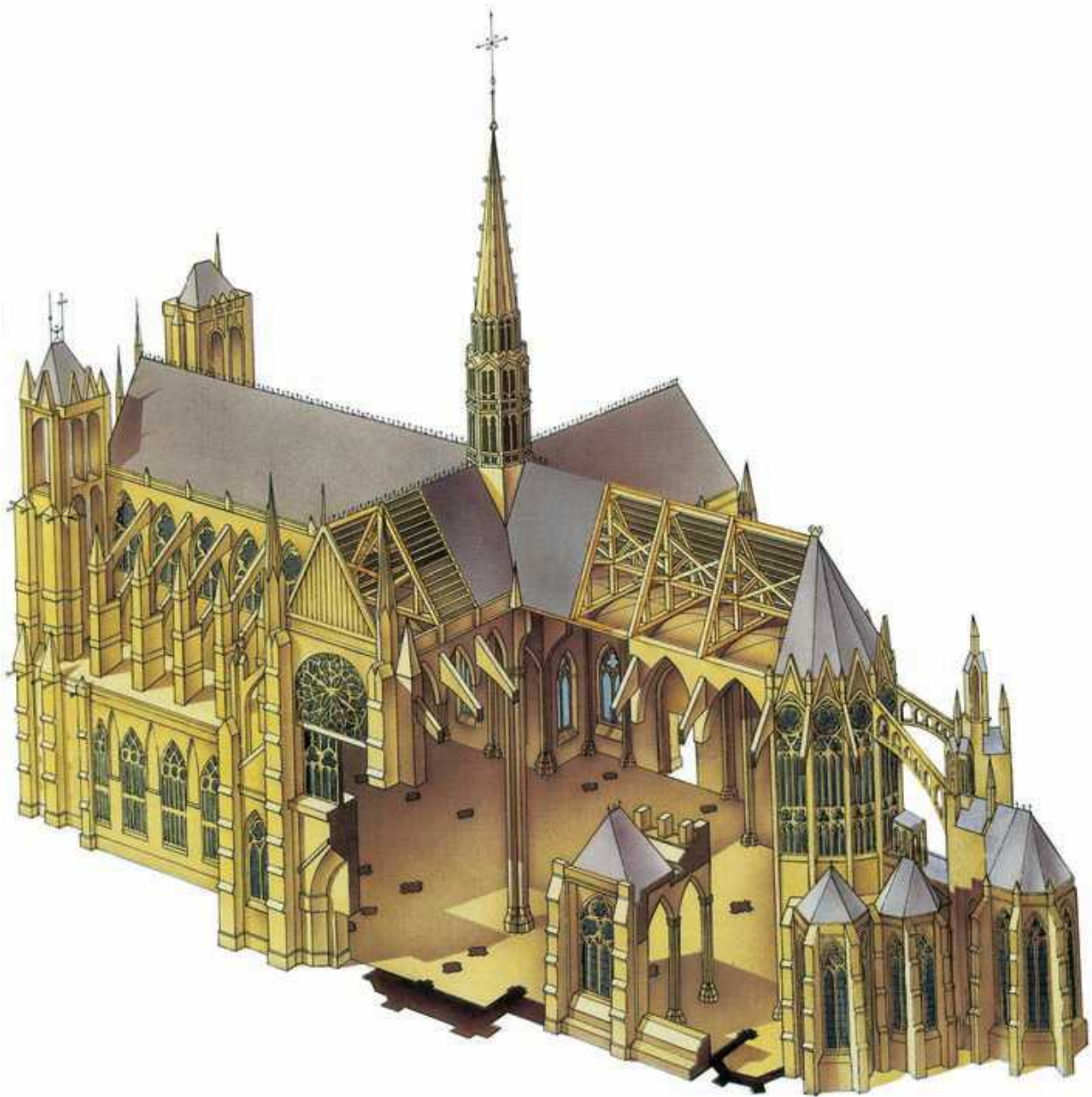


Эккехарт и Ута. Статуи западного хора собора в Наумбурге. 13 в.



Контрфорсы и арк бутаны собора в Амьене

Готический стиль возник в Северной Франции, хотя его предпосылки можно встретить и в искусстве других европейских стран, в частности Англии. Именно во Франции готика сложилась как целостная художественная система, здесь были созданы её классические образцы (Нотр-Дам в Париже, 1163–1257; соборы Шартра, 1194–1260; Реймса, 1211–1311; Амьена, 1220—88). Отсюда готический стиль распространился в Германию (собор в Кёльне, 1248–1880), Англию, Чехию (хор и трансепт собора Св. Вита в Праге, 1344–1420), Испанию (собор в Бургосе, 1221–1599), отчасти Италию (Миланский собор, 1386–1856), где приобрёл национальную окраску (встречаются и прямые заимствования из французских памятников).



Собор в Амьене. Аксонометрия. 1220—88 гг.



Собор в Милане. 1386–1856 гг.

Фасады готических храмов во Франции имели две башни по бокам. В Германии создали тип однобашенного храма: у главного, западного фасада поднималась только одна высокая башня, которая постепенно сужалась кверху и заканчивалась ажурным каменным шатром со шпилем (соборы во Фрейбурге-им-Брейсгау, ок. 1200 г. – кон. 15 в.; в Ульме, 1377–1529, высота оконченной в 19 в. башни 162 м). В Англии такую башню предпочитали ставить на месте пересечения продольного нефа и трансепта. Английские соборы имели очень длинные и невысокие нефы, сочетавшиеся с просторами британских равнин; башня зрительно собирала их, подчёркивала центр здания (собор в Солсбери, 1220—66). В Германии, и особенно в Англии, с помощью дополнительных, декоративных нервюр создавали сложные и необычные рисунки сводов – звёздчатые, веерные, сетчатые (Вестминстерское аббатство в Лондоне, 1245–1745). Зодчие, работавшие в Испании, не только подражали французским мастерам (собор в Леоне, 1205—88), но и создали свой образ готического храма,

где мощь романских построек сочеталась с одухотворённостью готики, её изящным декором и стройностью (собор в Севилье, 1402–1506). Свообразием отличалась готика Южной Франции и Каталонии (Восточной Испании), где храмы снаружи напоминали крепости, а внутри представляли собой просторный зал в обрамлении двух рядов капелл и были лишены пышного, витиеватого декора (собор в Альби, церковь Санта-Мария дель Мар в Барселоне).



Собор в Амьене. Интерьер. 1220—88 гг.

Новый этап настал в истории средневековой скульптуры. Мастера стремились к большей естественности в изображении человеческого лица и тела, поз и жестов. Вместе с тем S-образный изгиб фигур, сложный ритм складок одежд, удлинённые пропорции передавали напряжённую духовную жизнь персонажей. Художники пристальнее вглядывались в окружающий мир, раскрывали в своих произведениях различные эмоции, темпераменты. Святые изображались как современники скульпторов – рыцари, горожане или крестьяне; образ Христа отличался не только величием, но и большей мягкостью, а Богоматерь изображали в виде Прекрасной Дамы – молодой,

грациозной и приветливой аристократки. Впечатляющая конкретность образов и мощная пластическая экспрессия отличают скульптуру соборов в Бамберге, Магдебурге, Наумбурге; все – 13 в. Как и в романскую эпоху, каменные статуи и рельефы, украшающие фасады и интерьеры храмов, надгробия, распятия, статуэтки, скульптуру резных деревянных алтарей раскрашивали.

Живописцы создавали *фрески* и алтарные композиции, но ярче всего готическая живопись воплотилась в *витражах*, которые заполняли огромные проёмы стрельчатых окон и круглых окон-роз, а в верхнем этаже капеллы Сент-Шапель в Париже (1243—48) полностью заменили собою стены. Переживало расцвет искусство книжной миниатюры. Миниатюры 13 в. отличает изысканный ритм линий, яркие узорчатые фоны; страницы обрамляют изображения птиц, животных, цветов, насекомых и «дролери» – забавные сценки. На рубеже 14–15 вв. на смену условности приходит интерес к светотеневой моделировке лиц и фигур, к передаче реальных жизненных наблюдений («Малый часослов герцога Беррийского», ок. 1380—85 гг.)

Декоративно-прикладное искусство эпохи готики достигло блистательного расцвета. Церковная утварь отличалась ажурными, лёгкими формами, костюм – красочным богатством, а в 14–15 вв. также сложностью силуэта и кроя. Мебель покрывалась кружевной резьбой. Стены украшали пёстрыми коврами-*шпалерами* с изображением людей и животных.

ГРАБА́РЬ Игорь Эммануилович (1871, Будапешт – 1960, Москва), русский живописец, пейзажист, портретист; искусствовед, реставратор, музейный деятель. Член объединения «*Мир искусства*» и *Союза русских художников*. Народный художник СССР (с 1956 г.), действительный член АН СССР (с 1943 г.) и АХ СССР (с 1947 г.). Учился в *Петербургской академии художеств* (1894—96), в Мюнхене – в школе А. Ажбе (1896—98). Жил и работал в Санкт-Петербурге (с 1889 г.) и в Москве (с 1903 г.). Автор ряда статей и монографий по русскому искусству. Директор Московского художественного института им. В. И. Сурикова (1937—43), Института живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской академии художеств (1943—46), а также созданного в 1944 г. по его инициативе Института истории искусств АН СССР.

1900-е гг. – время расцвета живописного мастерства художника. В импрессионистической манере исполнены жизнерадостные пейзажи («Февральская лазурь», «Мартовский снег»; обе – 1904) и натюрморты («Хризантемы», 1905; «Неприбранный стол», 1907). Их отличает мажорная приподнятость, звучность и чистота красок. После 1917 г. увлёкся жанром портрета («Автопортрет в белом халате с палитрой», 1934; портреты академиков С. А. Чаплыгина, В. И. Вернадского; оба – 1935). В 1909—16 гг. под редакцией Грабаря вышла первая научная «История русского искусства» в шести томах; он был также автором важнейших разделов. В 1913—25 гг. возглавлял Третьяковскую галерею. В острой полемике отстаивал новую экспозицию картин, построенную на историко-монографическом принципе. В галерее была проведена инвентаризация, выпущен первый научный каталог (1917).



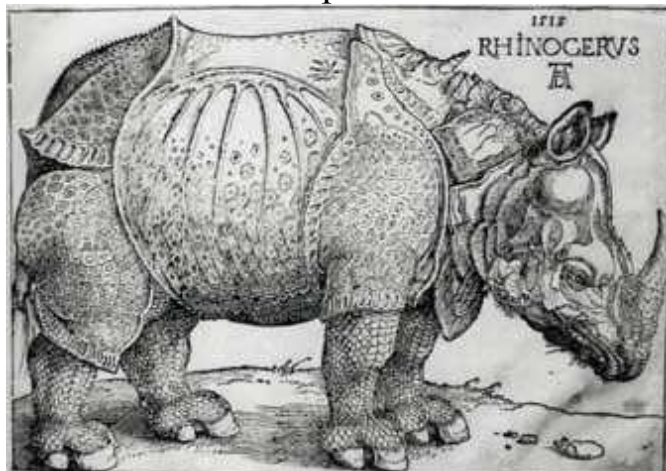
*Б. М. Кустодиев «Портрет И. Э. Грабаря». 1916 г.
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

С 1918 г. Грабарь работал над созданием основ научной реставрации и консервации памятников искусства. Под его руководством были раскрыты и отреставрированы иконы *Феофана Грека* и *Андрея Рублёва*, раскрыты от поздних записей фрески Рублёва в Успенском соборе во Владимире (1408), фрески Дмитровского собора во Владимире (12 в.). В 1924—30 гг. Грабарь возглавлял Центральные государственные реставрационные мастерские на Ордынке в Москве (ныне Центральные реставрационные мастерские им. И. Э. Грабаря). После Великой Отечественной войны организовал реставрацию разрушенных памятников.

Главным, итоговым трудом жизни Грабаря стала созданная под его редакцией многотомная «История русского искусства» (т. 1—13, 1953—69; последние тома выходили после смерти учёного). В историю русской культуры Грабарь вошёл как талантливый художник и выдающийся искусствовед, основоположник современных принципов научной реставрации и музейного дела.

ГРАВЮРА (от франц. *gravure*), оттиск с печатной доски на бумаге или другом материале, вид печатной *графики*. В отличие от *рисунка*, гравюру можно тиражировать во множестве экземпляров. В зависимости от способа обработки печатной формы, различают выпуклую, углублённую и плоскую гравюру. Для изготовления выпуклой гравюры на поверхности печатной формы вырезаются острым инструментом все места, которые должны получиться в отпечатке белыми (фон), и, наоборот, остаются нетронутыми (выпуклыми) будущие контуры и пятна рисунка (гравюра на дереве – *ксилография* и на линолеуме – *линогравюра*). В углублённой гравюре рисунок вырезается на доске, углубления заполняются краской и с помощью специального печатного станка (пресса) линии переносятся на бумагу (резцовая гравюра, *офорт*, *акватинта* и др.). К плоской гравюре относят *литографию* (гравюру на камне) и *альграфию* (гравюру на алюминиевых дощечках). Как правило, гравюры бывают чёрно-белыми (тёмный рисунок на фоне светлой бумаги). Существует и цветная гравюра: оттиск на бумаге выполняется с нескольких печатных форм, на каждую из которых наносится свой цвет (русский *лубок*, японская гравюра и т. д.) Древнейшей разновидностью гравюры, по всей вероятности, была ксилография, которая появилась в Древнем

Китае в 6 в.; в Европе – лишь на рубеже 14–15 вв. В результате возникновения искусства гравирования впервые появилась возможность широко распространить зримый образ. Появление гравюры в Европе способствовало развитию книгопечатания.



А. Дюрер. «Носорог». 1515 г. Обрезная гравюра на дереве



Г. Доре. Иллюстрация к «Дон Кихоту» М. Сервантеса. Ксилография. 1863 г.

ГРА́ФИКА (греч. *graphikḗ*, от *gráphō* – пишу, черчу, рисую), один из видов изобразительного искусства, включающий рисунки и печатные художественные произведения (*гравюры*). Слово «графика» долгое время обозначало письменность. Этот вид искусства и поныне сохраняет родовую общность со знаками, символами, древними письменами (например, египетскими иероглифами). Графика родилась из «прикладных», практических потребностей живописцев, архитекторов, скульпторов, использовавших рисунки в качестве

подготовительных набросков, архитектурных планов и т. д. Первыми гравёрами были мастера, изготавливавшие печати.



М. А. Врубель. «Тамара и Демон». Иллюстрация к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон». Чёрная акварель, белила. 1890—91 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва



Ф. Клуэ. «Портрет Маргариты Валуа». Итальянский карандаш, сангина. Ок. 1560 г.

Понятие о графике как о виде изобразительного искусства появилось только в нач.20 в. Это прежде всего искусство рисунка, изображение с помощью линий на плоскости бумаги. Её главное отличие от живописи состоит в следующем: живописец не использует плоскость холста как часть изображения, он полностью закрывает его красками; в то время как для графика белая или цветная бумага в процессе работы становится важным художественным средством – она «изображает» пространство и свет. Из способности бумаги создавать воздушную и световую среду художники извлекают различные эффекты. В графике, особенно чёрно-белой, невозможно добиться иллюзии реальности. Эта техника воздушна и бесплотна, зато позволяет передать самое главное, опуская детали: запечатлеть быстротечность событий и впечатлений. Иногда возможности графики больше, чем у живописи. Именно в этом виде искусства особенно

выразительны преувеличение, гротеск, сатира; существует особый жанр – *карикатура*. Форму любого предмета, выразительность силуэта человеческой фигуры график умеет передать всего несколькими линиями или пятнами.



Э. Дега. «Четыре танцовщицы перед выходом на сцену». Пастель, гуашь. 1877—79 гг.

Все графические произведения можно разделить на две большие группы: рисунок и печатная графика. Рисунок – рукотворное изображение, выполненное художником на бумаге или другом материале. Он может быть подготовительным наброском или самостоятельным произведением искусства. Рисунок всегда уникален, существует только в одном экземпляре. Напротив, печатная графика – тиражное искусство, её произведения существуют во множестве экземпляров. Это гравюры всех разновидностей: на дереве, на металле, на линолеуме и т. д.



Ж. Фуке. «Строительство собора». Книжная миниатюра. Вторая пол. 15 в.

Графика часто служит различным прикладным целям. Например, иллюстрации художника украшают книгу, карикатуры встречаются в журналах и газетах, рекламные плакаты – на улицах и т. д. Ещё совсем недавно была распространена репродукционная графика: картину или скульптуру «переводили» в гравюру, и в таком виде с ней знакомилась вся читающая публика, так как фоторепродукций тогда не было. Произведения печатной графики, имеющие самостоятельное значение, называют *эстампами*. Эстампы экспонируются на выставках, украшают стены жилых и общественных зданий. *Плакат* – разновидность графики, которая по своему воздействию на зрителя сродни монументальной живописи. Плакат должен быть виден издали, «кричать», призывать, властно останавливать спешащего прохожего, притягивая его взгляд, воздействовать быстро и ярко.



М. Б. Греков. «Тачанка». 1925 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Акварель, гуашь и пастель занимают промежуточное положение между живописными и графическими техниками. Акварелист не рисует контуры, а работает красочным мазком, пятном, и в этом качестве акварель – скорее живопись, чем графика. Однако в ней присутствует главное свойство графики: использование белого листа бумаги для создания эффекта воздушной и световой среды. Не случайно в акварели так ценится прозрачность, когда сквозь красочный слой «просвечивает» бумага.

Крупнейшие коллекции рисунков и гравюр хранятся в библиотеке Британского музея в Лондоне, в парижском Лувре, в библиотеке Ватикана в Риме, венской Альбертине, Гравюрном кабинете Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве, Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге.

ГРЕКОВ Митрофан Борисович (до 1911 г. – Мартыщенко Митрофан Павлович) (1882, хутор Шарпаевка, ныне Ростовской области – 1934, Севастополь), русский живописец, баталист. В 1925—29 гг. член *Ассоциации художников революционной России* (АХРР). Учился в Одесском художественном училище (1898–1903) у К. К. Костанди и в *Петербургской академии художеств* (1903—11) у И. Е. Репина и Ф. А. Рубо. Именно Рубо привлекал Грекова к работе над панорамами «Оборона Севастополя» и «Бородинская битва». Художник принимал участие в военных действиях в период Первой мировой войны. В 1920 г. добровольцем вступил в Красную армию, где занимал должность клубного работника и руководителя изокружка. Впечатления армейской жизни, наблюдения за боевыми действиями, передвижениями войск отразились в батальных полотнах живописца («Вступление полка имени Володарского в Новочеркасск», 1920; «Зимний поход Первой конной»; «В отряд к Будённому», 1923). В большинстве работ Греков выступает мастером многофигурных композиций, показывая самый напряжённый момент действия. События, свидетелем которых являлся художник, запечатлены с почти документальной точностью. Композиционные построения, найденные им в первых картинах, позднее многократно повторялись, варьировались мотивы. Греков создал своеобразную летопись побед Первой конной армии под командованием С. М. Будённого. В лучших работах передан революционный порыв участников событий, романтически приподнятый дух эпохи («Тачанка», 1925; «Удар Первой конной под Воронежем», 1927—28; «Трубачи Первой конной», 1934; «Кавалерийская атака», 1927; «Бой за Ростов у станицы Генеральский мост», 1927; «Чёртов мост», 1931; «На Кубань», 1934, и др.). Эти картины отличает масштабность, панорамный взгляд, сочный колорит, смелый, широкий мазок.

М. Б. Греков – основоположник советской *батальной живописи*, инициатор создания диорам и панорам в традициях Рубо. Имя Грекова присвоено Студии военных художников, образованной в 1935 г.

ГРЁЗ Ж.-Б., см. в ст. *Сентиментализм*.

ГРИЗАЙЛЬ (франц. grisaille, от gris – серый), монохромная (выполненная с использованием оттенков одного цвета, чаще всего серого; иногда – коричневого или зелёного) живопись. Тончайшие

градации оттенков одного цвета позволяли мастерам гризайля превосходно передавать объём, светотеневую моделировку. В технике гризайльной живописи выполняли наброски с натуры и с образцов античной пластики ученики художественных академий. Способность гризайля имитировать живописными средствами скульптурный рельеф широко использовалась в украшении интерьеров дворцов и особняков (Вестибюль дворца усадьбы Кусково в Москве, Парадный кабинет Александра I в Екатерининском дворце Царского Села). Нередко мастера намеренно прибегали к оптической иллюзии, заставляя зрителя ломать голову, что же перед ним: произведение скульптуры или живописи.



Натюрморт в технике гризайля. Современная ученическая работа

ГРЮОТ (grooth) Георг Христоф (1716, Штутгарт – 1749, Санкт-Петербург), немецкий живописец, портретист, иконописец, работавший в России; представитель стиля *рококо*. Сын придворного штутгартского живописца и хранителя картинной галереи Людвигсбурга. Учился живописи у своего отца. Работал в Данциге, Праге, Ревеле. В 1741 г. был принят на русскую службу в качестве придворного живописца. В 1742 г. вместе с Л. *Каравак*ом и И. Я. *Вишняковым* принимал участие в оформлении коронационных торжеств в Москве по случаю восшествия на престол императрицы Елизаветы Петровны. Через год Гроот был назначен инспектором Императорской картинной галереи; ему были поручены хранение и реставрация картин.



Г. Х. Гроот. «Портрет императрицы Елизаветы Петровны на коне с арапчонком». 1743 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Высокое профессиональное мастерство, великолепное декоративное чутьё художника были высоко оценены в России. Гроот прославился камерными портретами царствующих особ, в которые вносил элементы игры, театрализации («Портрет императрицы Елизаветы Петровны на коне с арапчонком», 1743; «Портрет императрицы Елизаветы Петровны в чёрном маскарадном домино с маской в руке», 1748). С его произведений делались многочисленные копии. Помимо портретов, художник писал иконы для церкви Вознесения в Царском Селе. По его рекомендации и при его участии для картинных галерей Эрмитажа и Царского Села выписывались художественные произведения из Европы. В 1745 г. в Праге было приобретено 112 картин для Царскосельского дворца.



Г. Х. Гроот. «Портрет А. А. Куракиной». 1740-е гг. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Как и большинство представителей *россики*, Гроот имел в России много учеников, самый известный из которых И. П. *Аргунов*.

ГРЮНЕВАЛЬД, см. *Нитхардт М.*

ГУАШЬ (франц. *gouache*, от итал. *guazzo* – водяная краска), разновидность красок, а также техника живописи этими красками. Состоит из тонко перетёртого пигмента и гуммиарабика (вязкая прозрачная жидкость, выделяемая некоторыми видами акаций; растворяется в воде, образуя клейкий раствор), фруктовой камеди, глицерина и др. связующих веществ. В отличие от *акварели*, гуашь непрозрачна. Для её высветления применяются белила, поэтому высохшие гуашевые краски отличаются приглушённым, мягким звучанием цвета. Хорошая кроющая способность – одно из самых ценных свойств гуашевых красок. Это качество позволяет закрывать тёмные участки светлыми тонами и наоборот. Гуашью работают,

главным образом, плакатисты и графики; она широко применяется в театрально-декорационной живописи при выполнении различных эскизов. Ею можно работать не только на бумаге, но и на грунтованном холсте, на ткани, картоне, фанере. Превосходными мастерами гуаши были русские художники рубежа 19–20 вв. – В. А. Серов, А. Н. Бенуа, К. А. Сомов и др. Нередко в их работах гуашь сочеталась с другими техниками – акварелью, тушью и т. д.



*К. А. Сомов. «Язычок Колумбины». Акварель, гуашь. 1912—13 гг.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

ГУДОН (houdon) Жан Антуан (1741, Версаль – 1828, Париж), французский скульптор. В 1756—61 гг. обучался в Королевской академии живописи и скульптуры в Париже у М. А. Слодца, Ж. Б. Лемуана и Ж. Б. Пигаля. В 1764—68 гг. стажировался во Французской академии в Риме. Среди произведений римского периода – монументальные фигуры для церкви Санта-Мария дельи Анжели («Иоанн Креститель», гипс, и «Св. Бруно», мрамор; обе – 1766—67). Работа над «Иоанном Крестителем» стала поводом для изучения

анатомии. Анатомическая фигура «Экорше» (человека с содранной кожей) стала результатом максимально точного следования натуре. В 1805—23 гг. преподавал в Школе изящных искусств в Париже.



Ж. А. Гудон. «Диана-охотница». 1780 г. Частное собрание. Лиссабон

Гудон известен прежде всего как мастер скульптурного портрета. Его портретные произведения ценились не только за физиономическое сходство, но и за яркую жизненность и достоверность в передаче интеллектуально-эмоционального склада личности. На выставках Салона (1771–1814) скульптор представил обширную галерею современников (просветители Вольтер, Ж. Ж. Руссо, Д. Дидро, Ж. Л. Д’Аламбер; композитор К. В. Глюк, американские политические деятели Б. Франклин, Д. Вашингтон). *Бюсты* известных людей, пользовавшиеся популярностью у современников, тиражировались в его мастерской. Гудон использовал два основных типа изображения: в современном костюме и стилизованные под античность. Шедевром мастера стала статуя «Сидящий Вольтер» (1780, гипс), заказанная племянницей философа. Скульптор почти не имел королевских заказов, за исключением статуи маршала Турвиля (1781) для галереи «Великих людей», которую предполагалось разместить в Лувре.



*Ж. А. Гудон. «Сидящий Вольтер». Мрамор. 1781 г.
Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*

Влиятельным покровителем скульптора была Екатерина II. Для русской императрицы Гудон выполнил в мраморе её портрет (1773), бюсты Вольтера (1778), Ж. Л. Л. Бюффона (1783). По заказу государыни был создан ещё один экземпляр статуи «Сидящий Вольтер» (1781, мрамор), ею была приобретена статуя «Диана-охотница» (1780). Многие русские вельможи, посещая мастерскую Гудона в Париже, заказывали ему портреты и надгробия.

ГУС (goes) Хуго ван дер (ок. 1435—40, Гент? – 1482, монастырь Родендале близ Брюсселя), нидерландский живописец. Работал главным образом в Генте, где вступил в гильдию Св. Луки. С 1475 г., приняв монашеский сан, жил в монастыре Родендале, продолжая заниматься живописью. Имя Х. ван дер Гуса было широко известно при жизни; заказы на алтарные композиции поступали не только от местных ценителей его искусства, но даже из Италии.



Х. ван дер Гус. «Грехопадение». Ок. 1470 г. Художественно-исторический музей. Вена

В своём творчестве художник продолжил традицию живописи Рогира ван дер Вейдена; однако по сравнению с напряжённо-драматичными, но внешне сдержанными произведениями предшественника работы Гуса более эмоциональны и лиричны («Грехопадение», ок. 1470 г.). Излюбленными темами художника были «Поклонение волхвов» и «Поклонение пастухов». Самое известное произведение – триптих «Поклонение пастухов», или т. н. «Алтарь Портинари» (ок. 1475 г.). Большой алтарный образ (5 м в ширину) был

заказан Гусу торговым представителем семьи Медичи в Брюгге Томмазо Портинари. Портретные изображения *донатора* и его супруги, помещённые на боковых створках триптиха вместе с их святыми-покровителями, отличаются острой характерностью облика. В центральной части алтарной композиции представлено поклонение пастухов божественному Младенцу. Крохотная фигурка Христа, окутанная сиянием золотого света, – композиционный и смысловой центр картины; к ней обращены Мария, Иосиф и крылатые ангелы. Происходящее чудо благоговейно созерцают пастухи. Их простонародные грубоватые лица озарены радостью и верой, обветренные руки сложены в молитвенных жестах. Прекрасные хрупкие цветы в вазах на первом плане (лилии, ирисы, колокольчики) имеют символическое значение, напоминая о грядущей мученической смерти Христа и страданиях Богоматери. Триптих отличается холодной, но насыщенной красочной гаммой, проникновенной поэтичностью пейзажных фонов. По завершении работы алтарь был отправлен на корабле во Флоренцию, ныне находится в картинной галерее Уффици.



Х. ван дер Гус. «Алтарь Портинари». Ок. 1475 г. Галерея Уффици. Флоренция