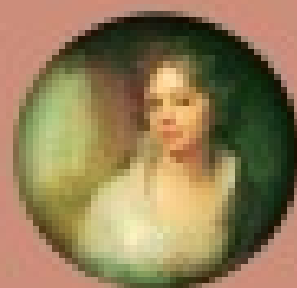


Современная Иллюстрированная Энциклопедия

ИСКУССТВО



• ПОСМЫН •

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, Древняя 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](#)
 - [Л](#)
 - [М](#)
 - [Н](#)
 - [О](#)
 - [П](#)
-

Искусство

**Современная иллюстрированная
энциклопедия**

Л

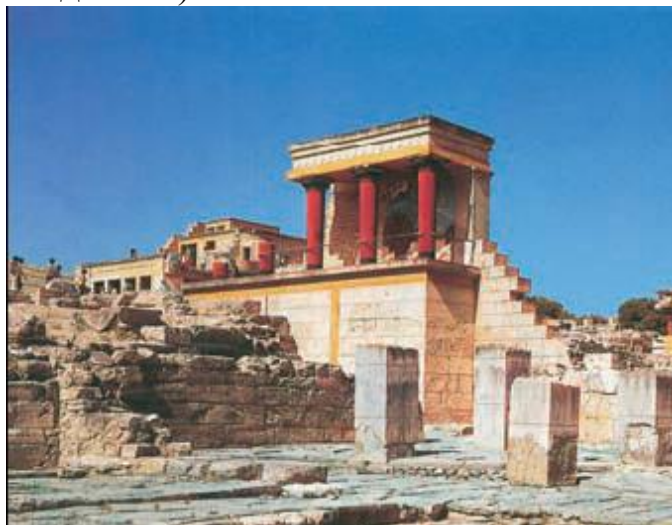
ЛАБИРИ́НТ (греч. labýr inthos), архитектурное сооружение со сложным и запутанным планом. Термин использовался античными историками Геродотом (5 в. до н. э.) и Страбоном (1 в. н. э.). Этимология самого слова «лабиринт» (вероятно, догреческого происхождения) не установлена. Возможно, оно означает «дом лабриса» – двулезвийного топора. Согласно греческой мифологии, Лабиринт – здание с запутанной системой коридоров, из которого невозможно было найти выход, построил афинский зодчий и скульптор Дедал для критского царя Миноса. В тёмных подземельях Лабиринта скрывался чудовищный быкоголовый Минотавр («бык Миноса»). Английский археолог А. Эванс отождествил с Лабиринтом дворцовый комплекс (17–16 вв. до н. э.), обнаруженный им в Кноссе на о. Крит.



Кносский дворец. 17–16 вв. до н. э. План. Остров Крит

Лабиринтом древнегреческие авторы называли заупокойный храм, возведённый египетским фараоном Аменемхетом III (19 в. до н. э.) на о. Мерис в Фаюмском оазисе близ Крокодилополя. Колоссальное здание площадью 72 тыс. м², где было не менее 3 тыс. различных залов и помещений, видели и описали Геродот и Страбон. Верхние 1500 комнат были доступны для обозрения, а в подземные помещения, где были гробницы царей и священных животных, имели доступ только посвящённые. Страбон писал, что из египетского Лабиринта невозможно выбраться без помощи проводника. В этом здании якобы собирались все жрецы и жрицы Египта для решения важных государственных дел. Лабиринтом могли называть и другой поминальный храм Аменемхета III, построенный в Хаваре. Античные

авторы сообщают также о лабиринте, построенном на о. Самос по приказу тирана Поликрата (6 в. до н. э.), и итальяском лабиринте в г. Клузий (ныне Кьюзи), являвшемся, вероятно, гробницей этрусского царя Порсены (6 в. до н. э.).



Кносский дворец. Помещения в западной части центрального двора. 17–16 вв. до н. э. Реконструкция

Лабиринтами также называют древние (1-е тыс. до н. э.), вероятно предназначенные для проведения магических обрядов сооружения. Они представляют собой сложенные из небольших необработанных камней овалы или круги диаметром до 10 м с извилистыми, запутанными внутренними дорожками. Подобные лабиринты, расположенные на островах, полуостровах и близ морских бухт, обнаружены в Скандинавии, на севере России (Кольский полуостров, Карелия, Соловецкие острова) и в Эстонии.

ЛАБРИС, двулезвийный культовый топор, один из главных символических и сюжетных мотивов изобразительного и декоративно-прикладного минойского искусства. Одно из помещений Кносского дворца на о. Крит, где было обнаружено множество золотых, украшенных искусной резьбой лабрисов, назвали Комнатой Двойного топора. Изображения лабрисов, которые, вероятно, были символом стоявшей во главе пантеона древних критян Великой Богини и орудием жертвоприношений, часто встречаются в росписях помещений Кносского и др. дворцов. В минойской *вазописи* лабрисы часто

соседствуют с букраниями (стилизованными бычьими головами) и цветами, олицетворяя единство жизни и смерти.



Лабрисы из Кносского дворца. Золото. 17–16 вв. до н. э. Остров Крит. Археологический музей. Ираклион

ЛАДЬЯ ВЭЧНОСТИ («Ладья миллионов лет»), мифическая ладья солнечного бога Ра, в которой он вместе с другими богами днём перевозит по небу (небесному Нилу) солнечный диск, а ночью совершает путешествие по подземному Нилу, вступая в сражение со змеем Апопом; один из распространённых образов и мотивов изобразительного и декоративно-прикладного искусства Древнего Египта. Согласно верованиям древних египтян, после смерти царь, как говорилось в «Текстах пирамид», присоединялся к сообществу богов и тоже совершал путешествие по небесному Нилу. Поэтому в гробницы фараонов, а позднее, с эпохи Среднего царства, и в захоронения вельмож помещали искусно украшенные деревянные модели лодок с гребцами, которые должны были магически «ожить» в ином мире и помочь человеку оказаться в ладье богов. Изображения солнечной ладьи часто встречаются в стенных росписях гробниц и на папирусах.



«Ани молится солнечной ладье с восседающим в ней богом утреннего солнца Хепри». Иллюстрация к «Книге мёртвых Ани». Папирус. Ок. 1250 г. до н. э. Британский музей. Лондон



Модель погребальной ладьи из гробницы Тутанхамона. Дерево. 14 в. до н. э. Египетский музей. Каир

В 1955 г. у южной стороны пирамиды Хеопса в вырубленном в скале тайнике учёные обнаружили фрагменты царской ладьи из ливанского кедра, возможно символически отождествлявшейся с ладьёй солнечного бога (ныне находится в специальном музее близ пирамиды). Ладья длиной 43,3 м имела высоко поднятые нос и корму и две каюты – в середине и на носу; управлялась десятью парами вёсел, повороты осуществлялись двумя рулевыми вёслами, укреплёнными на корме. Не установлено, использовалась ли эта ладья при жизни царя или на ней перевозили его тело к месту погребения. Известны также священные барки, которые применялись египтянами во время религиозных церемоний. В это время несколько жрецов высокого ранга переносили статую бога в специальной ладье – бог «являлся» народу.

ЛАНСЕРЁ Евгений Евгеньевич (1875, Павловск – 1946, Москва), русский живописец, график, театральный декоратор; народный художник России (1945). Сын скульптора Е. А. Лансере, племянник

А. Н. Бенуа, брат художницы З. Е. Серебряковой. Учился в Рисовальной школе *Общества поощрения художеств* в Санкт-Петербурге (1892—95), в академиях Ф. Коларосси и Р. Жюлиана в Париже (1895—98). Член художественного объединения «*Мир искусства*». В 1917—20 гг. жил в Дагестане, в 1920—34 гг. — в Тбилиси, где работал в этнографическом музее, в Кавказском археологическом институте, преподавал в Тбилисской академии художеств. В 1934 г. переселился в Москву.



Б. М. Кустодиев. «Портрет Е. Е. Лансере». Этюд для неосуществлённого группового портрета художников объединения «*Мир искусства*». 1913 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Известен прежде всего как художник-иллюстратор. В иллюстрациях к книгам А. Н. Бенуа «Великокняжеская, царская и императорская охота на Руси» (1902, издание Н. И. Кутепова), «Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны» (1910) сочетается жизненная убедительность и изысканная стилизация в духе *модерна*. В станковой графике («Корабли времён Петра Великого», 1911; «Пеньковый Буян в Санкт-Петербурге», 1913) художник передаёт одновременно величие и поэтическую прелесть старинной архитектуры Петербурга. В отличие от произведений др. мирискусников, в работах Лансере нет оттенка ностальгической печали; его картины наполнены полнокровной жизнью, излучают энергию радости. Ощущение достоверности изображаемого сочетается с тонким декоративным чутьём («Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе», 1905). В 1910-е гг. художник открыл для себя кавказскую тему, которая продолжала привлекать его до конца жизни. Создавая иллюстрации к повестям Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат» (1912—41) и «Казаки» (1917—37), Лансере опирался на огромный запас натуральных этюдов и зарисовок, сделанных в Чечне и Дагестане, а также на разнообразные исторические источники – старинные портреты и рисунки, музейные образцы оружия и костюмов. В Москве художник создал значительные монументально-декоративные работы: росписи *плафонов* Казанского вокзала (1933—34, 1945—46) и гостиницы «Москва» (1937), выполненные в стиле характерной для тех лет мажорной, ликующей «неоклассики». В созданной в последние годы серии работ, выполненных гуашью («Трофеи русского оружия», 1942), вернулся к важной для него теме исторической преемственности.

«ЛАОКООН», мраморная римская копия со знаменитой скульптурной группы, созданной мастерами с о. Родос Агесандром, Афинодором и Полидором в 1 в. до н. э. Была найдена во время раскопок в Риме в 1506 г. и помещена в Ватикан, где и находится до сих пор в музее Пио-Клементино. Изображает Лаокоона, мифического жреца бога Аполлона из города Трои, убеждавшего жителей города уничтожить огромного деревянного коня, которого отступившие ахейцы оставили у ворот. В это время из моря выползли две огромные змеи, посланные богами, и задушили жреца и его сыновей. Могучий

Лаокоон изнемогает в неравной схватке. Стон летит к небу из его приоткрытых в смертной муке губ. Один из сыновей уже повержен – он бессильно откинулся назад. Второй – пытается сбросить змеинные кольца. Прославленный в веках образ трагической, но исполненной величия борьбы человека с неодолимым роком, созданный скульпторами эпохи эллинизма, оказал значительное влияние на творчество многих мастеров эпохи *Возрождения*, в особенности на *Микеланджело*.



Агесандр, Афинодор и Полидор. «Лаокоон». Мрамор. I в. до н. э. Римская копия. Музей Пио-Клементино. Ватикан

ЛАРИОНОВ Михаил Фёдорович (1881, Бендеровская крепость, близ Тирасполя, Молдавия – 1964, Фонтене-о-Роз, Франция), русский живописец, теоретик, педагог, представитель *авангардизма*. В 1898–1910 гг. учился в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества*, откуда его трижды отчисляли за вольномыслие. В училище он

познакомился со своей будущей женой – художницей Н. С. Гончаровой. Во время обучения создал серии картин («Сирень», «Белые розы», «Цветущие акации», 1902—06) в духе *постимпрессионизма*. В 1906 г. посетил Париж. С 1907 г. писал в манере *примитивизма* острогротескные сцены из провинциального и солдатского быта («Отдыхающий солдат», 1911; «Весна», 1912). Его полотна были представлены на выставке «Бубновый валет» (1910; вероятно, именно Ларионов был автором этого названия). Вскоре, выйдя из состава участников «Бубнового вала», организовал скандальную выставку «Ослиный хвост» (1912), а затем «Мишень» (1913) и др. На выставке «Мишень», где демонстрировались также произведения художников-самоучек и детские рисунки, Ларионов представил работы из серий «Венеры» и «Времена года» (1912), которые были расценены критиками как вызов. В них использованы язык детского рисунка и архаическая символика, дополненная незатейливым текстом. Анархическое бунтарство, отрицание традиций классического искусства, провозглашение свободы формальных экспериментов «Ослиный хвост» сочетал с обращением к примитивизму, к традициям русской иконы и лубка. В 1910-х гг. Ларионов проявил себя также как блестящий организатор: он возглавил группу молодых московских художников, в 1913 г. подготовил выставку лубка, которая включала восточные и европейские народные картинки, вывески, доски для изготовления печатных пряников; в том же году провёл выставку иконописных подлинников и лубков.

В 1912 г. Ларионов создавал иллюстрации к рукодельным «книжкам футуристов» («Помада» А. Е. Кручёных) и основал новое живописное направление лучизм (формы и пространство строятся пересечениями коротких и по-разному окрашенных прямых лучей). В 1915 г. после контузии на фронте вместе с Гончаровой покинул Россию для работы в антрепризе С. П. Дягилева, где выступал не только как театральный декоратор (оформление балетов «Полуночное солнце» на музыку Н. А. Римского-Корсакова, 1915; «Русские сказки» А. К. Лядова, 1917; «Байка про лису» И. Ф. Стравинского, 1922 и 1928 гг.), но и как хореограф (балет «Шут» на музыку С. С. Прокофьева, 1921). После нескольких лет странствий с дягилевской труппой обосновался в Париже (1918), не порывая связей с русской культурой. Художник продолжал заниматься станковой живописью и графикой,

создал иллюстрации к поэмам «Двенадцать» А. А. Блока (1920) и «Солнце» В. В. Маяковского (1923). Он участвовал в выставках, серьёзно увлёкся коллекционированием, в последние годы жизни много времени уделял литературному труду – писал воспоминания, статьи о русском искусстве и пр. В 1988 г. в Россию были переданы несколько сот произведений Ларионова и Гончаровой, завещанных вдовой художника А. К. Томилиной.

ЛЕВИТА́Н Исаак Ильич (1860, Кибартай, Литва – 1900, Москва), русский живописец и график; выдающийся пейзажист. Родился в семье железнодорожного служащего. В 1870 г. поступил в *Московское училище живописи, ваяния и зодчества* (МУЖВЗ), где учился у В. Г. Перова, А. К. Саврасова и В. Д. Поленова. В 1891 г. вступил в Товарищество передвижных художественных выставок. В 1898–1900 гг. руководил пейзажной мастерской МУЖВЗ, где его учениками были М. С. Сарьян, П. В. Кузнецов, М. Ф. Ларионов и др. известные живописцы. Ежегодно путешествовал по средней полосе России, бывал в Германии, Австрии, Финляндии, Франции, Италии, Швейцарии. Входил в *Московское общество любителей художеств*, принимал участие в выставках художественного объединения «*Мир искусства*». В 1897 г. стал действительным членом «Мюнхенского Сецессиона». С 1898 г. – академик АХ. Произведения Левитана экспонировались в России, Мюнхене и Париже.



И. И. Левитан. «Март». 1895 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва



И. И. Левитан. «Золотая осень». 1895 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В своих ранних работах Левитан был увлечён разнообразными возможностями живописи на *пленэре*. Его интересовала передача с помощью красок напоённого влагой воздуха, мягкого вечернего освещения, игры солнечных бликов на водной поверхности. В картине «После дождя. Плёс» (1889), в *колорите* которой преобладают тончайшие акварельные оттенки серебристо-серого и голубого, предстаёт тихий провинциальный город, омытый только что прошедшим дождём. Монументальность, глубина философского обобщения отличают картину «Над вечным покоем» (1894). В письме к П. М. Третьякову Левитан писал, что в этом произведении он «весь, со всей своей психикой, со всем... содержанием». На позднем этапе творчества художник вновь обращается к радостным, светлым мотивам. Самый обычный уголок сельской природы преображается яркими, солнечными красками в картине «Март» (1895). Пейзаж искрится непосредственностью, радостью жизни. В пейзаже «Золотая осень» (1895) предстаёт великолепное праздничное зрелище одетой «в багрец

и золото» природы. Колористическое богатство картины достигается всего тремя основными цветами: жёлтым, голубым и зелёным, разработанными художником в бесконечном разнообразии оттенков.



И. И. Левитан. «Над вечным покоем». 1894 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва



И. И. Левитан. «Лилии. Ненюфары». 1895 г. Государственная картинная галерея им. Б. М. Кустодиева. Астрахань

Левитан значительно расширил возможности пейзажного жанра, насытив его философским содержанием, размышлениями о жизни и смерти, о месте человека в мире, стремясь к тому, чтобы природа являлась в картине «насквозь очеловеченной», пропущенной «через

призму темперамента художника». Он продолжил линию лирического пейзажа, начатую А. К. Саврасовым.

ЛЕВИЦКИЙ Дмитрий Григорьевич (1735, село Маячка под Полтавой – 1822, Санкт-Петербург), русский живописец, портретист, иконописец. Учился у своего отца – священника и гравёра Г. К. Левицкого (Носа). Приехав в начале 1750-х гг. в Киев, Левицкий продолжил своё художественное образование, работая подмастерьем у А. П. Антропова, вместе с которым расписал Андреевскую церковь, возведённую по проекту Б. Ф. Растрелли. Обучение у Антропова продолжилось и после окончания работ, когда Левицкий переехал в Санкт-Петербург и поселился в доме своего наставника. Вероятно, тогда же Левицкий брал уроки живописного мастерства у профессора *Петербургской академии художеств* Л. Ж. Ф. Лагрене, а также у Дж. Валериани и Г. И. Козлова. В 1762 г. он участвовал в оформлении коронационных торжеств по случаю восшествия на престол Екатерины II в качестве подмастерья Антропова, создал иконы для московских церквей Екатерины Великомученицы на Большой Ордынке и Кира и Иоанна на Солянке. В 1770 г. был удостоен звания академика АХ за «Портрет архитектора А. Ф. Кокоринова» (1769), представляющий строителя здания Академии.



Д. Г. Левицкий. «Автопортрет». 1783 г. Областная картинная галерея. Челябинск

Левицкий единственный среди русских художников 18 в. работал над портретными циклами. В нач. 1770-х гг. создал по заказу президента АХ И. И. Бецкого серию парадных портретов опекунов Московского воспитательного дома. В «Портрете П. А. Демидова» (1773) и др. произведениях серии воплотились просветительские представления о высоком предназначении человека, о многообразии его обязанностей перед обществом, о сложности и богатстве его натуры, о силе его разума. В 1773—76 гг. по заказу Екатерины II он исполнил серию из семи портретов воспитанниц Смольного института благородных девиц. Девушки демонстрируют полученные навыки и знания. Е. Н. Хованская и Е. Н. Хрущёва, Е. И. Нелидова (1773) представлены на театральной сцене, во время исполнения изящной пасторали, Е. И. Молчанова – с астрономическими приборами, Г. И. Алымова – за игрой на арфе. Помимо больших заказных парадных портретов Левицкий создавал камерные произведения. Узы дружбы связывали художника с самыми яркими представителями эпохи: поэтом Г. Р. Державиным, просветителем Н. И. Новиковым, общественным и художественным деятелем Н. А. Львовым и др. Многие из них стали героями его портретов. Н. А. Львова и его супругу, урождённую Дьякову, Левицкий писал не раз. В портретах 1770-х гг. ощущается теплота, живая заинтересованность и внимание художника по отношению к портретируемым («Портрет М. А. Дьяковой», 1778). В произведениях 1780-х гг. во взгляде художника на модель появляется некоторая отстранённость, рациональность. Позиция мастера становится более объективной, трезвой. Тончайшие *лессировки* придают живописной поверхности холста эмалевую гладкость. В эти годы Левицкий находился в зените своей славы. Императрица нередко отдавала ему предпочтение перед иностранными художниками, а её примеру следовала и вся русская знать. В это время был создан ряд блестящих полупарадных портретов (Я. Е. Сиверса, 1779; графини Урсулы Мнишек, итальянской актрисы Анны Давиа-Бернуцци; оба – 1782). Одним из центральных произведений стал большой аллегорический «Портрет Екатерины II в виде законодательницы в храме богини Правосудия» (1783), в котором воплотились высокие

представления эпохи *Просвещения* о гражданственности и патриотизме, об идеальном правителе – просвещённом монархе, неустанно пекущемся о благе своих подданных. Поэтическое описание произведения Левицкого содержится в оде Г. Р. Державина «Видение мурзы».



Д. Г. Левицкий. «Портрет Е. Н. Хованской и Е. Н. Хрущёвой». 1773 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург



*Д. Г. Левицкий. «Портрет Г. И. Алымовой». 1776 г.
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*



Д. Г. Левицкий. «Портрет графини Урсулы Мнишек». 1782 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В 1771—88 гг. Левицкий возглавлял портретный класс АХ, а также организовал свою частную художественную школу. Среди его учеников были С. С. *Щукин*, сменивший Левицкого на посту руководителя портретного класса, П. С. Дрождин, Е. В. Камежёнков и др.

Левицкий обладал огромным творческим диапазоном. Он работал во всех видах портретного жанра: парадном, камерном, костюмированном, аллегорическом, парном, двойном, детском и с наибольшей полнотой отразил в своём искусстве идеалы Просвещения.

ЛЁВЫЙ ФРОНТ ИСКУССТВ (ЛЕФ) (Москва, 1922—30; с 1929 г. – Революционный фронт искусств, РЕФ). Ядро ЛЕФа составили литературные критики, поэты, искусствоведы – Б. И. Арватов, О. М. Брик, В. В. Каменский, Е. А. Кручёных, В. В. Маяковский, Б. А. Кушнер, Н. Ф. Чужак. В объединение вошли также представители художественного авангарда – А. А. Веснин, К. В. Иогансон, Г. Г. Клуцис, А. М. Лавинский, Л. С. *Попова*, А. М. *Родченко*, В. Ф. Степанова, В. Е. *Татлин*. Основные теоретические идеи высказывались на страницах журнала «ЛЕФ» (1923—25) и «Новый ЛЕФ» (1927—28), который выходил под редакцией В. В. Маяковского, обложки оформлялись А. М. Родченко. В 1920-е гг. возникли отделения ЛЕФа в Одессе, Казани, Иваново-Вознесенске, Баку, Тифлисе. Членами ЛЕФа разрабатывалась теория «искусства – жизнестроения» и концепция «*производственного искусства*». Утверждалось, что «нового человека» социалистического общества поможет сформировать предметно-пространственная среда. В культуре ведущее место отводилось технике и производству, возник термин «художник-инженер». Искусство должно было перейти от станковых форм к созданию предметной среды – «от картины к ситцу». Теория, утверждавшая неизбежную гибель станкового искусства, его ненужности в новом обществе, не выдержала испытание временем. Однако деятельность ЛЕФа положила начало развитию новых форм и жанров искусства – документального кино, фотоплаката, фотомонтажа, *дизайна*.



Л. С. Попова. Эскиз рисунка ткани

ЛЕ КОРБЮЗЬЁ (le corbusier) Шарль Эдуар (настоящая фамилия Жаннере) (1887, Ла-Шо-де-Фон, Швейцария – 1965, Рокбрюн-Кап-Мартен, Франция), французский архитектор, художник, дизайнер, теоретик и публицист; один из создателей современных течений в архитектуре (рационализма, функционализма). Родился в семье владельца эмальерной мастерской. Учился у крупнейших зодчих своего времени – Й. Хофмана в Вене (1907), О. Перре в Париже (1908—10) и П. Беренса в Берлине (1910—11). С 1917 г. обосновался в Париже, в 1922 г. основал архитектурную мастерскую совместно с двоюродным братом Пьером Жаннере (своим постоянным соавтором до 1940 г.). Разработав теорию пуризма (рационалистически-функциональной чистоты форм), излагал свою концепцию современного зодчества в основанном им совместно с поэтом П. Дермэ журнале «Эспри нуво» (1920—25), написал ок. 50 статей и книг («К архитектуре», 1923; «Урбанизм», 1925; «Когда соборы были белыми», 1937, и др.). Идеи, изложенные в книгах «Лучезарный город» (1935) и «Три человеческих

измерения» (1945), легли в основу «Афинской хартии», принятой IV Международным конгрессом современной архитектуры (1945).

Развитие новых железобетонных конструкций дало возможность архитектору применять сплошные стеклянные поверхности, а также создавать разнообразные архитектурные формы на основе комбинаций стандартных строительных элементов. Он отвергал декор, применение ордеров, уделяя особое внимание каркасным системам. Плоские покрытия, ленточные окна, открытые опоры в нижних этажах зданий, свободную планировку Ле Корбюзье применил в аскетически-геометричных по формам постройках (комплекс особняков Р. Ла Роша и А. Жаннере в Париже, 1923—34; вилла Савой в Пуасси близ Парижа, 1929—31; павильон «Эспри нуво» на Всемирной выставке декоративного искусства в Париже, 1925; дом Центросоюза в Москве, 1928—35; при участии Н. Д. Колли, ныне Центральное статистическое управление). В годы Второй мировой войны Ле Корбюзье создал «модуль» – систему пропорциональных отношений в архитектуре, в основу которой положены размеры человеческого тела (был применён при строительстве жилого дома в Марселе, 1947—52).

В области градостроительства Ле Корбюзье выдвигал утопически-радикальные идеи «вертикального города-сада» или «лучезарного города» с башнеобразными вместительными зданиями и большими парковыми пространствами между ними, с чётким разделением транспортных, жилых и промышленно-деловых зон (план «современного города на 3 миллиона жителей», 1922; проекты для Буэнос-Айреса, Алжира, Антверпена и др.) В рекордно короткие сроки был построен посёлок для рабочих в Пессаке под Бордо (город-сад из 51 дома), задуманный в 1925 г. Свои градостроительные замыслы архитектор реализовал в Чандигархе в Индии (1950—57). В поздних постройках Ле Корбюзье усилилось образное начало, функциональное решение сочеталось с мощной драматической экспрессией форм (капелла Нотр-Дам-дю-О в Роншане, 1950—53; здание Верховного суда в Чандигархе, 1950—55; павильон фирмы «Филипс» на Всемирной выставке в Брюсселе, 1958; доминиканский монастырь Ла-Турет близ Лиона, 1959).

Ле Корбюзье предвосхитил в своём творчестве наиболее рациональные формы архитектуры будущего.

ЛЕНТУЛОВ Аристарх Васильевич (1882, село Ворона, близ г. Нижний Ломов в Пензенской области – 1943, Москва), русский живописец, театральный декоратор, педагог. Художественное образование получил в Пензенском художественном училище им. Н. Д. Селивёрстова, в Киевском художественном училище (1897–1907), в студии Д. Н. Кардовского в Санкт-Петербурге (1908—10). Совместно с М. Ф. *Ларионовым*, И. И. *Машковым* и П. П. *Кончаловским* организовал художественное объединение «*Бубновый валет*» (1910—16), принимал участие во всех его выставках. Член Ассоциации художников революционной России (1926—27), один из организаторов Общества московских художников (1928).

Индивидуальный стиль живописца сложился к кон. 1900-х гг., когда он перешёл от непосредственного воспроизведения природы к выражению условно-декоративных начал. Картины Лентулова отличает особая звучность цветовых сочетаний, ритмичность, «музыкальность»; радостное, мажорное звучание, соединённое с тонкой иронией и самоиронией. В «Автопортрете» (1915) художник представил себя в виде сказочного исполина на фоне золотого звёздного неба. Архитектурные сооружения Древней Руси предстают в его картинах сказочными, дивными теремами («Москва», «Василий Блаженный», оба – 1913; «Звон», 1915; «У Иверской», 1916). Чтобы усилить впечатление сказочности, художник часто использует дополнительные материалы – бронзу, золото, серебро, наклейки из бумаги и ткани. Лентулов обращался также к жанру портрета («Автопортрет со скрипкой», «Портрет А. С. Хохловой», «Портрет А. Я. Таирова»; все – 1919). Оформил ряд театральных постановок («Виндзорские проказницы» в Камерном театре, 1915; «Демон» в Экспериментальном театре режиссёра А. Я. Таирова, 1918; «Испанские священники» во МХАТе, 1934).

После Октябрьской революции (1917) занимался преподавательской (профессор *Вхутемаса – Вхутеина*, с 1918 г.) и общественной (член коллегии ИЗО Наркомпроса) деятельностью.

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ (leonardo da vinci) (1452, Винчи, близ Флоренции – 1519, замок Клу, близ Амбуаза, Франция), выдающийся итальянский живописец, скульптор, архитектор, учёный, инженер эпохи *Высокого Возрождения*. Сын состоятельного нотариуса.

Обучался в мастерской А. дель Верроккьо (1467—72), в которой царил дух творческих экспериментов. В 1482—99 гг. жил и работал в Милане. После падения власти миланского правителя Л. Сфорца (1499) вынужден был постоянно менять место пребывания, переезжая из Мантуи и Венеции (1500) во Флоренцию (1500—07), затем снова в Милан (1507—13) и Рим (1513—16). Последние годы (1517—19) провёл во Франции, куда был приглашён королём Франциском I.



Леонардо да Винчи. «Дама с горностаем». 1484 г. Национальный музей. Краков

Уже в ранних произведениях (голова ангела в «Крещении Христа» Верроккьо, после 1470 г.; «Портрет Джиневры ди Бенчи», 1473—74; «Благовещение», ок. 1474 г.; «Мадонна Бенуа», ок. 1478 г.) Леонардо разрабатывает возможности световоздушной перспективы, использование которой будет доведено им до совершенства в работах зрелого периода. Нежная дымка (сфумато) окутывает фигуры, объединяя их с пространством. Плавная объёмность форм «лепится» мягкой светотенью, лица словно освещены изнутри едва уловимыми

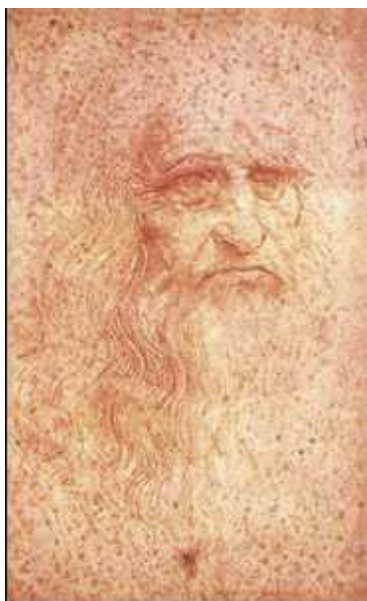
улыбками. В работе над алтарным образом для флорентийского монастыря Сан-Донато «Поклонение волхвов» (1481—82) Леонардо поставил перед собой новаторские задачи: построить *композицию* по строгим законам геометрии, разбив фигуры на легко обозримые группы; при этом каждая из фигур своей позой, пластикой, мимикой должна была выражать неповторимые оттенки чувств при созерцании чуда. Художник впервые использовал для монументальной работы не традиционную технику *темперы*, а *масляную живопись*. Работа не была закончена из-за конфликта с заказчиками.



Леонардо да Винчи. «Джоконда». Ок. 1503 г. Лувр. Париж

Художник переезжает в Милан на службу к Лодовико Сфорца, прозванному Моро (Мавр). Миланский период жизни Леонардо стал временем его творческого расцвета. Здесь он проявил себя в качестве не только художника, но и военного инженера, гидротехника, организатора придворных празднеств; свыше 10 лет работал над исполинским конным монументом Франческо Сфорца, отца Лодовико. Работа была прервана нашествием французов (1499), разрушивших при взятии

Милана восьмиметровую глиняную модель памятника. В «Мадонне в скалах» (1483—94) Леонардо достиг особого совершенства в применении сфумато. Вместо *нимбов*, олицетворявших божественность персонажей в средневековом искусстве, чудо выражено в картине Леонардо светоносным сиянием, нежно окутывающим фигуры. Перед зрителем предстаёт в равной мере и божественно-человеческое, и природное таинство. В портрете «Дама с горностаем» (1484) представлена фаворитка Л. Сфорца Цецилия Галлерани с эмблемой рода Сфорца – горностаем. В 1495—98 гг. художник работал над росписью стены трапезной монастыря Санта-Мария делле Грации в Милане. Смело экспериментируя с живописной техникой, Леонардо создал «Тайную вечерю», смешав темперные и масляные краски, из-за чего работа плохо сохранилась. Разнообразие эмоциональных реакций учеников Христа на его слова о грядущем предательстве одного из них выражено в чётких математических закономерностях композиции, властно подчиняющей себе не только изображённое, но и реальное архитектурное пространство. Перспективные линии зрительно продолжают стены трапезной. Лик Христа, помещённый в геометрическом центре композиции, скорбен. В момент душевного потрясения поник Иоанн, Пётр схватился за нож, взволнованно вскинул руки Андрей. Фигуры 12 апостолов разбиты на четыре группы, взгляды всех учеников обращены ко Христу, кроме Иуды, отшатнувшегося от Учителя.

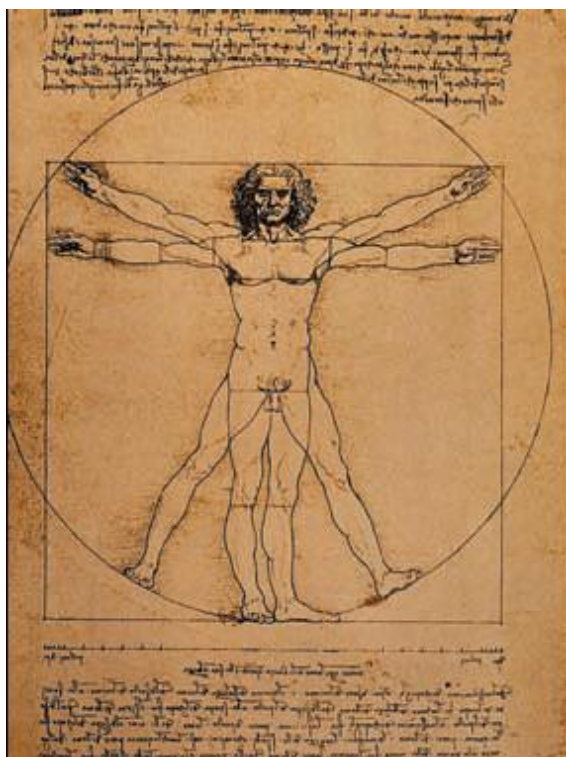


Леонардо да Винчи. «Автопортрет». Сангина. 1514 г. Библиотека. Турин

Во Флоренции Леонардо работает над росписью Палаццо Веккьо. Композиция «Битва при Ангиари» (1503—06; не закончена, известна по копиям с *картона*) – одно из первых произведений батальной живописи. В смертельной схватке двух всадников воплощена вся яростная жестокость войны. Прославленным в веках шедевром художника стал «Портрет Моны Лизы» (т. н. «Джоконда», ок. 1503 г.), в котором, возможно, изображена жена купца Ф. дель Джокондо. Лицо молодой женщины словно озарено внутренним светом. Она спокойно и задумчиво, даже чуть отчуждённо смотрит на зрителя. Улыбка, затаившаяся в уголках губ, странно не соответствует взгляду. В этой завораживающей улыбке воплощена вся полнота бытия – в ней и тихая радость, и неуловимая ирония, и нотка горечи. За спиной Моны Лизы – убегающий в бесконечность пейзаж: голубые горы, реки, небо. Пустынное, безлюдное пространство воспроизводит скорее не земной ландшафт, а образ Вселенной, в которой царит образ таинственной и прекрасной женщины.



Леонардо да Винчи. «Тайная вечеря». 1498 г. Трапезная церкви Санта-Мария делле Грацие. Милан



Леонардо да Винчи. «Витрувианский человек». Рисунок. 1492 г. Галерея Академии. Венеция

В поздние годы Леонардо работал над проектом памятника маршалу Тривульцио (1508—12), создал композицию «Св. Анна с Марией и младенцем Христом» (ок. 1500—07 гг.), в которой достигли вершины его поиски в области световоздушной перспективы и гармонически уравновешенной пирамидальной композиции. В тональном *колорите* картины преобладают прохладные зеленовато-голубые оттенки. Автопортрет Леонардо (1514), исполненный *сангиной*, словно подводит итог жизни художника и мыслителя. Последняя картина «Св. Иоанн Креститель» (ок. 1515—17 г.) свидетельствует о нарастающем внутреннем кризисе: улыбка приобретает двусмысленность, облик женственного, изнеженного юноши лишён святости.



*Леонардо да Винчи. «Мадонна Бенуа». Ок. 1478 г.
Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*



Леонардо да Винчи. «Мадонна в скалах». 1483—94 гг. Лувр. Париж

Свидетельством творческих и научных поисков Леонардо, его размышлений служат записные книжки и рукописи (ок. 7 тыс. листов), написанные на разговорном итальянском языке. Подготовленный на их основе учеником художника Ф. Мельци «Трактат о живописи» оказал значительное влияние на теорию и практику искусства эпохи Возрождения и последующих периодов. Искусство и наука были неразрывно связаны в творчестве Леонардо. По его мысли, изучая природу, художник-естествоиспытатель тем самым познаёт «Божественный ум» и, создавая на основе этих знаний свои произведения, уподобляется Творцу. Леонардо да Винчи обогатил проницательными наблюдениями и догадками почти все области знания (механику, гидравлику, оптику, анатомию, ботанику и многие др.). Он создавал намного опережающие время проекты каналов и

ирригационных систем, металлургических печей и прокатных станов, подводной лодки и танка, летательных аппаратов и парашюта. Личность Леонардо наиболее ярко воплотила в себе ренессансные представления об универсальном человеке, о безграничных способностях его разума.

ЛЕССИРÓВКА (от нем. *lasierung*), тонкие прозрачные или полупрозрачные слои красок, которые наносятся на просохший предыдущий слой масляной живописи для обогащения колорита, придания картине светоносности и т. д.

ЛЕФ, см. *Левый фронт искусств*.

ЛÍМБУРГ (*limbourg*) (настоящая фамилия – Малуэль), братья Поль, Жан (Жеаннекен) и Эрман, французские художники-миниатюристы. Работали в кон. 14—нач. 15 в. при дворе Бургундского и Беррийского герцогов. Племянники придворного художника бургундских герцогов Жана Малуэля. Сыновья резчика по дереву. Учились в Париже ювелирному делу.



П., Ж. и Э. Лимбург. «Благовещение». Миниатюра «Роскошного часослова герцога Беррийского». До 1416 г. Фрагмент



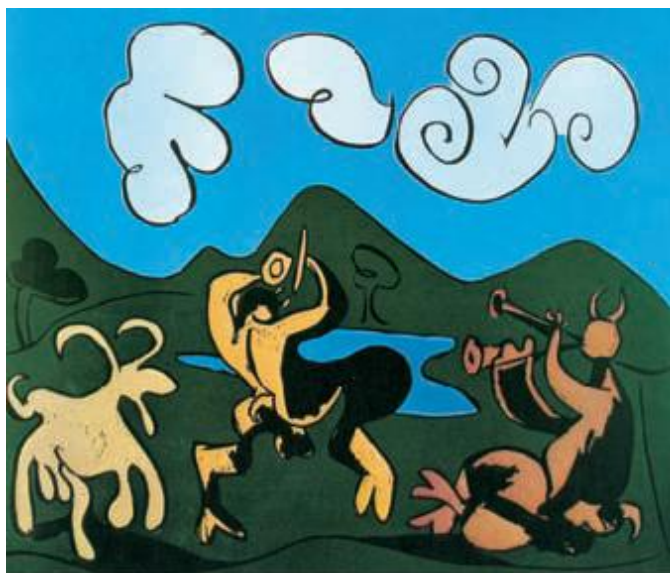
П., Ж. и Э. Лимбург. «Февраль». Миниатюра «Роскошного часослова герцога Беррийского». До 1416 г. Фрагмент

Для герцога Жана Беррийского, ценителя изысканно украшенных рукописных книг, выполнили свои знаменитые произведения — «Прекрасный часослов» (до 1413 г.) и «Роскошный часослов» (до 1416 г., часть миниатюр создана др. мастерами). Наиболее известны миниатюры «Времена года» в «Роскошном часослове». Каждый месяц года, в соответствии с давней средневековой традицией, связан с определённым родом занятий, сельскохозяйственных работ. Но вместо отдельно взятых фигур, обозначавших месяцы на страницах средневековых часословов, одна за другой перед зрителем проходят прекрасные картины. Показывая сцены из жизни людей, миниатюристы

фиксируют мельчайшие подробности быта своих современников, стремятся передать реальное пространство, световоздушную среду, применить законы *перспективы* и анатомии. Миниатюры Лимбурггов завораживают чистыми, сияющими красками, ощущением простора, величия и красоты мироздания. В «Январе» запечатлён богатый пир у герцога Беррийского, множество слуг, золотая посуда и роскошные яства на столе. Февраль – месяц стуж и метелей; заиндевел лес, люди греются у очага. В марте начинаются полевые работы, крестьяне обрабатывают землю близ стен могучего замка. В «Апреле» изображена церемония обручения герцога со своей невестой. В «Мае» пышная кавалькада придворных отправляется на охоту. В июне косят траву, запасая сено, в июле жнут хлеб, август – пора соколиной охоты. В сентябре проходит сбор винограда, в октябре – осенняя пахота, в ноябре откармливают свиней. Месяц декабрь проиллюстрирован изображением охоты. На страницах часослова запечатлены реальные замки, в том числе Лувр. Все миниатюры сопровождаются изображениями знаков зодиака.

ЛИНЁЙНАЯ ПЕРСПЕКТИВА, см. Перспектива.

ЛИНОГРАВИ́ЮРА, *гравюра* на линолеуме. Возникла на рубеже 19–20 вв., после того, как был изобретён линолеум. Для гравирования применяют линолеум толщиной от 2,5 до 5 мм. Специфические качества линогравюры: лаконизм художественного языка, контрасты чёрного и белого, сочный штрих, возможность быстрого исполнения, цветной печати. Особое развитие линогравюра получила в странах Латинской Америки – в творчестве гравёров «Мастерской народной графики» в Мексике (Л. Мендеса, А. Бельтрона, А. Гарсии Бустоса и др.) и «Клуба друзей гравюры» в Бразилии (К. Склиара, Р. Кац, В. Праду и др.), А. Р. Виго и Н. Онофрио в Аргентине, К. Эрмосильи Альвареса в Чили. К линогравюре часто обращались А. *Матисс* и П. *Пикассо*. В России в технике линогравюры работали В. Д. Замирайло, И. Н. Павлов, Д. И. Митрохин, В. Д. Фалилеев, В. А. *Фаворский*.



П. Пикассо. «Играющие фавны». Линогравюра. 1959 г.

ЛІППИ (lippi) фра Филиппо (ок. 1406, Флоренция – 1469, Сполето, Италия), итальянский художник эпохи Раннего *Возрождения*. Родился в семье мясника. В раннем детстве потерял родителей и остался на попечении тётки, затем воспитывался в монастыре дель Кармине, где в 15 лет принял обет монашества («фра» – сокращение от итал. *frate*– брат). Испытал влияние *Мазаччо* и Мазолино, работавших в монастыре, а также художника-монаха Фра БеатоАнджелико. Уйдя в 1431 г. из монастыря, Липпи продолжал носить иноческую одежду. В 1456 г. он похитил из женского монастыря в Прато молодую монахиню Лукрецию Бути и женился на ней, за что подвергался гонениям, пока Папа Римский, по ходатайству флорентийского герцога Козимо Медичи, не освободил их от монашеского обета и не признал брак законным. Работал преимущественно во Флоренции, некоторое время в Падуде (1434), в Прато (1453–1465) и в Сполето.



Фра Ф. Липпи. «Мадонна с Младенцем в окружении ангелов, со святыми Фредуано и Августином». 1437—38 гг. Лувр. Париж



Фра Ф. Липпи. «Поклонение Младенцу со святыми Иосифом, Иеронимом, Марией Магдалиной и Илларионом». Ок. 1453 г. Галерея Уффици. Флоренция



Фра Ф. Липпи. «Мадонна с Младенцем и двумя ангелами». Ок. 1465 г. Галерея Уффици. Флоренция

Все произведения Липпи исполнены на религиозные сюжеты, но пронизаны любовью к земным радостям, восхищением перед красотой, страстностью и пылкостью фантазии. В свои фрески, проникнутые тонким музыкальным ритмом, он вводил многочисленные портреты современников (фрески хора собора в Прато на темы из жизни святых Стефана и Иоанна Крестителя, 1452—64 гг.; «Реформа кармелитского ордена» в Санта-Мария дель Кармине во Флоренции, 1432; «Коронование Богоматери», 1441—47). Просветлённой задушевностью наполнены небольшие религиозные композиции «Поклонение младенцу» (кон. 1450-х – нач. 1460-х гг.) и «Мадонна с Младенцем и двумя ангелами» (ок. 1465 г.). Первым во флорентийской живописи Липпи ввёл круглый формат картины – тондо («Мадонна с Младенцем и житием св. Анны», 1452). Учеником Фра Ф. Липпи был С. Боттичелли.

ЛИСИПП (lý sippos), древнегреческий скульптор 4 в. до н. э., придворный мастер Александра Македонского. По преданию, создал 1,5 тыс. статуй богов, героев и знаменитых атлетов. Его произведения, выполненные преимущественно в бронзе, известны главным образом по описаниям античных авторов, эллинистическим и римским копиям. Наиболее прославлена статуя Лисиппа «Апоксиомен» (греч. «юноша, скребком счищающий с себя грязь»), известная по римской копии, в которой автор переосмыслил классический скульптурный *канон* в изображении человека, созданный *Поликлетом*. Фигура лёгких, удлинённых пропорций, с небольшой головой представлена в сложном, пространственно-многоплановом движении. Среди наиболее знаменитых работ мастера: колоссальная статуя бога Зевса в Таренте, статуя Гелиоса на колеснице на о. Родос, многочисленные изображения Геракла, «Отдыхающий Гермес» (известен по римской копии). Скульптор создал множество портретов Александра Македонского. Согласно легенде, полководец не позволял себя изображать никому, кроме своего придворного мастера. Лисипп был последним скульптором классической эпохи и первым скульптором эпохи *эллинизма*. Он научился изображать не застывшее, а словно выхваченное из потока времени и продолжающееся движение; лица его героев не бесстрастны, а наполнены земными переживаниями.



Лисипп. «Голова Александра Македонского». 4 в. до н. э. Римская копия



Лисипп. «Апоксиомен». 4 в. до н. э. Римская копия

ЛИСИЦКИЙ Л. М., см. Эль Лисицкий.

ЛИТОГРА́ФИЯ (от греч. lithos – камень и grá phx – пишу) *гравюра* на камне, самая молодая из техник гравирования. Относится к плоской печати. Изобретена в 1798 г. немецким актёром и драматургом А. Зенефельдером, который искал быстрый и недорогой способ размножать ноты для театральных постановок. Мастер-литограф рисует специальным жирным карандашом или краской по гладкой поверхности камня. Затем камень с готовым изображением подвергают действию кислоты. Кислота воздействует только на те части поверхности камня, где нет изображения, так как жир отталкивает кислоту. Затем валиком наносится жирная типографская краска. Она,

наоборот, удерживается только в тех местах, где кислота не коснулась поверхности, то есть как раз там, где нанесено изображение. Затем литографию отпечатавают на специальном станке. Эта техника была особенно востребована в периодической печати, в создании репродукций произведений искусства. В литографии особенно удаются мягкие, воздушные сочетания пятен, тональные переходы, широкая штриховка. Эту технику особенно любили романтики Э. Делакруа и Т. Жерико во Франции, А. О. Орловский в России. Литография широко применяется в иллюстрировании детской книги (В. М. Конашевич, В. В. Лебедев и др.).



У. Бредли. Обложка журнала «The Chap-Book». Цветная литография. 1894 г.

ЛОПРЭН (lograin) Клод (настоящее имя – Клод Желле) (1600, село Шамань, близ Меркура, Франция – 1682, Рим), французский живописец, представитель классицизма. Учился в Риме у художника А. Тасси (с 1613 г.). В 1630-х гг. стал получать заказы от представителей итальянской и французской знати, в том числе папы Урбана VIII; тогда же был принят в Академию Св. Луки в Риме.



К. Лоррен. «Похищение Европы». 1655 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва



К. Лоррен. «Одиссей возвращает Хрисеиду отцу». 1644 г. Лувр. Париж

Лоррен известен прежде всего как создатель элегических пейзажей. Он любил изображать влекущие лучезарные дали, виды с руинами и могучими деревьями («Храм в Дельфах», «Очарованный

замок», 1664). Помещённые по бокам скалы, деревья, постройки образуют подобие театральных кулис, а в центральной части полотна свободно разворачивается уходящее вдаль пространство, полное света и воздуха. Лоррена привлекали меняющееся в разное время суток освещение, взаимодействие света и пространственной среды, света и цвета (серия «Времена суток», 1651—72). Его манера письма легка и виртуозна, тени светлые и прозрачные, красочная палитра отличается тончайшими оттенками то холодных, то тёплых цветов. Лоррен писал свои картины в мастерской, но перед этим много рисовал с натуры, внимательно изучал состояния природы, особенности освещения. В основу своих композиций он клал реальные пейзажи Италии, поэтизируя их и придавая им идеальный, очищенный от всего случайного облик. Его пейзажи, дышащие удивительным покоем и умиротворённостью, зримо воплощают мечту о золотом век – времени гармонии человека и природы. Библейские, исторические и мифологические персонажи органически включены в природные ландшафты («Отплытие св. Урсулы», 1646; «Изгнание Агари», 1668; «Похищение Европы» (1655), «Пейзаж с Ацисом и Галатеей» и др.).

ЛОСЁНКО Антон Павлович (1737, Глухов, Украина – 1773, Санкт-Петербург), русский живописец, портретист, родоначальник русской *исторической живописи*, представитель *классицизма*. Родился в зажиточной крестьянской семье. Благодаря хорошим вокальным данным, в 1744 г. в числе др. «голосистых» детей был отобран в Придворную певческую капеллу и отправлен в Санкт-Петербург. В 1753 г. как «спавший с голоса», но проявивший хорошие способности к рисованию, был определён в ученики к крепостному живописцу И. П. *Аргунову*, в мастерской которого пробыл пять с половиной лет. В 1758 г. повелением императрицы Елизаветы Петровны был отдан в *Петербургскую академию художеств*, где учился у французских живописцев Л. Ж. Ф. Лагрене, М. Л. де Велли. В качестве пенсионера АХ жил и работал в Париже (1760—65) и Риме (1766—69).



*А. П. Лосенко. «Прощание Гектора с Андромахой». 1773 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*



А. П. Лосенко. «Портрет Ф. Г. Волкова». 1763 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В произведениях 1760-х гг. («Чудесный улов рыбы», 1762; «Жертвоприношение Авраама», 1765; «Каин», 1768, «Зевс и Фетида», 1769) ощутим интерес к анатомически правильной передаче человеческого тела. В этих работах постепенно осуществляется переход от стилистики позднего *барокко* со свойственными этому стилю патетичностью образов и динамикой композиции к ясному языку классицизма. В те же годы были созданы портреты И. И. Шувалова (1760), драматурга А. П. Сумарокова (1763), основателя русского национального театра Ф. Г. Волкова, актёра Я. Д. Шумского. По возвращении в Санкт-Петербург (1769) Лосенко становится одним из первых русских художников, включённых в преподавательский состав АХ. Уже на следующий год он представил Академическому совету первую русскую историческую картину «Владимир и Рогнеда» (1770). Пренебрегая историческими фактами о насилии, проявленном князем Владимиром по отношению к Рогнеде, Лосенко сознательно убирает из характеристики своего героя все отрицательные моменты, создавая образ человека, в душе которого борются осознание своей вины перед княжной, сострадание и любовь к ней. Столь сложное состояние,

порождённое внутренней борьбой в душе князя, исполненного благородного порыва чувств, художник сумел воплотить впервые в русской живописи. Лосенко свободно обращается с историей в трактовке не только сюжета, но и времени действия, выстраивая княжеские покои Рогнеды в античном духе. За эту работу художник получил звание академика. Екатерина II, приобретя «Владимира и Рогнеду», заказала Лосенко новое произведение на сюжет из «Илиады» Гомера – «Прощание Гектора с Андромахой» (1773). Завершившее творческую биографию художника, скончавшегося в том же году, это полотно стало эталоном классицистической картины, герой которой своим доблестным подвигом даёт пример для подражания потомкам. Долг перед народом и Отечеством, патриотическое служение определяют идейное содержание картины. Мощная колоннада на заднем плане служит торжественным и величественным фоном для действия. Перед зрителем будто предстаёт сцена из исторической пьесы, художник изъясняется высоким языком трагедии. За спиной героя алеет развевающийся плащ, в суровом лице жены Гектора Андромахи не видно ни слезинки, младенец жестом руки, напоминающим жест Христа Эммануила на иконах, благословляет отца на подвиг.



А. П. Лосенко. «Каин». 1768 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Лосенко проявил себя также как выдающийся педагог, первым в России разработал учение о пропорциях и создал пособие для учеников АХ «Изъяснения краткой пропорции человека», которыми пользовались академики и на протяжении всего 19 в. Творчество Лосенко оказало значительное воздействие на И. А. Акимову, П. И. Соколова, Г. И. Угрюмова и др. представителей *академизма* в России.

ЛУБÓК, народная картинка, произведение *графики* (преимущественно печатной), отличающееся простотой и доходчивостью образа и предназначенное для массового распространения. Термин появился в нач. 19 в. Русское слово «лубок» происходит, возможно, от «луб» – верхний слой древесины; из него делали большие кораба, в которых разносили народные картинки.

Лубом называли также липу, которая служила материалом для печатных досок. Древнейшие лубки появились в Китае. В Европе народные картинки известны с 15 в., в России – с 18 в. Первые европейские и русские лубки представляли собой бумажные иконы, продававшиеся на ярмарках и в местах паломничеств.



«Яга-баба едет с коркодилом драться». Лубок. Ксилография, акварель. Нач. 18 в.



«Шут Фарнос, Красный нос». Лубок. Ксилография, акварель. 18 в.



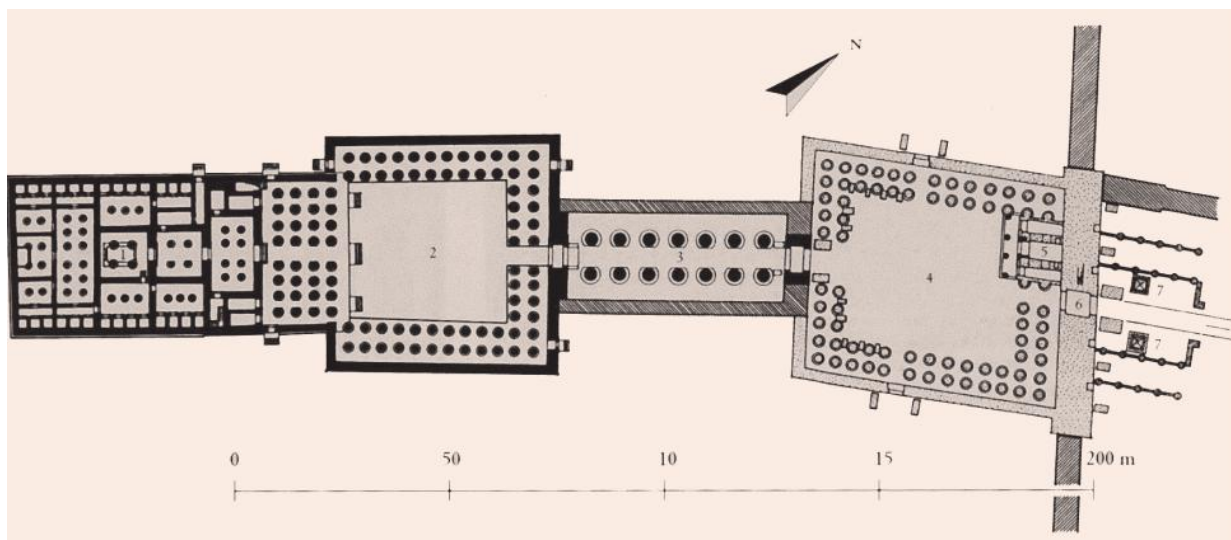
«Кот Казанский». Лубок. Ксилография, акварель. 18 в.

Время расцвета русского лубка – 18 – нач. 19 в. Лубки создавали в основном в Москве и, возможно, на Севере и в Поволжье. Сначала народные картинки гравировали в технике *ксилографии*, с конца 18 в. чаще изготавливали *гравюры* на меди. Первые медные лубки были выполнены профессиональными гравёрами из Санкт-Петербурга – А. Ф. и И. Ф. Зубовыми, а также московскими мастерами серебряных дел из царского села Измайлово. Чёрно-белые отпечатки раскрашивали от руки яркими, «солнечными» красками – красной, оранжевой, жёлтой, которые ещё сильнее «вспыхивали» на фоне тёмно-фиолетовых и густо-зелёных. Народные картинки вносили в дом ощущение праздника, одновременно учили и забавляли. Излюбленные лубочные сюжеты – охоты, пиры, кулачные бои, прогулки с красавицами, забавы шутов и скоморохов, сказочные приключения Бовы Королевича и Еруслана Лазаревича и различные «дива» (морское чудище-кит, найденное в Белом море, комета, «сильный зверь слон»). В лубках часто используется также язык иносказания, гротеска, они могут служить орудием острой политической сатиры: так, Пётр I превращается в них то в кота («Кот Казанский»), которого можно похоронить («Мыши кота погребают», кон. 17—нач. 18 в.), то в смешное страшилище – крокодила, а его супруга Екатерина I – в Бабу-ягу («Яга-баба едет с коркодилем драться», нач. 18 в.). К хлесткому изобразительному языку народных картинок обращались профессиональные художники, создававшие патриотические листки во время Отечественной войны 1812 г. (А. Г. Венецианов, И. И. Тербенёв и др.). Изображение в лубках дополняется текстом, который часто представляет собой диалог персонажей в духе озорных шуток скоморохов или представлений народного *площадного театра*.

Образы народного искусства, запечатлённые в лубочных картинках, обогатили творчество П. А. Федотова, Л. И. Соломаткина, отчасти В. Г. Перова. На рубеже 19–20 вв. многие художники, в особенности участники художественного объединения «*Бубновый валет*», стремились возродить наивную прелесть лубка. В 20 в. изобразительные приёмы народной картинки были творчески использованы В. В. Маяковским и Д. С. Моором для создания плакатов

и агитационных картинок, а также Т. А. Мавриной и др. иллюстраторами детских книг.

ЛУКСОР, город в Египте на правом берегу Нила, где находится знаменитый храмовый комплекс (16–11 вв. до н. э.). В древности храмовая территория называлась «Ипет-рес» – «Южное местопребывание». Храмовый комплекс был посвящён фиванской триаде богов (Амон, Мут и Хонсу). До наших дней сохранился храм, построенный Аменхотепом III (внутренняя часть) и Рамсесом II (внешняя часть). В эпоху 18-й династии была построена дорога, соединяющая *Карнак* на севере и Луксор на юге, по сторонам которой возлежали каменные бараноголовые сфинксы; по ней шли процессии жрецов, несущих священную барку Амона во время ежегодного праздника Опет. Перед входными *пилонами* стояли два *obeliska* из красного гранита (сохранился один, высотой более 25 м, второй ныне находится в Париже на площади Согласия). По бокам от входа стояли шесть колоссальных статуй Рамсеса II. Рельефы и тексты на наружной стороне первого пилон повествуют о битве с хеттами при Кадеше. За пилоном находится «праздничный двор» Рамсеса II, окружённый двумя рядами колонн с капителями в виде бутонов папируса. Колоннада Аменхотепа III, состоящая из семи папирусообразных колонн высотой 19 м на каждой стороне зала, протянулась на 100 м. На стенах, окружающих колоннаду, изображены сцены праздника Опет. Позади колоннады находится знаменитый Большой Солнечный Двор Аменхотепа III (45 ´ 56 м) с колоннами в виде связанных папирусных стеблей. В одном из восточных святилищ есть т. н. «комната рождений», на стенах которой запечатлены сцены, относящиеся к тайне рождения царя Аменхотепа III: зачатие царя от бога Амона и кормление божественного отпрыска.



Луксор. Храм Амона. 14–13 вв. до н. э. План



Луксор. Храм Амона. Двор Рамсеса II. Ок. 1260 г. до н. э.



Луксор. Святилище для остановки процессии. Храм Амона. Ок. 1465 г. до н. э.



Луксор. Аллея сфинксов и пилоны у входа. Ок. 1260 г. до н. э.

ЛУЧЙЗМ, см. в ст. Ларионов М. Ф.

ЛЭНД-АРТ (англ. land art – земляное искусство), одно из направлений *постмодернизма*, основанное на использовании реального пейзажа в качестве главного художественного материала и объекта. Представители лэнд-арта (У. де Мариа, Р. Смитсон, М. Хайзер в США, Р. Лонг в Великобритании) стремятся преобразить природный ландшафт и вместе с тем приблизить искусство к природе, творя как бы по её образцу: создавая пирамиды из камней, насыпи, рвы и т. д.

М

МАВЗОЛЕЙ (лат. *mausoleum*, от греч. *mausléion*), монументальное погребальное сооружение. Название происходит от имени правителя Карии (царства в Малой Азии) Мавсола. Его усыпальница в Галикарнасе (ныне Бодрум в Турции; 4 в. до н. э.; архитекторы Сатир и Пифей) считалась в древности одним из *семи чудес света*. Постройка оригинально соединяла в себе греческий ионический *периптер* на высоком ступенчатом постаменте и пирамидальное завершение. Цоколь был украшен рельефным *фризом* с изображением битвы с амазонками, над которым работали величайшие скульпторы того времени – Скопас, Леохар, Бриаксис, Тимофей. Сооружение венчали статуи Мавсола и его жены Артемисии в колеснице (согласно др. версии, их изваяния находились внизу). Мавзолей простоял почти нетронутым до 15 в., когда был разобран крестоносцами-иоаннитами. Рыцари укрепили его плитами свою опорную крепость на Эгейском море – замок Св. Петра. В 1857 г. английский археолог Ч. Ньютон обнаружил рельефные плиты мавзолея в стенах крепости и окрестных домов (ныне – в Британском музее в Лондоне и Археологическом музее в Стамбуле).



Галикарнассский Мавзолей. 4 в. до н. э. Реконструкция



Статуи предков Мавсола. 4 в. до н. э.

В античности мавзолеи получили особое распространение в Древнем Риме. Мавзолей императора Августа на Марсовом поле представлял собой сложную конструкцию из семи концентрических стен, повышающихся от краёв к середине, скрытой под громадным, 87 м в диаметре, холмом. Центром его был мощный столб со статуей Августа наверху, в квадратной камере которого помещалась усыпальница. Цоколь мавзолея высотой ок. 12 м завершался фризом. В стенах кольцевых коридоров размещались склепы членов семьи Августа. В Средние века мавзолеи были распространены на Востоке. Мавзолей В. И. Ленина на Красной площади в Москве (1929—45; архитектор А. В. Щусев) выполняет одновременно роль правительственной трибуны.

МАЗАЧЧО (masaccio) (настоящее имя – Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи) (1401, Сан-Джованни-Вальдарно, близ Флоренции – 1428, Рим), итальянский живописец, один из основоположников искусства эпохи Раннего *Возрождения*. Родился в зажиточной семье нотариуса. Сведений об учителях не сохранилось. Работал в основном в технике *фрески*. С 1422 г. жил во Флоренции, а также в Пизе и Риме. Во Флоренции изучал произведения *Джотто*, был другом крупнейших ренессансных мастеров Л. Б. *Альберти*, Ф. *Брунеллески* и *Донателло*. С 1424 г. сотрудничал с Мазолино да Паникале, поэтому выделение произведений Мазаччо в совместно созданных ими алтарных образах и фресках до сих пор составляет одну из сложных проблем для историков искусства.



Мазаччо. «Чудо со статиром». Фреска. 1424—26 гг. Капелла Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине. Флоренция

В своём творчестве Мазаччо полностью преодолел традиции поздней *готики*, воплотил гуманистические представления о человеке. Первые работы, приписываемые Мазаччо, датированы 1422 г. («Триптих Сан Джовенале», на котором изображена Мадонна с Младенцем на троне с ангелами и святыми, и «Мадонна со св. Анной», исполненная совместно с Мазолино). Их отличает объёмность мощных фигур, стремление к обобщённости форм.

Самое прославленное произведение Мазаччо – фрески, посвящённые деяниям св. Петра, в капелле Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции, исполненные совместно с Мазолино. К росписям 1424—26 гг., принадлежащим кисти Мазаччо,

относятся «Изгнание из Рая», где Адам и Ева представлены обнажёнными и беззащитными, «Чудо со статиром», «Св. Пётр, исцеляющий больных своей тенью», «Св. Пётр и Иоанн, раздающие милостыню». В «Чуде со статиром» (статир – серебряная монета) художник ещё соблюдает средневековую традицию, трижды повторяя фигуру апостола Петра, помещая разновременные эпизоды в одном пространстве, однако это не нарушает цельности глубинной композиции, построенной по законам прямой *перспективы*. Мощные коренастые фигуры апостолов, в которых узнаются люди из простонародья, подчёркнуто объёмны, их скульптурность выявлена крупными складками одежд, энергичной светотеневой лепкой. Мазаччо впервые пишет фреску так, что все персонажи в ней словно освещены потоком света, льющегося из реального окна капеллы; это придаёт живость и реальность изображённым событиям.



Мазаччо. «Изгнание из Рая». Фреска. 1424—26 гг. Капелла Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине. Флоренция

При посредничестве Брунеллески Мазаччо выиграл престижный конкурс на создание фрески «Св. Троица» для церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции (1426—27). Здесь, возможно под влиянием Брунеллески, художник написал композицию, создающую полную иллюзию трёхмерного пространства, в соответствии с математическими законами перспективы, с точкой схода перспективных линий в центре. Св. Троица (Бог Отец, держащий крест с распятым Христом, и парящий над головой Спасителя белый голубь) помещена под сводами уходящей в глубину массивной арки, у её подножия стоят Богоматерь и апостол Иоанн. Перед аркой, за пределами священного пространства, – коленопреклонённые *донатеры*. Ниже изображена гробница с назидательной надписью. Одним из первых Мазаччо использовал в работе над фреской подготовительные *картоны*.

Суровая и мужественная живопись Мазаччо оказала ощутимое воздействие на искусство эпохи Возрождения, в особенности на творчество *Пьеро делла Франческа* и *Микеланджело*.

МАЙОЛИКА (итал. maiolica), изделия из цветной обожжённой глины с глазурью (стекловидным покрытием толщиной 0,15—0,3 мм, закреплённым обжигом). Название связано с о. Майорка, через который ввозились в Италию произведения испано-мавританской керамики. Для майоликовых изделий характерны мягкие, словно оплывающие формы, блеск и яркость переливчатых цветов.



М. А. Врубель. Печь-лежанка. 1899–1900 гг. Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево»

Широко применялась уже в странах Древнего и средневекового Востока (Египте, Вавилонии, Иране), в 14–18 вв. в странах Европы (Испании, Германии, Франции). Особым совершенством отличается итальянская майолика эпохи *Возрождения* (портреты и сюжетные

композиции на декоративной посуде и керамических панно Н. Пеллипаро и др. мастеров; скульптурные работы семьи делла Роббиа).



М. А. Врубель. Изразец «Павлин». Керамические мастерские. Абрамцево



А. Я. Головин. Жбан «Петух»

На Руси майолика была известна с 11 в. В 17 в. повсеместно создавались майоликовые изразцы (плитки), служившие украшениями для наличников окон, порталов, фриз в архитектурных сооружениях, а также печей и каминов. В 18 в. майоликовую посуду, изразцы, статуэтки выпускали завод Гребенщикова в Москве и мастерские Гжели. Декоративная майолика переживает яркий расцвет на рубеже 19–20 вв., когда к ней обращаются крупные мастера (М. А. Врубель, В. М. Васнецов, А. Я. Головин, С. В. Малютин и др.).

МА́ЙЯ ИСКУ́ССТВО, искусство индейского народа, создавшего одну из древнейших цивилизаций Америки, существовавшую на территории Юго-Восточной Мексики, Гондураса и Гватемалы. В истории искусства майя выделяют протоклассический период (1-е тыс. до н. э. — 3 в. н. э.); период расцвета (ок. 300 г. — ок. 900 г.); период существования майя-тольтекского государства (10–12 вв.) и поздний период (13–16 вв.), закончившийся испанским завоеванием.



Сидящий сановник. 600–900 гг. Терракота

В протоклассический период границы государства майя охватывали область обитания десятков племён. Майя обладали глубокими познаниями в астрономии, медицине и математике (цифра «ноль» была известна им на сотни лет раньше, чем в Европе). К 200 г. до н. э. в городах Тикаль и Вашактун были возведены четырёхгранные каменные ступенчатые пирамиды, на вершине которых возвышались деревянные храмы с крышами из пальмовых листьев.



*Рельефная стела с изображением двух знатных мужчин на троне.
600–900 гг.*

В период расцвета была разработана календарная система, более точная, чем европейский юлианский календарь, развивалась сложнейшая иероглифическая письменность, уникальная для цивилизаций древней Америки и расшифрованная лишь в 20 в. Рукописи украшались рисунками (т. н. Дрезденская рукопись). Архитектуру этой эпохи отличает монументальность форм, использование ступенчатого ложного свода, расположение комплексов длинных зданий вокруг прямоугольных дворов и площадок для ритуальной игры в мяч, сориентированных по сторонам света. Особенным величием отличался город Копан (7 в.) с несколькими пирамидами, платформами для церемоний, крупнейшей древней обсерваторией, храмами и площадями, на которых стояли каменные алтари и стелы, украшенные резными рельефами и надписями. Паленке, по неизвестным причинам покинутый жителями в 10 в., поражает причудливой белокаменной архитектурой из плит известняка, скреплённых известковым раствором, смешанным с песком. Стены и потолки зданий были покрыты лепным декором. Из известняка изготавливали также украшения и посуду. Майя были превосходными резчиками по камню; они создавали *барельефы* и *горельефы*, умели

прекрасно передавать в скульптуре округлые объёмные формы. Статуи и рельефы посвящались правителям и многочисленным божествам, изображавшимся как в облике людей, так и животных и растений. Рельефы часто раскрашивались. В настенных росписях преобладали исторические и религиозные сюжеты. Плоские фигуры и предметы очерчивались чёткими контурами и ярко раскрашивались. Живописцы применяли растительные и минеральные краски, не используя чёрный и белый цвета (росписи храма в Бонампаке, кон. 8 в.).



Чичен-Ица. Главная площадь. 10 в.

В 9 в. большинство городов майя было разрушено во время войны с тольтеками, стоявшими во главе др. индейских племён. В 10 в. на полуострове Юкатан возникло новое майя-тольтекское государство. В этот период крупными архитектурно-художественными центрами были города Чичен-Ица, Ушмаль и Майяпан. На территории Чичен-Ица находились храмы-пирамиды бога Кукулькана, воинов и ягуаров со стенными росписями; обсерватория и семь площадок для игры в мяч. Сохранились также руины четырёх колоннад, окружавших прямоугольную площадь, статуи божеств и рельефы. Центром Ушмаля был дворец правителя, роскошно украшенный скульптурой и мозаикой.

Город Майяпан был окружён каменной стеной с шестью главными воротами, внутри которой находились многочисленные здания с колоннами, храм Кастильо, круглый храм Караколь, площадки для священных танцев и жилые дома.



Чичен-Ица. Обсерватория. 10 в.

В поздний период культура майя переживала упадок, связанный с междоусобными войнами. Нашествие испанских конкистадоров встретило упорное сопротивление, завоевание растянулось на много лет (1527–1697). В 1697 г. был взят последний оплот майя – город Тайясаль, находившийся на острове посреди озера Петен-Ица.

МАКЕ́ О., см. в ст. *«Синий всадник»*.

«МАКОВЕ́Ц» (1922—27), союз русских художников и поэтов, объединённых стремлением выразить в живописной форме духовные сущности. Членами союза были: художники В. Н. Чекрыгин, Л. Ф. Жегин, С. М. Романович, Н. М. Чернышёв, А. М. Чернышёв, А. В. Шевченко, К. К. Зефирова, А. В. Фонвизин, Н. В. Синезубов и др.; позднее присоединились Л. А. Бруни, К. Н. Истомин, Р. А. Флоренская, В. Ф. Рындин, Н. Я. Симонович-Ефимова; поэты В. В. Хлебников, Б. Л. Пастернак, Е. Шиллинг, Н. Н. Барютин и др. Маковчане организовали три живописные (первая называлась «Союз художников и поэтов „Искусство – жизнь“», 1922) и две графические выставки, выпустили два номера журнала „Маковец“ (редактор А. М. Чернышёв).

В журнале печатались наряду с текстами участников союза статьи религиозного философа П. А. Флоренского.



В. Н. Чекрыгин. «Троица». 1922 г. Частное собрание

Само название «Маковец» (так назывался холм, на котором Сергей Радонежский основал Троицкий монастырь; ныне Троице-Сергиева лавра) определяло обращение к истокам русской культуры, к поискам духовной преемственности. Очень разных художников сближало общее романтическое представление о высоком назначении искусства, наполненного этическим и философским смыслом. Считая, что культура вступила в полосу «нравственного одичания», они стремились вернуться «к искусству целостного образа». В традициях прошлого маковчане искали не технические приёмы, а прежде всего духовное содержание. Каждое отдельное произведение понималось как часть единого целого, «фрагмент бытийной трагедии», поэтому большинство художников создавали серии, объединённые сквозной темой или мотивом (графический цикл Чекрыгина «Воскрешение мёртвых», библейские и евангельские сюжеты Романовича и т. п.).

МАКОВСКИЕ, русские живописцы, братья, сыновья московского коллекционера и художника, одного из основателей *Московского училища живописи, ваяния и зодчества* (МУЖВЗ) Е. И. Маковского.



В. Е. Маковский. «На бульваре». 1886—87 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Владимир Егорович (1846, Москва – 1920, Петроград) был одним из самых последовательных *передвижников*. В 1861—66 гг. учился в МУЖВЗ у С. К. Зарянка и Е. С. Сорокина. Получил Большую серебряную медаль за картину «Литературное чтение» (1866), на которой воссоздана обстановка отцовской квартиры. Полотно «В приёмной у доктора» (1870) было отмечено первой премией *Московского общества любителей художеств*. В 1873 г. за картину «Любители соловьёв» (1872—73) получил первую премию *Общества поощрения художников* и был удостоен звания академика *Петербургской академии художеств*. С 1872 г. – член Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ). Преподавал в МУЖВЗ (1882—94) и АХ (1894–1918, ректор в 1894—96 гг.). Принимал участие в украшении храма Христа Спасителя в Москве. За свои работы не раз получал награды на международных выставках. В. Е. Маковский известен прежде всего как мастер бытовых картин, посвящённых простым людям. Увлекательный и подробный живописный «рассказ» помогают «прочитать» любовно написанные детали («Толкучка», 1879; «В передней», 1884; «Объяснение», 1889—91), точно и ярко обрисованы социальные типажи («Церковный

сторож», 1866; «Инвалид», 1874; «Шарманщик», 1879; «Сапожник», 1882). Многие картины посвящены судьбам вчерашних крестьян, оказавшихся в чуждом, враждебном им городском мире. Маленький герой «Свидания» (1883) напоминает чеховского Ваньку Жукова. В картине «На бульваре» (1886—87) на скамейке сидит подавшийся в город на заработки молодой мастеровой с женой, приехавшей навестить его из деревни. Они совсем рядом, но город уже разделил их, убил их любовь. Рабочий бесшабашно наигрывает на гармошке. Молодая женщина с ребёнком на руках скорбно застыла, начиная понимать, что ей одной придётся нести все заботы о маленьком существе. Отчаяние обманутых людей передано в картине «Крах банка» (1881).



В. Е. Маковский. «Свидание». 1883 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва



*К. Е. Маковский. «Дети, бегущие от грозы». 1872 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*



К. Е. Маковский. «Портрет княгини З. Н. Юсуповой в русском костюме». 1900-е гг. Государственный исторический музей. Москва

Среди многочисленных учеников В. Е. Маковского наиболее известны А. Е. Архипов и В. Н. Бакшеев.

Константин Егорович (1839, Москва – 1915, Петроград) учился у В. А. Тропинина, в МУЖВЗ (1851—57) у М. И. Скотти, А. Н. Мокрицкого и С. К. Зарянка и в АХ (1858—63). Покинул Академию вместе с 13 другими претендентами на Большую золотую медаль, отказавшимися писать заданную программу на сюжет из скандинавской мифологии (см. ст. «Бунт четырнадцати»). Участник *Петербургской артели художников*, а позднее один из членов-учредителей ТПХВ. Начиная свой творческий путь как мастер бытовой картины в передвижническом духе («Швея», 1861; «Дети, бегущие от грозы», 1872»). Большая картина «Народное гулянье во время масленицы на Адмиралтейской площади в Петербурге» (1869) пестротой и яркостью *колорита*, эффектной размашистой живописной манерой предвещает зрелый стиль художника, отошедшего от передвижников (вышел из ТПХВ в 1883 г.) и ставшего одним из главных

представителей русского *салонного искусства*. В 1870-х гг. Маковский работал в основном над парадными заказными портретами. Сияние дорогой ткани, блеск драгоценностей, кружево, бархат, мех и др. предметы роскоши, которые любил и умел виртуозно писать Маковский, становились в известной мере самоцелью для художника. В 1880-х гг. он открыл для себя сюжеты из русской истории 16–17 вв. и с этого времени создавал огромные полотна, в которых «исконная Русь» представляла в виде нарядной, красочной, бесконфликтной эпохи. Художник постоянно устраивал персональные выставки и выставки одной картины («Боярский свадебный пир в 17 веке», 1883; «Выбор невесты царём Алексеем Михайловичем», 1886; «Одевание невесты к венцу», 1890; «Поцелуйный обряд», 1895; «Минин на площади Нижнего Новгорода, призывающий народ к пожертвованиям», 1897). Подобные работы охотно покупали иностранные коллекционеры, поэтому многие картины оказались за границей. С сер. 1880-х гг. Маковский жил в основном в Париже, где имел свою мастерскую; много путешествовал по странам Европы и Ближнего Востока, бывал в Египте, в США. Принимая участие во Всемирных выставках, художник получал высшие награды, а во Франции был награждён орденом Почётного легиона.

Сын К. Е. Маковского Сергей – известный поэт и художественный критик *Серебряного века*.

МАКСИМОВ Василий Максимович (1844, деревня Лопино, близ Новой Ладogi – 1911, Санкт-Петербург), русский живописец. Сын государственного крестьянина. Первые навыки живописи получил в иконописной мастерской в Санкт-Петербурге (1855—62). В 1863—66 гг. учился в *Петербургской академии художеств* в классе исторической живописи. Не закончив обучения, покинул АХ и переехал в Тверскую губернию, где поселился в имении Голенищевых-Кутузовых в качестве домашнего учителя рисования. За картину «Бабушкины сказки» (1867) получил первую премию *Общества поощрения художеств*. В 1872 г. вступил в Товарищество передвижных художественных выставок. В 1878 г. был удостоен звания академика АХ.



В. М. Максимов. «Всё в прошлом». 1889 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Максимов обращался преимущественно к сюжетам из крестьянской жизни, которую хорошо знал. В одной из наиболее известных картин «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» (1875) художник воссоздаёт поэзию патриархального деревенского быта. Его внимание сосредоточено не столько на сюжетной интриге, сколько на тщательной и любовной передаче многочисленных предметов, заполняющих избу: нарядных вышитых полотенец, висящих на стенах, праздничного убора невесты. В картине «Всё в прошлом» (1889) изображён обветшавший деревенский дом, где доживают свой век барыня и её служанка. Годы уравнили двух старых женщин, стёрли признаки социального неравенства между ними. У чайного стола одна погрузилась в воспоминания, другая вяжет чулок. Забиты досками окна барского дома, всё вокруг погрузилось в тишину. Эта грустная лирическая сцена из уходящего усадебного быта особенно полюбилась зрителям и неоднократно повторялась художником.

МАЛЁВИЧ Казимир Северинович (1878, Киев — 1935, Ленинград), русский живописец, график, педагог, теоретик искусства; один из основоположников *абстракционизма*. Происходил из семьи выходцев из Польши. В 1895—96 гг. занимался в Киевской рисовальной школе, учился в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* (в сер. 1900-х гг.) и в частной студии Ф. И. Рерберга в Москве (1905—10). Теоретические исследования изложил в ряде лекций, статей и брошюр («От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный

реализм», 1915; «О новых системах в искусстве», 1919; «Супрематизм. Мир как беспредметность», 1922; «Введение в теорию прибавочного элемента в живописи», 1926).



К. С. Малевич. «Автопортрет». 1933 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

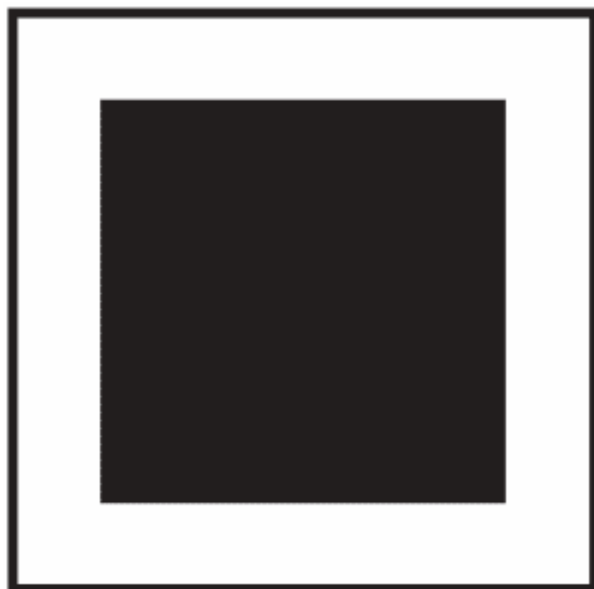
Творческий путь начал с этюдов, писавшихся на *пленэре*. Знакомство с М. Ф. *Ларионовым* приобщило его к авангардным течениям в искусстве. В 1900-х – нач. 1910-х гг., в период становления творческой индивидуальности, прошёл путь от *импрессионизма* и *символизма* («Весна – цветущий сад», «Цветущие яблони»; обе – 1904; «Купальщицы», 1908) через элементы *фовизма* и *экспрессионизма* (автопортреты 1910—11 гг.) к *примитивизму* («Мозольный оператор в бане», «Полотёры», обе – 1911—12; «Жница», «Уборка ржи»; обе – 1912). В 1912 г. Малевич сблизился с авторами «заумной» поэзии А. Е. Кручёных и В. Хлебниковым. В живописи этих лет, получившей название *кубофутуризма*, кубистическое разложение формы соединялось с футуристическим принципом динамизма («Точильщик. Принцип мелькания», 1912; «Станция без остановки», 1913). Другие картины определялись Малевичем как «заумный реализм», «алогизм форм» («Портрет И. В. Ключа», «Корова и скрипка»; обе – 1913;

«Авиатор», «Англичанин в Москве»; обе – 1914). Алогические произведения были построены на монтаже разнородных пластических элементов, вырванных из естественного контекста и включённых в композицию, озадачивающую разум обывателя непостижимым смыслом. В 1913 г. Малевич создал костюмы и декорации для футуристической оперы «Победа над Солнцем», поставленной в Санкт-Петербурге (либретто Кручёных, пролог Хлебникова, музыка М. В. Матюшина).



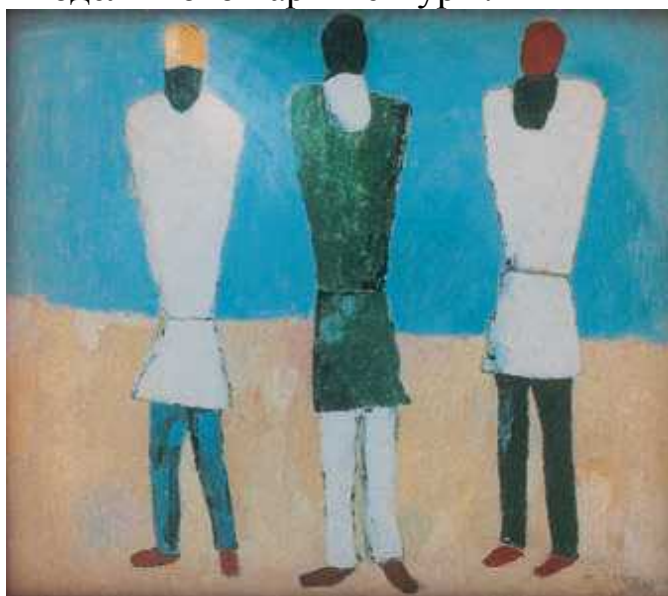
К. С. Малевич. «Уборка ржи». 1912 г. Городской музей. Амстердам

В 1915 г. на выставке «0.10» художник впервые показал зрителям 39 полотен под общим названием «Супрематизм живописи», в том числе знаменитый «Чёрный квадрат». По утверждению Малевича, супрематизм (от лат. *supremus* – наивысший) – это живописный абсолют, в котором выражены формула и сущность Вселенной. Полностью отказавшись от предметности, художник конструирует свою живописно-пластическую систему, основанную на сочетаниях и взаимодействии простых геометрических фигур. «Белый квадрат на белом фоне» (1918) ознаменовал последнюю стадию супрематизма, на которой из живописи исчезли и контуры фигур. Остался чистый холст, символ бесконечного и непостижимого Ничто.



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

В 1919—22 гг. Малевич жил и работал в Витебске, где создал объединение *Утвердители нового искусства* (Уновис). В 1923 г. он возглавил Петроградский музей художественной культуры, реорганизованный впоследствии в Государственный институт художественной культуры (Гинхук; закрыт в 1926 г.). В сер. 1920-х гг. Малевич создал первые рисунки «планитов», ознаменовавших переход к пространственно-объёмному супрематизму. За ними последовали «архитектоны» – модели новой архитектуры.



К. С. Малевич. «Крестьяне». 1928—29 гг. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

В кон. 1920-х – нач. 1930-х гг. художник вернулся к предметной живописи. Супрематическая Вселенная 1910-х гг. заполнилась персонажами, которые могли гармонично существовать только в мире правильных лаконичных форм («Девушки в поле», «Спортсмены», «Женщина с граблями», «Пейзаж с пятью домами»; все – 1928—32). В портретной живописи воспоминания о супрематизме обогатились приёмами искусства эпохи *Возрождения* с его осознанием человека как высшей ценности мира («Портрет жены художника», «Мужской портрет», «Автопортрет»; все – 1933).

Творчество Малевича оказало мощное воздействие на искусство 20 в. Его идеи стали источником новых живописных, архитектурных и дизайнерских решений, нашли применение в разных областях прикладного искусства. Учениками и последователями Малевича были О. В. Розанова, И. В. Клюн, И. А. Пуни, Н. А. Удальцова, В. Ф. Степанова, Л. С. Попова, А. М. Родченко и др.

«МАЛЫЕ ГОЛЛАНДЦЫ», условное название, под которым подразумевают большинство голландских художников 17 в., писавших небольшие, тщательно отделанные картины (П. де Хох, Я. ван Гойен, Я. и С. ван Рёйсдал, Э. де Витте, П. Клас, В. Хеда, В. Калф, Г. Терборх, Г. Метсю, А. ван Остаде, Я. Стен, А. Кёйп и др.). Каждый из них, как правило, специализировался в каком-либо одном жанре. Их дар видеть красоту и поэзию в обыденном, умение в изображении незатейливой бытовой сценки, набора предметов, уголка природы показать величие Бытия до сих пор восхищают зрителей. «Малые голландцы» продолжили традиции нидерландских мастеров эпохи *Возрождения*, полагавших, что живопись должна не только доставлять удовольствие, но и учить, напоминать о вечных духовных ценностях.



Я. ван Гойен. «Речной пейзаж». 1631 г.



В. Калф. «Натюрморт». 1643 г. Рейксмузеум. Амстердам

Согласно нормам протестантизма, победившего в Северных Нидерландах в ходе Реформации, храмы в этих землях не украшались живописью и скульптурой. Зато в общественных зданиях, домах горожан и даже крестьян живописных полотен было очень много. Сюжеты их были в основном светскими, но вместе с тем картины были наполнены скрытыми религиозными и философскими символами. Именно в Голландии обрели самостоятельность и развились многие новые жанры живописи – бытовая картина, натюрморт, пейзаж и др.



П. де Хох. «Хозяйка и служанка». Ок. 1660 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

В бытовом жанре работали Г. Терборх («Бокал лимонада», ок. 1665 г.), Г. Метсю («Больная и врач», 1660-е гг.), Ф. ван Мирис Старший («Утро молодой дамы», ок. 1660 г.), а также Э. де Витте, картины которого проникнуты скрытым трагизмом («Рынок в порту», кон. 1660-х гг.). Прославленный мастер бытовой картины П. де Хох, работавший в Делфте, писал занятых повседневными заботами женщин, детей, служанок в чисто убранных комнатах и уютных маленьких двориках, где жизнь течёт неторопливо и спокойно («Хозяйка и служанка», ок. 1660 г.). Сцены из крестьянского быта, застолья в кабачках часто приобретали характер театрального фарса, в котором высмеивались пороки общества (Я. Стен, А. ван Остаде).



Г. Метсю. «Девушка за работой». Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва

Одним из любимейших жанров в Голландии был натюрморт (В. Калф, П. Клас, В. Хеда, А. ван Бейерен и др.), представленный множеством разновидностей: «завтраки», «десерты», «роскошные натюрморты», «суета сует» и др. (см. ст. *Натюрморт*). В пейзажах голландские художники воспевали неброскую красоту своей родины – однообразные равнины с ветряными мельницами, пастбища и прибрежные бухты, тусклый свет пасмурного дня, неспешное движение облаков по небу. Они умели извлекать из немногих приглушённых цветов тончайшие неуловимые оттенки, придавать запечатлённым уголкам природы подлинное величие (М. Хоббема, Я. ван Гойен, С. ван Рёйсдал). Я. ван Рёйсдала, напротив, привлекала борьба стихий в природе, созвучие пейзажа драматическим переживаниям человека. Смысловым центром его картин часто является одинокое дерево, противостоящее натиску бури, – символ мужества и стойкости перед лицом невзгод и одиночества («Пейзаж с деревом», 1660-е гг.). Люди в пейзажах «малых голландцев» трудятся или отдыхают. Один из

любимых сюжетов – катание на коньках (Х. Аверкамп). В Голландии впервые появилась *марина* – морской пейзаж. Крупнейшим представителем анималистического жанра был А. Кёйп. Ф. Вауверман специализировался на батальных сценах.

МАЛЮТИН Сергей Васильевич (1859, Москва – 1937, там же), русский живописец, портретист, мастер книжной иллюстрации, декоративно-прикладного и театрально-декорационного искусства. Сын купца. Учился в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* (МУЖВЗ) у П. С. и Е. С. Сорокиных, И. М. Прянишникова, В. Е. Маковского (1883—86). Преподавал в МУЖВЗ (1903—17) и во *Вхутемасе* (1918—23). Входил в *Союз русских художников* (с 1903 г.), в Товарищество передвижных художественных выставок (с 1915 г.). Один из организаторов *Ассоциации художников революционной России* (1922).



С. В. Малютин. «Автопортрет». 1901 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В ранний период творчества преобладали пейзажи, написанные на *пленэре* («Окно в вишнёвый сад», 1887; «Пейзаж с цветущей ивой», 1892), и бытовые картины в передвижническом духе («Крестьянская девочка», «По этапу»; обе – 1890; «Пастух и подпасок», 1893). В сер. 1890-х гг. Малютин обратился к портретной живописи («Портрет сына», 1896; «Автопортрет», 1901). В 1910-х гг., создав серию пастельных портретов деятелей русской культуры (художников В. В. Переплётчикова, 1912, и М. В. Нестерова, 1913; поэта В. Я. Брюсова, 1913, и др.), стал признанным мастером этого жанра. Отличительные черты портретов Малютина – простота композиции, использование минимума аксессуаров, внимание к духовной жизни модели. Портрет на протяжении всей жизни художника играл ведущую роль в его живописи (портреты писателя Д. А. Фурманова, 1922, актрисы О. Л. Книппер-Чеховой, 1925).



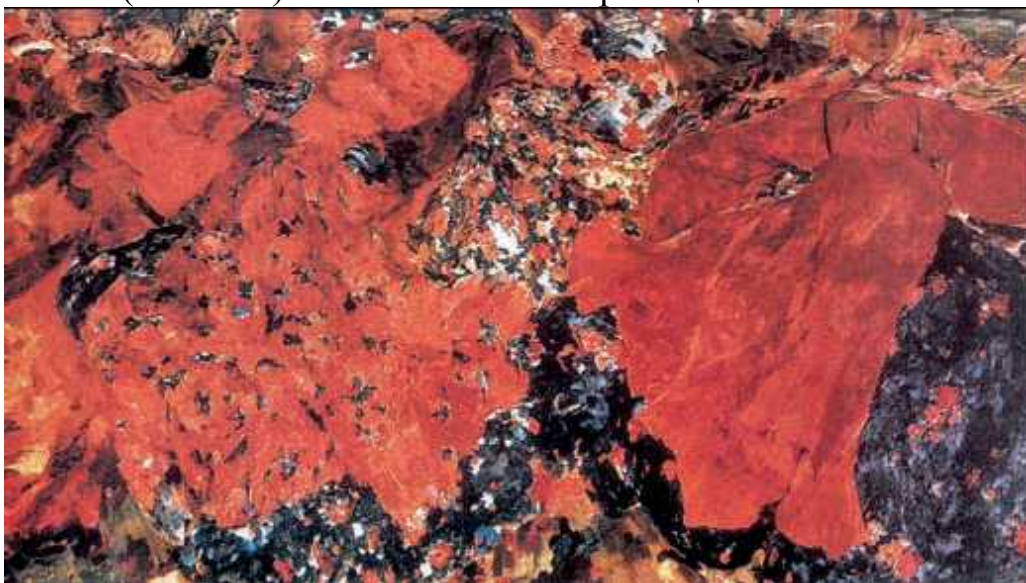
С. В. Малютин. «Кащей». Выжигание на доске. 1904 г.



С. В. Малютин. Матрёшки. Кон. 1890-х гг. Музей игрушки. Сергиев Посад

Другая линия творчества Малютина связана с интересом к народному творчеству, традиционным русским ремёслам. В книжной иллюстрации (к «Сказке о царе Салтане» и «Руслану и Людмиле» А. С. Пушкина), в декорациях к опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила» (1901), в эскизах предметов *декоративно-прикладного искусства* и архитектурных проектах художник проявил себя как один из самых ярких представителей национально-романтического направления в русле *модерна*. В 1900—03 гг. Малютин работал в имении княгини М. К. Тенишевой *Талашкино*, руководил столярной и керамической мастерскими, где по его рисункам изготавливали мебель, сани, расписывали деревянные ложки и балалайки. Результатом глубокого осмысления образов народного творчества стало создание матрёшки, вскоре ставшей для Западной Европы одним из символов русского искусства. По эскизам Малютина в Талашкино были построены церковь Св. Духа во Флёнове (1900—05) и Теремок (1900—01). Облик сказочного теремка художник придал и построенному совместно с архитектором Н. К. Жуковым доходному дому П. Н. Перцова в Москве (1905—07).

МАЛЯВИН Филипп Андреевич (1869, село Казанка Оренбургской области – 1940, Брюссель), русский живописец и график, представитель стиля *модерн*. Обучался в монастырской иконописной мастерской в Греции (1885—91) и в *Петербургской академии художеств* (1892—99) в мастерской И. Е. Репина (с 1894 г.). Принимал участие в выставках «*Мира искусства*». Член *Союза русских художников* (с 1903 г.). С 1922 г. жил за границей.



Ф. А. Малявин. «Вихрь». 1906 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва



Ф. А. Малявин. «Верка». 1913 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Творческую деятельность начал как портретист, создав ещё в период обучения ряд изображений своих родных («За книгой. Портрет А. А. Малявиной, сестры художника», 1897) и соучеников (И. Э. Грабаря, К. А. Сомова, оба – 1895; А. П. Остроумовой-Лебедевой, 1897). Свою тему в искусстве нашёл в конкурсной картине «Смех» (1899), изображавшей смеющихся крестьянок в народных костюмах. Необычны были вызывающе яркие, броские краски, широкий мазок, большой формат полотна для, казалось бы, незначительного сюжета. Вершиной творчества Малявина стала картина «Вихрь» (1906). Широкими размашистыми мазками написаны танцующие русские бабы в развевающихся красных сарафанах. Красный цвет у Малявина – не радостный, а тревожный; словно вырвавшийся на волю пожар бушует на холсте. Могучая сила ощущается в женщинах-богатыршах, взмахом широких юбок поднимающих в воздухе вихрь, властно вовлекающих в свой танец стихии природы. В картине по-новому раскрылись внутренняя сила

русского крестьянства, дух непокорности, способность как к созиданию, так и к разрушению. Критику Сергею Глаголю виделся в «Вихре» «отблеск пожаров», «красный петух и запах крови, заливший русскую народную историю». В 1910-х гг. образы крестьянок становятся более сдержанными, из картин исчезает ощущение безудержного веселья, за яркими красками проглядывает внутренняя тревога и напряжённость («Две девки», 1910-е гг.; «Верка», 1913; «Баба», 1916).

В работах, созданных за границей, ощутимо стремление удивить европейскую публику русской экзотикой («Русские крестьянки», 1925; «Пляска», 1930).

МАМОНТОВ Савва Иванович (1841, Ялutorовск в Тюменской области – 1918, Москва), русский предприниматель и меценат, театральный деятель. Сын потомственного купца, финансировавшего также строительство железных дорог. Учился в Институте корпуса гражданских инженеров в Санкт-Петербурге (1854—56) и на юридическом факультете Московского университета. (1860—62). Учился практической коммерции в Милане, где также брал уроки пения у преподавателя консерватории Фарриони и познакомился со многими деятелями русского искусства. После смерти отца (1869) продолжил его дела. Разбогател на железнодорожном строительстве, был главным акционером Общества Московско-Ярославско-Архангельской железной дороги, Товарищества Невского механического завода и Общества Восточно-Сибирских чугуноплавильных заводов. В 1899 г. Мамонтов был арестован по обвинению в растратах при строительстве железной дороги и посажен в следственную тюрьму. На суде был оправдан, сохранил доброе имя, но потерпел финансовый крах и был вынужден отойти от активного предпринимательства.



*М. А. Врубель. «Портрет С. И. Мамонтова». 1897 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*



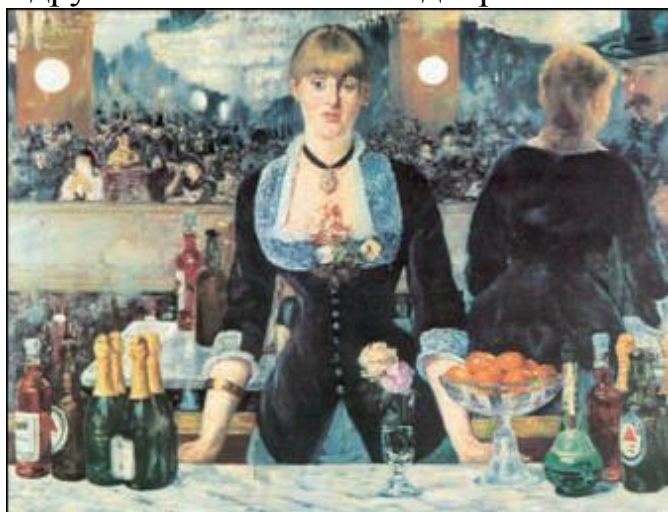
И. Е. Репин. «Абрамцево». 1880 г. Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова

Московский дом Мамонтова на Садовой-Спасской (флигель выстроен по проекту М. А. Врубеля) и его усадьба *Абрамцево* стали центрами художественной жизни. Здесь собирались виднейшие русские художники и музыканты (см. ст. *Абрамцевский художественный кружок*). Мамонтов коллекционировал произведения живописи, а также иконы, монеты, оружие, предметы *декоративно-прикладного искусства*. На домашней сцене при участии художников ставились музыкальные спектакли. В 1878 г. в московском доме Мамонтова состоялся первый театральный вечер, в котором участвовал 17-летний К. С. Алексеев, в будущем известный (под псевдонимом Станиславский) режиссёр. В 1885 г. Мамонтов основал на свои средства Частную русскую оперу (существовала до осени 1904 г.), на сцене которой ярко раскрылся талант Н. И. Забелы-Врубель и Ф. И. Шаляпина. С 1899 г. совместно с М. К. Тенишевой финансировал журнал «Мир искусства».

В 1902 г. дом на Садовой-Спасской и коллекции Мамонтова были проданы для уплаты долгов. Несколько картин были приобретены для Третьяковской галереи. Последние годы жизни Мамонтов провёл в своей усадьбе за Бутырской заставой, где находился гончарный завод «Абрамцево» (основан в 1889 г., переведён в Москву в 1896 г.). Изделия завода продавались в Москве и Санкт-Петербурге, были удостоены золотой медали.

МАМОНТОВСКИЙ КРУЖОК, см. *Абрамцевский художественный кружок.*

МАНЕ (manet) Эдуард (1832, Париж – 1883, там же), французский живописец, творчество которого предвосхитило *импрессионизм*. Сын чиновника. Учился в Школе изящных искусств у салонного живописца Т. Кутюра (1850—56), копировал в Лувре картины старых мастеров. Много путешествовал, был в Италии, Голландии, Бельгии, Испании, Англии, где изучал живопись *Тициана*, *Ф. Халса*, *П. П. Рубенса*, *Д. Веласкеса* и *Ф. Гойи*. Из современных мастеров особенно восхищался *Э. Делакруа*. Был дружен с поэтом *Ш. Бодлером* и писателем *Э. Золя*.



Э. Мане. «Бар в Фоли-Бержер». 1881—82 гг. Институт Курто. Лондон

Мане был одним из самых образованных живописцев 19 в. Великие мастера прошлого вызвали у него такое восхищение, что он часто «цитировал» в своих полотнах отдельные фрагменты и целые композиционные схемы известных картин. Так, «Рыбная ловля» (1860)

скомбинирована из мотивов работ Рубенса и Аннибале Карраччи; «Мёртвый тореадор» (1864) лежит в позе «Мёртвого воина» Веласкеса. Мане творчески перерабатывает наследие старых мастеров, осовременивая классические композиции, изображая конкретных людей со всей характерностью их облика. Композиция «Завтрака на траве» (1863) в точности повторяет гравюру М. Раймонди с рисунка Рафаэля. Излюбленный ренессансный идиллический сюжет «Сельского концерта» (картины Джорджоне и др.) Мане использует для изображения современного пикника. Двое его участников – молодая обнажённая женщина и одетый по парижской моде мужчина смело и спокойно смотрят на зрителя. Выставленная на знаменитом «Салоне отверженных», где были представлены работы импрессионистов, картина вызвала громкий скандал. Остросовременна «Олимпия» (1863), продолжающая традицию ренессансных «Венер» («Венера Урбинская» Тициана), а также своей позой напоминающая «Маху обнажённую» Гойи. С картины смотрит свободная и подчёркнуто земная парижанка.



Э. Мане. «Олимпия». 1863 г. Музей д'Орсэ. Париж



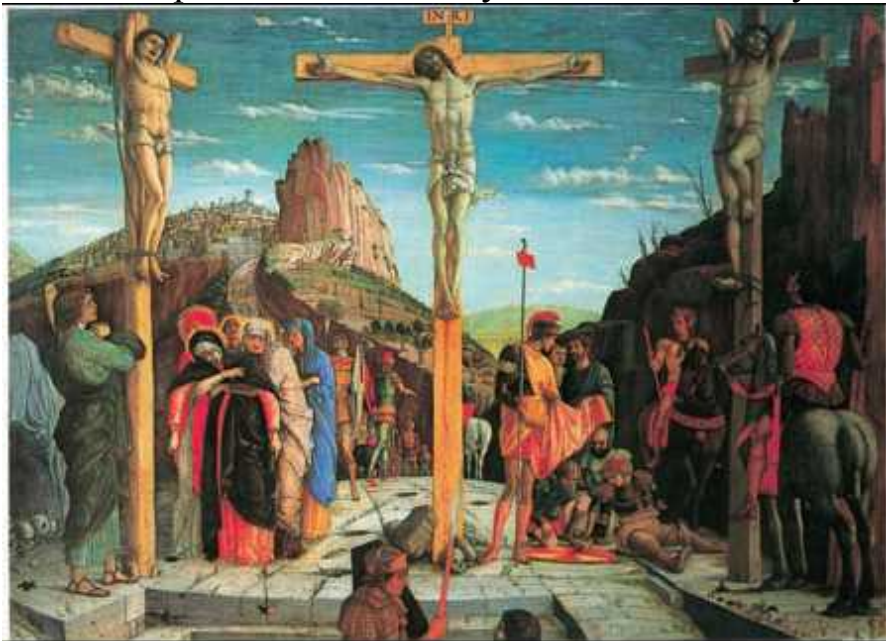
Э. Мане. «Балкон». 1868 г. Музей д'Орсэ. Париж

В 1870-е гг. Мане сблизился с импрессионистами, особенно с К. Моне и Б. Моризо, много работал на *пленэре*, однако не разделял до конца творческие принципы импрессионистической живописи. Он никогда не отказывался от чёрного цвета, напротив, многие его лучшие работы написаны в благородной и изысканной чёрно-серебристой гамме. Таковы его «испанские» картины – «Дама с веером» (1872), «Балкон» (1868) и др. В «Балконе», написанном по мотивам «Мах на балконе» Гойи, изображены друзья художника; на первом плане – художница Б. Моризо. Одиночество человека, отчуждённость людей друг от друга, становится главной темой в этой картине и более позднем шедевре художника – «Бар в Фоли-Бержер» (1881—82). Девушка за стойкой бара выслушивает заказ подошедшего мужчины, но её мысли далеко, в волшебном мире мечты. Зеркало за спиной молодой барменши отражает зыбкую, словно мираж, ночную жизнь парижского ресторана. В последний год жизни Мане был тяжело болен. Прикованный к постели, он писал цветы, которые приносили ему из сада. В его последних натюрмортах ощущается страстная любовь к

жизни, переполнявшая художника, и пронзительное переживание красоты мира.

Творчество Мане оказало значительное влияние на импрессионистов. Художник был, по словам О. Ренуара, «знаменосцем новой школы». Учениками Мане являлись Б. Моризо, Е. Гозалес и М. Кассат.

МАНТЁНЯ (mantegna) Андреа (1431, Изола-ди-Картуро, близ Венеции – 1506, Мантуя), итальянский живописец и гравёр эпохи Раннего Возрождения. Учился у своего приёмного отца Ф. Скварчоне в Падуе (1441—48). Испытал влияние *Донателло*, А. дель Кастаньо и венецианских мастеров. Тщательно изучал античное искусство.



А. Мантенья. «Голгофа». Ок. 1457—59 гг. Лувр. Париж

В первый падуанский период творчества (1449—56) исполнил фрески в капелле Оветари церкви Эремитани (почти полностью разрушены во время Второй мировой войны), в которых определился его суровый и жёсткий стиль, впечатляющий силой рисунка и резкостью *ракурсов*. Створки *алтаря* церкви Сан-Дзено Маджоре в Вероне (1457—59) были обрамлены роскошной резьбой по рисункам самого художника. Алтарь был распилен и увезён во Францию Наполеоном (1797); ныне его части находятся в разных музеях. Одна из лучших композиций алтаря – «Голгофа» пронизана суровым

драматизмом. Скалы напоминают причудливые кристаллы, фигуры подчёркнуто скульптурны, лица рыдающих женщин – Богоматери и Марии Магдалины – уподоблены античным трагическим маскам.



А. Мантенья. «Принесение во храм». Ок. 1460 г. Государственные музеи. Берлин

В 1453 г. Мантенья сблизился с семейством венецианских живописцев Беллини, женившись на девушке из этого рода. В 1459 г. художник переехал в Мантую, где до конца жизни оставался придворным мастером герцога Лодовико Гонзага и где были созданы его главные произведения. В «Св. Себастьяне» (ок. 1460—70 гг.) фигура святого, привязанного к мраморной колонне, уподоблена каменному изваянию. В то же время Мантенья, один из немногих ренессансных художников, не боится показать физические страдания мученика, чьё тело пронзено множеством стрел, а одна из них пробила насквозь голову святого.

Темой знаменитых росписей в «Камере дельи Спозии» замка Сан-Джорджо в Мантуе (1474) стало прославление семьи Гонзага. Боковые стены расписаны сценами из придворной жизни, обрамлёнными тяжёлыми живописными портьерами. Потолки украшены медальонами, символами дома Гонзага, гирляндами из цветов и фруктов. В центре находится изображение круглого окна, зрительно «прорывающего» потолок и открывающего голубое небо с облаками. Через балюстраду «окна» в комнату заглядывают дамы и крылатые пухлые путти, двое из которых перелезли через ограду и стоят прямо над головой зрителей. Найденный Мантеньей иллюзионистический мотив предвосхищает

барочные *плафоны*. Полотно «Мёртвый Христос» (после 1474 г.) до сих пор поражает необычным смелым ракурсом и трагической неприкрашенностью. Героическим римским духом овеяны монохромные *картоны* из цикла «Триумф Цезаря» (1485—88, 1490—92). В 1497 г. были написаны две аллегорико-мифологические композиции для Изабеллы д'Эсте («Парнас» и «Минерва, изгоняющая Пороки из сада Добродетелей»).

Гравюры Мантеньи столь же монументальны и героичны, как живописные работы (гравюры на меди из серии «Битва морских божеств», ок. 1470 г.). В мастерской Мантеньи создавались также картоны для гобеленов, свадебные сундуки («кассоне»), ювелирные изделия.

Творчество художника оказало значительное воздействие на ренессансное искусство Северной Италии. Благодаря широкому распространению гравюр Мантеньи, достижения итальянского искусства эпохи Возрождения стали известны в Германии, где повлияли на А. Дюрера.

МАНЬЕРИЗМ (итал. *manierismo*, от *maniera* – манера, приём), направление в западноевропейском, главным образом итальянском, искусстве сер. и кон. 16 в., отразившее кризис гуманистических идеалов эпохи *Возрождения*. Произведения маньеристов пронизаны ощущением трагических диссонансов бытия, власти над человеком иррациональных сил. Подражая внешним приёмам *Микеланджело*, *Леонардо да Винчи*, *Рафаэля* и др. мастеров Высокого Возрождения, маньеристы утверждали служение «субъективной идее» художника в противоположность ренессансному принципу следования природе. На смену ясной гармонии пришли неустойчивость *композиции*, усложнённые, манерно изощрённые формы, деформированные фигуры, чрезмерные, внутренне напряжённые, нервные движения, никак не мотивированные сюжетом. Красота детали становилась важнее красоты и гармонии целого. В искусстве маньеризма, ориентированном прежде всего на утончённые вкусы аристократии, возродились некоторые черты рыцарской культуры Средневековья. Ведущими представителями маньеризма в живописи были Я. Понтормо, Ф. Пармиджанино, А. Бронзино, Р. Фьорентино, Дж. Вазари, Б. Бандинелли, Ф. Цуккаро, Дж. Романо; в скульптуре Б. Челлини, Джамболонья.



Ф. Пармиджанино. «Мистическое обручение св. Екатерины». 1525—27 гг. Национальная галерея. Лондон



Я. Понтормо. «Снятие с креста». Ок. 1528 г. Капелла Каппони церкви Санта-Феличита. Флоренция



Ф. Пармиджанино. «Автопортрет в выпуклом зеркале». Ок. 1524 г. Художественно-исторический музей. Вена

В др. европейских странах к маньеристам относятся Н. дель Аббате и представители Первой школы Фонтенбло – Ж. Кузен Старший, Ж. Кузен Младший и А. Карон (Франция), В. Кардучо (Испания), Х. Голциус, К. ван Мандер, Ф. Флорис, Корнелис ван Харлем (Нидерланды), *Арчимбольдо* (Чехия). Отдельные черты маньеризма присущи произведениям *Эль Греко*. В архитектуре (Б. Амманати, Дж. Вазари, П. Лигорио, Дж. Романо) маньеризм проявился в произвольном смешении элементов различных ордоров, разрушении логичных связей между ними. Ренессансная ясность форм вытесняется стремлением к усложнённости *декора*, к подчёркиванию отдельных деталей.

Утверждение в итальянском искусстве рубежа 16–17 вв., с одной стороны, академистов болонской школы (братья *Карраччи*), а с другой – *Караваджо* и его последователей ознаменовало конец маньеризма и зарождение стиля *барокко*.

МАРИ́НА (итал. *marina*, от лат. *marinus* – морской), морской пейзаж. Художников, работающих в этом жанре, называют маринистами. Как самостоятельный жанр марина сформировалась в

17 в. в Голландии (Я. Порселлис, С. де Влигер, Х. Сегерс, Я. ван де Каппелле, Л. Бакхёйсен, В. ван де Велде и др.). Голландские мастера изображали море и спокойным, и неистовым. Часто оно служило фоном для парусников, спокойно скользящих по водной глади или, напротив, участвующих в морских сражениях. В маринах читался и скрытый подтекст: морская стихия могла олицетворять бурное «море житейское» или стихию любви и страсти. Именно такую роль играли в голландской живописи «картины в картинах» – морские пейзажи, изображённые в жанровых полотнах, где, например, молодая женщина читает любовное письмо, а по пейзажу, висящему за её спиной на стене комнаты, можно домыслить сюжет: спокойно или бурно складываются её любовные отношения. Небольшие по размеру картины голландцев отличались тонкостью цветовой гаммы.



А. П. Боголюбов. «Этрета. Отлив». 1887 г. Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева. Саратов



И. К. Айвазовский. «Корабль в бурном море. Восход солнца». 1871 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург



Д. М. У. Тёрнер. «Метель. Пароход выходит из гавани и подаёт сигналы бедствия, попав на мелководье». Ок. 1842 г. Галерея Тейт. Лондон

Художники эпохи *романтизма* открыли в изображении моря способность глубоко волновать зрителя. Картина Д. М. У. Тёрнера «Метель. Пароход выходит из гавани и подаёт сигналы бедствия, попав

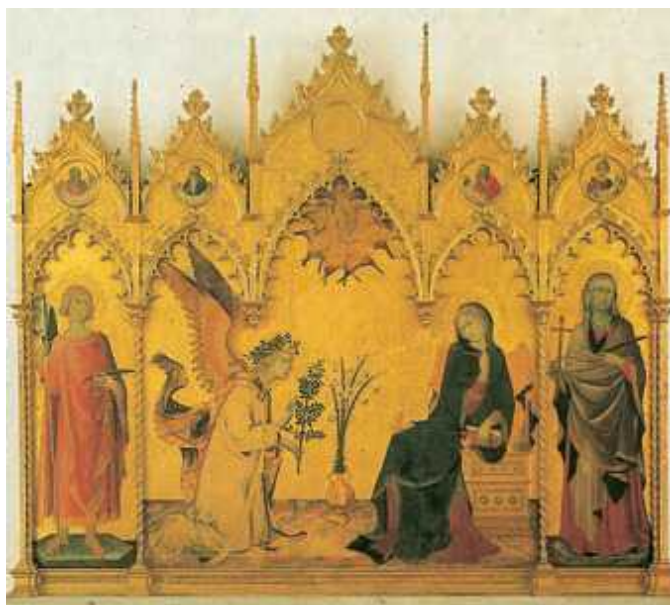
на мелководе» (ок. 1842 г.) написана художником, который находился в бурную ночь на корабле, чуть не потерпевшем крушение, и испытал во всей остроте ту «бездну чувств», о которой мечтали романтики: ужас, «гибельный восторг», надежду на спасение. Пейзаж написан размашистыми мазками чёрного, коричневого и зеленоватого цвета; живописный хаос передаёт ярость бури и безжалостную силу вскипающих волн. Взгляд зрителя словно оказывается в центре водоворота, корабль кажется игрушкой волн и ветра.

В русской живописи марины появились в 19 в. Море стало образом свободы. «Свободной стихией», неподвластной никому и ничему, называл море А. С. Пушкин. Выдающимися маринистами были И. К. Айвазовский и А. П. Боголюбов.

МАРТИНИ (martini) Симоне (ок. 1284, Сиена – 1344, Авиньон, Франция), итальянский живописец эпохи Проторенессанса (Предвозрождения). Последователь и, возможно, ученик Дуччо да Буонинсенья, испытал влияние французского позднеготического искусства. Кроме Тосканы, находился в Неаполе (1317), Орвьето (1320), Ассизи (1320-е гг.) и Авиньоне (с 1340 г.). Его первой работой стала большая фреска «Маэста» (1315), повторяющая композиционную схему одноимённой работы Дуччо. Занимающая целую стену Палаццо Публико в Сиене, она переливается светлыми радостными красками на ярко-синем фоне. В композиции «Св. Людовик Тулузский, коронующий Роберта Неаполитанского» (ок. 1317 г.) фигуры почти растворены в сиянии золотого фона.



С. Мартини. «Кондотьер Гвидориччо да Фольяно». Фреска. 1328 г. Палаццо Публико. Сиена



С. Мартини. «Благовещение». 1333 г. Галерея Уффици. Флоренция

Мартини увлекался рыцарской поэзией, французской литературой; он внёс в своё творчество оттенок светского изящества (цикл фресок в нижней церкви Св. Франциска в Ассизи на тему деяний св. Мартина Турского, до 1329 г.). Фреска с изображением кондотьера (наёмного военачальника) Гвидориччо да Фольяно на стене Палаццо Публико в Сиене напоминает геральдическую композицию на рыцарском гербе. Кондотьер восседает на коне между двумя завоёванными им замками. В 1333 г. Мартини создал своё самое знаменитое произведение — «Благовещение» (фигуры святых по бокам исполнил Липпо Мемми). Мадонна, облачённая в сияющий синий плащ, окутана золотым Божественным светом. Грациозный изгиб фигуры Марии передаёт её робкое изумление явлением небесного вестника, словно созданного из той же светящейся субстанции, что и золотой фон. С изяществом миниатюриста художник выписывает детали: золотую вазу с белыми лилиями (символ непорочности Марии), оливковую ветвь в руке архангела, его венок, плащ и узорные крылья. Композиция написана на деревянной доске, на которой рельефно вырезаны роскошные арочные обрамления и тонкие витые колонки, а также слова благой вести, принесённой архангелом Гавриилом. Выпуклые, покрытые золотом

буквы, идущие из уст архангела к Марии, выглядят осязательно материальными на фоне прозрачных тающих красок.

МА́РТОС Иван Петрович (1754, Ичня Черниговской области – 1835, Санкт-Петербург), русский скульптор, представитель стиля классицизм. Родился в семье мелкопоместного украинского дворянина. Учился в *Петербургской академии художеств* (1764—73) у Л. Роллана и Н. Ф. Жилле. В 1773—78 гг. совершенствовал своё мастерство в Риме, где пользовался советами живописцев Ж. М. Вьена и П. Батони, учился обработке мрамора у К. Альбачини. Получил звание академика АХ (1782) за надгробные памятники С. С. Волконской и М. П. Собакиной. С 1779 г. преподавал в АХ.



И. П. Мартос. Надгробие А. П. Кожуховой. Мрамор. 1830 г. Некрополь Донского монастыря. Москва. Фрагмент

Мартос – блестящий мастер городских монументов и надгробных памятников. По складу дарования он не был портретистом, однако создал ряд портретных мраморных *бюстов* (Н. И. Панина, А. И. Куракиной; оба – 1780; А. В. Паниной, 1783). В скульптурных

надгробиях переходил от рельефных композиций к круглой скульптуре (надгробия Н. И. Панина, 1788; Е. С. Куракиной, 1792; А. Ф. Турчанинова, 1792; Е. И. Гагариной, 1803). Они пронизаны интонациями тихой скорби и мужественного примирения с неизбежностью смерти. Памятник родителям императрицы Марии Фёдоровны (1797—98) и надгробие Павла I (1803—05) стали органической частью мемориальных ансамблей в парке Павловска. Для Большого каскада *Петергофа* выполнил статую «Актеон» (1800). В 1804—07 гг. участвовал в скульптурном оформлении Казанского собора («Истечение Моисеем воды в пустыне» и ряд др. *барельефов*, статуя Иоанна Крестителя).



И. П. Мартос. Памятник Кузьме Минину и Дмитрию Пожарскому. Бронза, латунь, гранит. 1804–1818 гг. Москва

В 1805 г. Мартос стал членом «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств», в среде которого возникла идея создания памятника К. Минину и Д. Пожарскому, героям борьбы против польско-литовских завоевателей. Памятник (1804—18) стал

одним из наиболее совершенных творений русского *классицизма* и всей русской скульптуры 19 в. Скульптор связал стоящую и сидящую фигуры в пластически цельную группу. Вручая меч князю, Минин указывает на Кремль, призывая встать на защиту Отечества, Пожарский принимает оружие, отвечая на призыв. Монумент первоначально находился перед Торговыми рядами, напротив Кремлёвской стены. По проектам Мартоса были воздвигнуты также памятники герцогу Э. Ришелье в Одессе (1826), Александру I в Таганроге (1831), М. В. Ломоносову в Архангельске (1836).

На протяжении полувека Мартос возглавлял русскую скульптурную школу. Среди его многочисленных учеников были такие крупные мастера, как С. Я. Гальберг и П. К. Клодт.

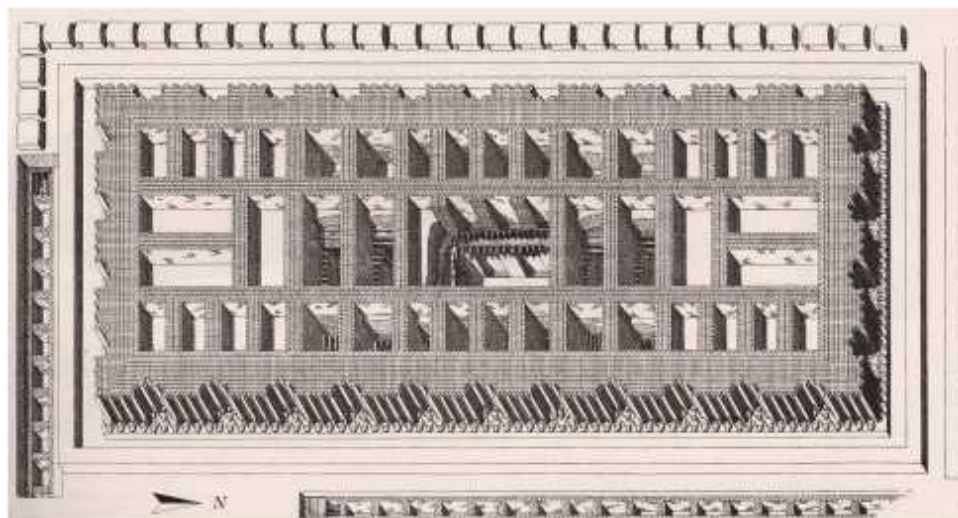
МАСЛЯНАЯ ЖИВОПИСЬ, одна из техник *станковой живописи*. Основана на связывании красочных пигментов различными быстро сохнущими растительными маслами (льняное, маковое, ореховое и др.) и лаками. Масляные краски можно наносить на холст густыми или прозрачными слоями, по-разному накладывая мазок, добиваясь эмалевой гладкости или, напротив, рельефности. Масляные краски долгое время не меняют тона и блеска, ими легко передать всё разнообразие фактур окружающего мира. Изобретение масляной живописи связывают с именем нидерландского живописца 15 в. Яна ван Эйка. В Италию рецепт масляной живописи привёз *Антонелло да Мессина*. В мастерских венецианских мастеров *Джорджоне* и *Тициана* происходит окончательное освобождение масляной живописи от традиций работы *темперой*. Метод масляной живописи старых мастеров основан на последовательности трёх слоёв и трёх этапов работы. Сначала на загрунтованный холст или дерево наносили тонким прозрачным слоем детализированный рисунок кистью, чаще всего однотонный. Поверх него накладывали подмалёвок, который выполнялся кроющими, корпусными (непрозрачными) красками. В подмалёвке лепится форма, белилами выделяются светлые части. Последний слой выполнялся прозрачными *лессировками*. Он делал нижележащие краски более тёмными и тёплыми, усиливал красочное богатство и светоносность цветов. Методы новейшей живописи (начиная с *импрессионизма*) иные: в ней нет чётко выраженных этапов работы; рисунок, форма и цвет часто лепятся в один приём (*alla prima*).

Масляная живопись – самая «индивидуальная» из живописных техник, позволяющая ярко раскрыться неповторимой творческой манере каждого мастера.



Инструменты живописца

МАСТАБА (араб. – каменная скамья), древнеегипетская гробница 3-го тыс. до н. э. Снаружи мастаба представляла собой низкое, прямоугольное в плане здание с наклонными стенами. Гробница имела подземную и наземную части. Подземная состояла из небольшой погребальной камеры и идущего от неё наклонного коридора или вертикального колодца, вход в который замуровывался в день погребения. В наземной части располагались одно или несколько помещений для совершения гробничного культа. Иногда мастабы строили с открытыми дворами и *портиками*, внутри, как правило, были горизонтальные перекрытия, но встречались и своды. Когда в качестве царских гробниц стали сооружать пирамиды, мастабы знати располагались группами у их подножия. Быть погребённым возле пирамиды считалось высочайшей честью.



Большая мастаба в Саккара. Ок. 3000 г. до н. э. Изометрическая реконструкция

МА́СТЕР ИЗ ФЛЕМА́ЛЯ, см. *Кампен Р.*

МАСТИХИ́Н (итал. *mestichino*), шпатель, тонкая упругая стальная (реже роговая) пластинка в виде лопаточки или ножа. Применяется в *масляной живописи* для удаления красок с отдельных участков полотна. Некоторые живописцы (М. А. *Врубель* и др.) пользуются мастихином вместо кисти для нанесения краски ровным тонким слоем или крупным рельефным мазком.



Мастихины

МАТВЕ́ЕВ Александр Терентьевич (1878, Саратов – 1960, Москва), русский скульптор. Учился в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* (1899–1902) у С. М. Волнухина и П. П. Трубецкого. В 1901—05 гг. работал мастером-лепщиком в керамической мастерской в *Абрамцево*. В 1906 г. получил стипендию им. Е. Д. Поленовой и

совершил поездку в Париж для совершенствования мастерства. Член художественного объединения «*Мир искусства*» (с 1912 г.).

В ранних работах ощутимы черты *импрессионизма* («Портрет В. Э. Борисова-Мусатова», 1910). В 1907 г. принял участие в выставке символистов «*Голубая роза*». В эти годы Матвеева увлекала передача состояний на грани сна и бодрствования, которые олицетворяли борьбу духа с косностью материи (надгробие В. Э. Борисова-Мусатова, 1910, установленное на могиле художника в Тарусе). В 1907—11 гг. участвовал в украшении имения Я. Е. Жуковского в Кучук-Кое (ныне посёлок Жуковка), в Крыму, совместно с П. В. Кузнецовым и П. С. Уткиным. Созданные Матвеевым рельефы и статуи представляют выдающийся образец парковой скульптуры нач. 20 в. Другая тенденция творчества скульптора связана с интересом к примитиву, с упрощением и заострением форм («Портрет каменотёса И. Семёнова», «Садовник», оба – 1912).

После Октябрьской революции (1917) участвовал в осуществлении плана монументальной пропаганды, создал памятник К. Марксу, установленный в 1918 г. перед зданием Смольного института в Санкт-Петербурге (не сохранился). Среди наиболее значительных работ советского периода – монументальная группа «Октябрь» (1927), «Автопортрет» (1939), «А. С. Пушкин» (1938—40). В течение 30 лет (1918—48) занимался преподаванием, выработав собственную систему. Среди лучших ленинградских учеников скульптора, составивших матвеевскую школу, – Б. Е. Каплянский, М. А. Вайнман, М. М. Харламова.

МАТВЕ́ЕВ Андрей Матвеевич (1701 или 1702–1739, Санкт-Петербург), русский живописец; портретист, декоратор, иконописец, автор аллегорических композиций. О ранних годах жизни Матвеева известно мало. В 1716 г. по приказу Петра I отправился для обучения искусству живописи в Голландию. В 1717—23 гг. учился в Амстердаме у А. Боонена, затем переехал в Антверпен, где поступил в Академию изящных искусств. Во время учёбы за границей ежегодно посылал в Санкт-Петербург свои работы, среди которых известна «Аллегория живописи» (1725).



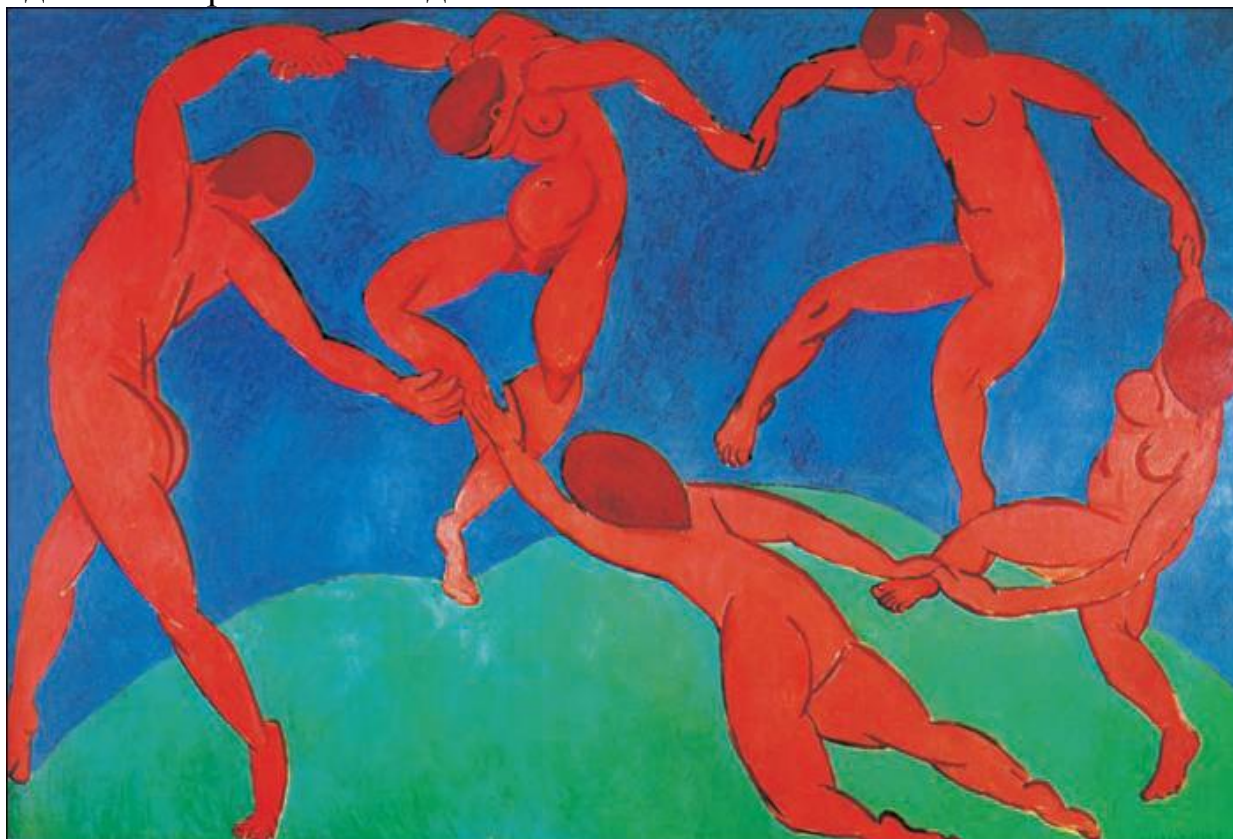
А. М. Матвеев. «Автопортрет с женой». 1729 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург. Фрагмент

Матвеев вернулся в Россию в 1727 г., уже после смерти Петра I. Тогда же был принят в штат *«Канцелярии от строений»*. Стал первым русским мастером, возглавившим живописную команду Канцелярии (1731—39); руководил всеми монументально-декоративными работами в Санкт-Петербурге и его окрестностях. Расписал стены Петропавловского собора в Санкт-Петербурге, создал образа для церкви Св. Симеона и Анны на Моховой улице в Москве. Матвеев был незаурядным, широкообразованным человеком. Он был близко знаком с писателем, церковным и общественным деятелем Феофаном Прокоповичем – одной из самых ярких фигур Петровской эпохи.

Мастерски владея приёмами западноевропейской живописи, Матвеев выражает в своих портретах национальные духовные идеалы. Созданные им портретные образы отличаются тонким психологизмом, лиричностью, теплотой и задушевностью (парные портреты И. А. и А. П. Голицыных, 1728). «Автопортрет с женой» (1729) – исключительное явление для русского искусства 18 в. Это один из первых интимных портретов и первое в отечественной живописи автопортретное изображение. Грациозным движениям, трепетным прикосновениям рук молодых, упоённых счастьем супругов созвучны нежные, словно окутывающие фигуры лёгким облаком, краски и

тающие контуры, предвосхищающие живописные приёмы Ф. С. *Рокотова*.

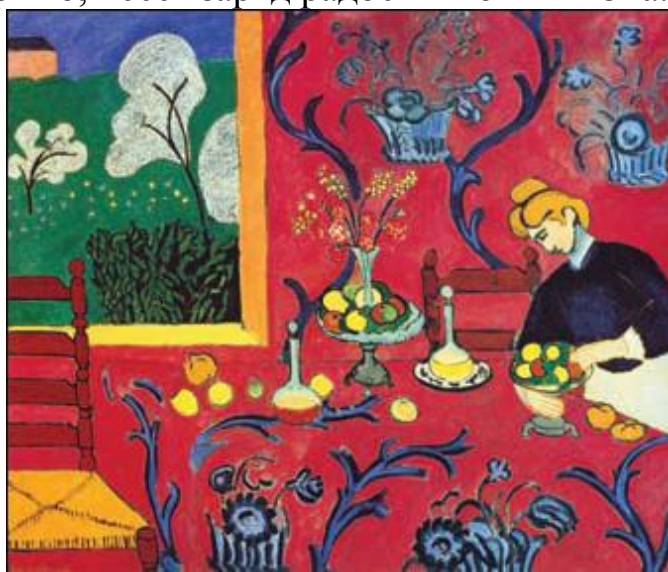
МАТИСС (matisse) Анри (1869, Ле-Като, Пикардия – 1954, Симьез, близ Ниццы), французский живописец, график и скульптор. Сын торговца зерном. Учился в Париже в Академии Жулиана (с 1891 г.) у А. В. Бугро, в Школе декоративных искусств (с 1893 г.) и в Школе изящных искусств (1895—99) у Г. *Моро*; копировал произведения старых французских и голландских мастеров. Испытал влияние П. Синьяка, П. *Гогена*, искусства Арабского Востока, а позднее – древнерусской *иконописи*, художественную ценность которой он оценил одним из первых на Западе.



А. Матисс. «Танец». 1910 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Матисс хотел создать свежее и радостное новое искусство. За картины, выставленные на Осеннем салоне 1905 г. в Париже, отличавшиеся невиданной прежде интенсивностью цвета, Матисс и его друзья получили прозвище «дикие» (фовисты; см. ст. *Фовизм*). В 1910-х

гг. окончательно сформировался стиль художника, остававшийся почти неизменным до конца его жизни. Картины Матисса подобны ярким декоративным коврам. Художник кладёт краски крупными пятнами, обводя их чёткими контурами, отказываясь от светотеневой моделировки объёмов и от передачи глубины пространства. Цвет для него — основное выразительное средство, он словно излучает жизненную энергию, несёт заряд радости и оптимизма.



А. Матисс. «Красная комната». 1908 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург



А. Матисс. «Портрет Шарля Бодлера». Офорт. 1930—32 гг.

Одним из первых оценил живопись Матисса русский меценат С. И. Щукин. Для московского дома Щукина художник создал настенные панно «Танец» и «Музыка» (1910). Картины написаны всего тремя основными красками: зелёной – трава, синей – небо и горячей красной – люди. В «Танце» ярко-алые фигуры несущихся в неистовом хороводе людей подобны языкам пламени, устремившимся к небу. Матисс любил писать *натюрморты* («Красные рыбки», 1912; «Раковина на чёрном мраморе», 1940), свою мастерскую («Розовая мастерская», 1911), а также обнажённую натуру. Превосходный рисовальщик, он несколькими точными и гибкими линиями схватывал позу и мимику модели, форму предмета («Портрет Шарля Бодлера», 1930—32; серия «Художник и модель», 1936; «Женщина с распущенными волосами», 1944, и др.). Матисс делал также эскизы для *витражей*, ковров, керамических изделий, работал над книжными иллюстрациями и *литографиями*. В 1947—51 гг. он создал проект внутреннего убранства Капеллы чёток в Вансе.

МАШКОВ Илья Иванович (1881, станица Михайловская Волгоградской области – 1944, Москва), русский живописец, педагог. Родился в крестьянской семье. В юности служил в лавке у купца в Борисоглебске, писал вывески. В 1900—10 гг. (с перерывом в 1905—07) учился в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* у В. А. Серова. Один из организаторов и самых ярких мастеров художественного объединения «Бубновый валет». В 1924 г. вступил в *Ассоциацию художников революционной России*. Преподавал живопись в своей студии (1902—17), а позднее (1918—30) во *Вхутемасе* – *Вхутеине*.

Любимым жанром Машкова был натюрморт. Художник часто стилизовал свои работы в духе магазинных вывесок («Хлебы», 1912) или расписных подносов («Синие сливы», 1910; «Натюрморт с ананасом», ок. 1910 г.; «Ягоды на фоне красного подноса», 1910—11). Эти работы отличает повышенная энергия цвета, динамика композиции и мажорная приподнятость. Художник строит форму цветом, накладывая сочные рельефные мазки, словно воссоздающие материальную плоть предметов реального мира. Неистовая красочная стихия царит и в портретах, воспроизводящих грубо намалёванные

живописные задники с отверстиями для головы – неперменный атрибут ярмарочных и провинциальных фотографов («Дама с фазанами», 1911). Варварская энергия живописи соединяется в портретных работах с тонкой иронией и самоиронией. В «Автопортрете с П. П. Кончаловским» (1910) художник представил себя и своего товарища в виде сказочно могучих балаганных циркачей, исполняющих чувствительный романс.

В советский период творчества картины Машкова становятся более «классическими», для них характерны спокойная уравновешенная композиция, тёплая золотистая красочная гамма, бережно и любовно переданная фактура различных предметов и снеди («Натюрморт с веером», 1922; «Московская снесь. Хлебы» и «Московская снесь. Мясо»; обе – 1924).

МАЭСТА́ (итал. *maestà* – величание), иконографический тип изображения Мадонны с Младенцем во славе, окружённых святыми и (или) ангелами. Наиболее часто встречается в итальянском искусстве 13–14 вв. (произведения Дуччо, Чимабуэ и др.).



Чимабуэ. «Маэста». 1270-е гг. Галерея Уффици. Флоренция

МЕА́НДР, см. в ст. *Орнамент*.

МЕГАЛІ́ТЫ (от греч. *mé gas* – большой и *lithos* – камень), сооружения из огромных каменных глыб, возводившиеся в 3—2-м тыс. до н. э. в Европе, Азии и Америке. Среди мегалитов выделяют дольмены, менгиры и кромлехи. Простейший вид мегалитов – менгиры, ряд отдельных, вертикально вкопанных в землю камней (иногда до 20 м высотой), образующих длинные аллеи или кольцо. В большинстве случаев менгиры располагаются близ дольмена. Дольмен представляет собой несколько каменных глыб или плит, врытых вертикально в землю и перекрытых массивной горизонтальной каменной плитой. В некоторых дольменах плита, закрывающая вход, имеет большое круглое или овальное отверстие. Стены и потолки внутри дольменов иногда украшались рельефным или живописным орнаментом. Дольмены первоначально были, вероятно, святилищами, а позднее служили местом погребения. Кромлехи – это группы менгиров, расположенных замкнутыми кругами, причём круговые постройки могли достигать диаметра 100 м. Иногда круги состоят из двух-трёх concentрических рядов вертикально поставленных камней, вероятно, имевших культовое назначение. Самый известный кромлех – *Стонхендж* в Великобритании.



Менгир в Хакасии. 3—2—е тыс. до н. э.

МЕЛЬНИКОВ Константин Степанович (1890, Москва – 1974, там же), русский архитектор и педагог. Окончил живописное (1914) и архитектурное (1917) отделения *Московского училища живописи, ваяния и зодчества*. Член объединения архитекторов АСНОВА. Преподавал в московском *Вхутемасе* (1921—25), *Вхутеине* (1927—29), Московском архитектурном институте (1934—37), Московском инженерно-строительном институте им. В. В. Куйбышева (с 1951 г.) и Всесоюзном заочном инженерно-строительном институте (с 1960 г.).

Творчество Мельникова не вписывается в рамки определённого стиливого направления, он воспринял общие тенденции современных течений в архитектуре, связанных с поиском новых форм и конструкций. Своим учителем зодчий считал И. В. Жолтовского. Основные новаторские проекты были созданы в 1920-х – первой пол. 1930-х гг. В павильоне «Махорка», представленном на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1923 г., использованы угловое остекление, открытая винтовая лестница, резкие диагонали линий кровли. В 1924 г. Мельниковым был создан саркофаг для *Мавзолея* В. И. Ленина (дубовая основа, увенчанная стеклянным куполом; находился в Мавзолее до Великой Отечественной войны). Советский павильон из дерева и стекла на Международной выставке декоративных искусств в Париже (1925) – один из самых известных проектов Мельникова. В основе оригинального композиционного решения павильона – лестница, пересекающая по диагонали прямоугольное в плане двухэтажное здание. Наружные стены были почти полностью остеклены. В 1927—30 гг. по проектам архитектора были построены пять зданий рабочих клубов из бетона и стекла в Москве (клуб им. И. В. Русакова, клуб фабрики «Буревестник», клуб завода «Каучук» и др.) и один – в Дулёве, для которых была разработана система трансформируемых залов. В 1927—29 гг. в Кривоарбатском переулке в Москве был возведён из кирпича и дерева собственный дом-мастерская Мельникова. В основе его конструкции – два пересекающихся цилиндрических объёма с шестиугольными окнами. Здание считается одним из самых интересных домов 20 в.

МЕМЛИНГ (memling) Ханс (ок. 1440, Зелигенштадт, Гессен – 1494, Брюгге), нидерландский живописец эпохи *Возрождения*.

Возможно, учился у Р. ван дер Вейдена, влияние которого ощутимо в ранних работах Мемлинга (триптих «Распятие», 1467—70). Однако уже в панно «Страсти Христовы» (ок. 1470), вероятно созданном для флорентийского купца Томмазо Портинари, проявляются неповторимые особенности манеры художника: вкус к деталям, редкостный дар увлекательного рассказа и неистощимое богатство воображения. Разновременные события Страстной недели, а также им предшествующие (Тайная вечеря, Воскрешение Лазаря) и последующие (Несение креста, Распятие) представлены происходящими в едином пространстве – на улицах и площадях фантастического города, увиденного с высоты птичьего полёта. По такому же композиционному принципу построена более поздняя картина «Семь радостей Богоматери» (1480), где изображено более 150 фигур и представлено 20 сюжетов.



Х. Мемлинг. «Диптих Мартина ван Ньювенхове». 1487 г. Музей Х. Мемлинга. Госпиталь св. Иоанна. Брюгге



Х. Мемлинг. «Страшный суд». Алтарный триптих. Ок. 1473 г. Поморский музей. Гданьск

Самое прославленное произведение Мемлинга – триптих «Страшный суд» (ок. 1473 г.). Написанный по заказу флорентийского купца Якопо Тани, он был отправлен по морю в Италию, по дороге украден польским каперским судном и передан в дар собору Св. Марии в Гданьске. На внешних сторонах створок алтаря изображены статуи Мадонны и архангела Михаила с *донаторами*. Главное действие происходит на центральной внутренней створке. Христос Судия восседает на радуге, окружённый апостолами и ангелами. Слева и справа от его головы лилия и меч – символы чистоты и справедливости. В час Страшного суда разверзается земля и открываются могилы, откуда робко выглядывают воскресшие люди. Архангел Михаил взвешивает на весах души праведников и грешников. Черти загоняют грешников в ад, изображённый на правой створке алтаря, они

низвергаются в геенну огненную. Праведников встречает св. Пётр у врат Рая, представленного на левой створке.



Х. Мемлинг. «Страшный суд». Правая створка. Фрагмент



Х. Мемлинг. «Страсти Христовы». Ок. 1470 г. Галерея Сабауда. Турин

Мемлинг был также замечательным портретистом (парные портреты Т. Портинари и его жены, ок. 1472 г.; «Портрет человека с медалью», ок. 1480 г., и т. н. «Сивилла Самбета», 1480). В «Диптихе Мартина ван Ньювенхове» (1487) изображён (на правой створке) знатный юноша-донатор, благоговейно предстоящий в молитве перед Мадонной с Младенцем, представленной на левой створке. Земной человек и Царица Небесная находятся рядом, в пространстве одной комнаты. Сферическое зеркало, висящее на стене за спиной Богоматери, отражает силуэт коленопреклонённого юноши.

Среди известных произведений художника – триптих «Обручение св. Екатерины» (1479), в правой части которого представлены апокалиптические видения Иоанна Богослова, и композиции, украшающие раку (драгоценный ларец – хранилище останков) св. Урсулы (1489).

МЕСОПОТАМИИ ИСКУССТВО, искусство древних государств, существовавших в разные периоды в районе Междуречья (между долинами рек Тигр и Евфрат). В истории искусства Месопотамии выделяют следующие периоды: Шумер (кон. 4 – нач. 3-го тыс. до н. э.); Шумеро-Аккадское царство (вторая пол. 3-го тыс. до н. э.); Старовавилонское царство (20–17 вв. до н. э.); Ассирия (14—7 вв. до н. э.), Нововавилонское царство (7–6 вв. до н. э.).



Голова быка. Украшение арфы. Дерево, золото, ляпис-лазурь. Сер. 3-го тыс. до н. э. Британский музей. Лондон

Шумеры основали в Месопотамии первые города-государства – Эриду, Урук, Ур, Лагаш, в каждом из которых поклонялись своим богам. Была создана письменность, унаследованная впоследствии всеми ближневосточными народами. Клиновидные знаки выдавливали острыми палочками на глиняных табличках, которые затем высушивали или обжигали в огне. Клинописные тексты донесли до нас законы, знания и верования шумеров, их мифологические сказания. Центром шумерского города был храм главного бога с приусадебным хозяйством (т. н. Белый храм и Красное здание в Уруке, кон. 4-го тыс. до н. э.). Из-за частых наводнений здания возводили на возвышенных местах, на платформах из утрамбованной глины. Из-за отсутствия камня и древесины главным строительным материалом были сырцовые (не обожжённые) кирпичи. Стены украшали вертикальными выступами и нишами. В кон. 3-го тыс. до н. э. появился новый тип храма – *зиккурат*. Для шумерского изобразительного искусства была характерна повествовательность, особенно любили изображать охоту на хищников. В Месопотамии, в отличие от Египта, не было единого изобразительного канона, мастера никогда не стремились к достижению сходства изображения с оригиналом, уделяя главное

внимание выразительности поз, мимики и жестов. Скульптура представлена маленькими фигурками животных и т. н. адорантов (молящихся) со сложенными на груди руками, огромными ушами и инкрустированными глазами. Статуэтки адорантов помещались в храмы. Их большие уши символизировали мудрость (по-шумерски понятия «ухо» и «мудрость» обозначаются одним словом), а также указывали на то, что молитва будет услышана богом. Один из редких образцов монументальной скульптуры – голова богини Инанны из Урука (3-е тыс. до н. э.). В одной из гробниц Ура был найден т. н. штандарт из двух досок со сценами победы над врагом и пиршества, созданными в технике инкрустации перламутром и лазуритом. В Месопотамии достигло совершенства искусство глиптики – изготовления резных каменных печатей с мифологическими и религиозными сюжетами, сценами охот и т. д. Резчики размещали на небольшой поверхности печати сложные многофигурные композиции, которые потом прокатывались на глине, оставляя оттиск.



Статуя сановника Эбих-Иля. Алебастр, инкрустация lapis-лазурью и перламутром. Сер. 3-го тыс. до н. э. Лувр. Париж

Во второй пол. 3-го тыс. до н. э. было создано Шумеро-Аккадское царство, первым правителем которого был Саргон Великий. За исключением глиптики, памятники шумеро-аккадского периода

немногочисленны (рельефная каменная стела Нарам-Сина, посвящённая его победе над племенем леллубеев, ок. 2200 г. до н. э.). Отдельные дошедшие до нашего времени портретные скульптурные головы передают определённый этнический тип; в ряде случаев создаётся обобщённый идеализированный образ мужественного героя-победителя (т. н. «Голова Саргона», 2300–2000 гг. до н. э.). Особенно интересны статуи Гудеа, правителя города Лагаша. В отличие от шумерских небольших фигурок, это подлинно монументальные памятники, иногда достигающие размеров человеческого роста, выполненные из твёрдого диорита.



Голова аккадского правителя (т. н. «Голова Саргона»). Бронза. 2300–2000 гг. до н. э. Иракский музей. Багдад

В 20–17 вв. до н. э. главным политическим центром Месопотамии становится Вавилон. Расцвет старовавилонского царства приходится на годы правления Хаммурапи (1792—50 до н. э.). Был создан героический эпос о герое Гильгамеше. Среди немногих сохранившихся памятников изобразительного искусства наиболее известна базальтовая стела Хаммурапи с записью древнейших в мире законов и рельефом, в котором изображено получение знаков власти царём от бога Солнца Шамаша.



«Гильгамеш со львом». Рельеф. Алебастр. 8 в. до н. э. Лувр. Париж

В 1-м тыс. до н. э. ключевые позиции в Междуречье занимает Ассирия – одна из «великих держав» того времени. Унаследовав традиции шумеро-аккадского искусства, а также восприняв культуру своих соседей хеттов и хурритов, ассирийцы создали поражающий мощью и блеском стиль, основанный на прославлении могущества царской власти и военной силы. Главными архитектурно-художественными центрами были Ашшур и Ниневия. Почти все ассирийские города представляли собой крепости, обнесённые массивными стенами с башнями и окружённые рвом с водой. В архитектуре утвердился тип укрепленного дворца-цитадели, над которым никогда не доминировал зиккурат. Саргон II (царь Ассирии в 722–705 гг. до н. э.) основал г. Дур-Шаррукин, почти половину площади которого занимал царский дворец-крепость (ок. 200 помещений). Ко дворцу вели широкие пандусы, по которым могли проезжать колесницы. Стены с квадратными башнями были увенчаны зубцами, украшенными цветными изразцами. По сторонам от центрального входа стояли статуи крылатых быков *шеду*. Во внутренних покоях дворца сохранились остатки панелей из цветных глазурованных кирпичей и следы настенных росписей. Нижние части стен парадных залов облицовывались длинными рельефными *фризами*. Дворец

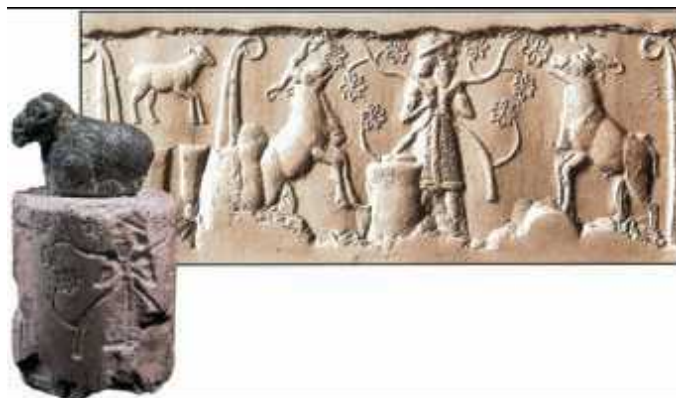
Ашшурназирпала (883–859 гг. до н. э.) в Кальху (Нимруд) также поражал богатством материалов и роскошью отделки. Произведений ассирийской скульптуры сохранилось не много. Статуи напоминают небольшие украшенные *декором* колонны (изваяния Ашшурназирпала и Салманасара III). Зато ассирийские рельефы, в древности раскрашенные, являют новый этап в развитии древневосточного искусства. Их основные сюжеты – охоты, сражения, принесение дани; во всех композициях непременно присутствует царь. Всегда подчёркивается его физическая мощь – могучие руки, вздутые мускулы на ногах; поза правителя незыблемо спокойна и величественна, даже если он изображён в движении. В Ассирии впервые в искусстве Месопотамии утвердился жёсткий канон, но при этом, в отличие от памятников предшествующего времени, официальное искусство было не религиозным, а светским. Ассирийские художники, не зная законов *перспективы*, умели создавать ощущение пространства с помощью продуманной композиции. Искусство создания каменных рельефов достигло наивысшего расцвета в период правления Ашшурбанипала (669–629? гг. до н. э.). Создавая замкнутые геральдические композиции, скульпторы умели прекрасно передавать движения и индивидуальный облик персонажей, повадки животных (особенно поражают виртуозным мастерством сцены охоты с фигурами раненых львов и львиц).



«Охота на львов». Рельеф дворца царя Ашшурбанипала. 7 в. до н. э. Британский музей. Лондон



Штандарт из Ура. Инкрустация перламутром, ляпис-лазурью и красным известняком. Ок. 2600 г. до н. э. Британский музей. Лондон



Мраморная печать из Урука. 4-е тыс. до н. э.

В Новоавилонском государстве высшей властью обладал не столько царь, сколько жрецы, поэтому искусство носило подчеркнуто религиозный характер. При царе Навуходоносоре II (605–562 гг. до н. э.) в Вавилоне было построено множество храмов (в том числе зиккурат Этеменанки) и знаменитый дворец с «висячими садами». До наших дней сохранились «ворота Иштар» – одни из восьми парадных въездных городских ворот. От них вела дорога процессий к храму богини Иштар. Ворота были покрыты глазурованными кирпичами с изображением ярко-жёлтых фигур шествующих львов, грифонов и быков на синем фоне. В 538 г. до н. э. Вавилон был завоёван персами,

однако многие традиции месопотамской культуры были переняты молодой империей Ахеменидов. Окончательная гибель месопотамской цивилизации наступила только после завоевательных походов Александра Македонского.

МЕТО́ПЫ, см. в ст. *Антаблемент*.

МЕ́ТСЮ Г., см. в ст. *«Малые голландцы»*.

МЕ́ЦЦО-Т́ИНТО (от итал. mezzo – средний и tinto – окрашенный, тонированный), «чёрная манера», вид *гравюры* на металле, относящийся к глубокой печати. Техника была изобретена в сер. 17 в. немецким мастером Л. Зигеном. Медную доску обрабатывают специальным инструментом («качалкой»), чтобы её поверхность стала шероховатой. Те места, которые должны быть светлыми, выскабливаются (полируются). Чем сильнее полировка, тем светлее будет тон. Гравюры меццо-тинто отличаются глубиной и бархатистостью тона, богатством и тонкостью светотеневых эффектов.



Д. Смит. «Автопортрет». Меццо-тинто. 1696 г.

МИКЕЛАНДЖЕЛО (michelangelo) Буонарроти (настоящее имя – Микеланьоло ди Лодовико ди Лионардо ди Буонаррото Симонни) (1475, Капрезе, Италия – 1564, Рим), выдающийся итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт эпохи Высокого и Позднего *Возрождения*. Начальное образование получил в латинской школе во Флоренции, затем учился живописи в мастерской Д. Гирландайо. В 1489 г. поступил в художественную школу фактического правителя Флоренции Лоренцо Медичи, где обучался скульптуре у Бертольдо ди Джованни, ученика *Донателло*, копировал античную скульптуру. Сильное влияние на мировоззрение Микеланджело оказали идеи неоплатонизма. Уже в первой известной работе – рельефе «Мадонна у лестницы» (ок. 1491 г.) выражено стремление к монументализации форм.



Микеланджело. «Сотворение мира». Фреска. 1508—12 гг. Сикстинская капелла. Ватикан. Фрагмент

Со смертью Лоренцо Медичи (1492) Микеланджело лишился сильного покровителя. Он покинул Флоренцию и перебрался в Рим (1496–1501), где продолжал изучать античную скульптуру,

вдохновившую его на создание статуи «Вакх» (ок. 1496 г.). Главным произведением этого периода стала скульптурная группа «Пьета» («Оплакивание», ок. 1498—99 гг.). Образ юной Богоматери с телом мёртвого Христа на коленях поражает величавым и возвышенным выражением скорби. Микеланджело достиг здесь необыкновенной тонкости в обработке мрамора. Виртуозно переданы складки одежд Марии и отяжелевшее, безжизненное тело Христа.



*Микеланджело. «Страшный суд». Фреска. 1536—41 гг.
Сикстинская капелла. Ватикан*

Вернувшись в 1501 г. во Флоренцию, Микеланджело получил от правительства республики заказ на создание огромной статуи Давида (1501—04). Статуя четырёхметровой высоты стала одним из самых прославленных произведений мастера и символом Флоренции. Скульптор использовал глыбу мрамора, испорченную неумелой рукой другого мастера. Давид представлен перед поединком: он стоит, отставив левую ногу, придерживая на плече пращу. Перед нами – не хрупкий юноша, каким обычно изображали Давида, а мужественный

атлет с мощной мускулатурой. Молчаливое презрение, сдерживаемая перед поединком внутренняя сила переданы постановкой фигуры и суровым гневным взглядом, обращённым в сторону врага. «Давид» стал олицетворением безграничной мощи ренессансного человека, свободного и прекрасного.



Микеланджело. «Давид». Мрамор. 1501—04 гг. Галерея Академии. Флоренция

В 1508 г. Микеланджело получил от Папы Юлия II заказ на роспись потолка Сикстинской капеллы в Ватикане (1508—12). За четыре года Микеланджело в одиночку расписал более 600 м² поверхности, создав величественный цикл композиций на темы Ветхого Завета. В сценах «Сотворения мира» мастер создал величавую поэму о титанической мощи Творца. Внутренним драматизмом и духовной силой веет от образов сивилл и пророков. Микеланджело работал кистью как скульптор, придавая фигурам неистовую пластическую энергию. Потолок Сикстинской капеллы – вершина творчества мастера, «потрясающее по своей мощи произведение, исполненное духом Бога-творца и разрушителя – грозного Бога, в котором воплощена бушующая, словно ураган, могучая жизненная сила» (Р. Роллан).



Микеланджело. «Мадонна Дони». Ок. 1503 г. Галерея Уффици. Флоренция

Папа Юлий II также заказал Микеланджело свою гробницу. По замыслу художника, она должна была представлять собой огромное сооружение с 40 фигурами выше человеческого роста. Работа над гробницей растянулась на много лет. Первоначальный замысел многократно менялся, в конце концов в римской церкви Сан-Пьетро ин Винколи было установлено пристенное надгробие с несколькими великолепно выполненными, но не связанными друг с другом статуями. Самой выразительной фигурой из них является «Моисей» (1513—16). В сидящей фигуре грозного пророка воплощена титаническая сила. Для гробницы Юлия предназначались и статуи «Умиравший раб» и «Восставший раб» (обе – 1513), образы могучих прекрасных пленников, стремящихся освободиться от тягостных пут.



Микеланджело. Гробница Лоренцо Медичи. 1520—34 гг. Капелла Медичи в церкви Сан-Лоренцо. Флоренция

Работа над капеллой Медичи (1520—34), родовой усыпальницей властителей Флоренции, совпала с тяжелейшими испытаниями в жизни

Микеланджело. В 1527 г. испанскими войсками был захвачен Рим. В 1530 г. пала Флоренция. Сражавшийся в рядах защитников города Микеланджело был вынужден скрываться, опасаясь мести Папы Климента VII, заключившего союз с испанским императором. Но Папа велел ему продолжить работу. Боль и крушение надежд, горькое разочарование отразились в полных трагизма скульптурах капеллы Медичи во флорентийской церкви Сан-Лоренцо. Проектируя капеллу, Микеланджело сумел создать один из самых гармоничных и выразительных интерьеров эпохи Возрождения. Гробницы двух безвременно умерших герцогов Микеланджело оформил в виде трёхфигурных скульптурных композиций. Наверху, в прямоугольных нишах, находились статуи покойных герцогов, а под ними – саркофаги с аллегорическими фигурами времён суток («Утро и Вечер», «День и Ночь»), которые должны были напоминать о неумолимом беге времени, приближающем человека к смерти. Мощные, подобные титаническим образам Сикстинской капеллы фигуры пребывают в мучительно-неудобных, неустойчивых позах, они лишены покоя, словно изнемогая от тягот жизни.





Микеланджело. «День и Ночь». Мрамор. 1520– 34 гг. Капелла Медичи в церкви Сан-Лоренцо. Флоренция

Переезд Микеланджело в Рим в 1534 г. открывает последний, драматический период его творчества, совпавший с общим кризисом эпохи Возрождения. Художник сблизился с кружком поэтессы Виттории Колонна. Идеи религиозного обновления, волновавшие участников этого кружка, наложили глубокий отпечаток на мировоззрение Микеланджело. В колоссальной (17 x 13,3 м) фреске «Страшный суд» (1536—41) на алтарной стене Сикстинской капеллы мастер отступил от традиционной *иконографии*, изображая не момент свершения суда, когда праведники уже отделены от грешников, а его начало: Христос карающим жестом поднятой руки обрушивает Вселенную. Позы людей выражают отчаяние; жесты и движения резки, дисгармоничны; титанические тела как бы вспухают буграми мышц, нарушающими гармонию линий. Увлекаемые водоворотом общего движения праведники неотличимы от грешников. Перед нами словно разворачивается грандиозная космическая катастрофа, участником которой мастер сделал самого себя, поместив автопортрет на содранную кожу, которую держит в руках св. мученик Варфоломей. Трагическим пафосом проникнуты и последние живописные работы Микеланджело – фрески «Распятие апостола Петра» и «Падение Савла» (1542—50, капелла Паолина, Ватикан). Драматическая сложность образного решения и пластического языка отличает поздние

скульптурные работы Микеланджело («Пьета с Никодимом», ок. 1547—55 гг.; неоконченная «Пьета Ронданини», ок. 1555—64 гг.).

В 1546 г. Микеланджело был назначен главным архитектором собора Св. Петра в Риме, строительство которого было начато Д. Браманте. Мастер успел закончить восточную часть собора и создал деревянную модель гигантского купола (42 м в диаметре), возведённого после смерти Микеланджело архитектором Джакомо делла Порта. Вторым грандиозным архитектурным проектом художника стал завершённый только в 17 в. ансамбль Капитолия. Он включает перестроенный по проекту Микеланджело средневековый Дворец сенаторов, ратушу, два величественных Дворца консерваторов с одинаковыми фасадами, объединёнными мощным ритмом *пиластр*. В центре площади была установлена античная конная статуя императора Марка Аврелия.

Несмотря на неоднократные приглашения герцога Козимо Медичи, Микеланджело отказывался вернуться во Флоренцию. После смерти художника его тело было тайно вывезено из Рима и торжественно погребено в усыпальнице знаменитых флорентийцев – церкви Санта-Кроче.

Искусство Микеланджело сложнее и противоречивее, чем у его современников *Рафаэля* и *Леонардо да Винчи*. В нём соединились восторг перед величием мироздания и осознание трагизма бытия. Воплотив в своём творчестве идеалы Высокого Возрождения, Микеланджело одновременно стал предшественником эпохи *барокко* с его бурной динамикой и кипением страстей. Поздняя живопись Микеланджело оказала определяющее влияние на формирование *маньеризма*.

МИЛЛЕ (millet) Жан Франсуа (1814, Грюши, близ Гревилля – 1875, Барбизон, близ Парижа), французский художник и график, представитель *реализма*. Сын крестьянина. Учился живописи в Париже у П. Делароша (1837—38). Изучал в Лувре работы старых мастеров.



Ж. Ф. Милле. «Сборщицы колосьев». 1857 г. Лувр. Париж



Ж. Ф. Милле. «Анжелюс». 1857—59 гг. Лувр. Париж

Творческий путь начал с портретов и небольших идиллических сценок, но своё истинное призвание обрёл в изображении картин сельского быта. В 1848 г. переехал работать в деревню Барбизон, где образовалась колония художников (см. ст. *Барбизонская школа*), и прожил там всю оставшуюся жизнь. Показанная на Салоне 1848 г. картина «Веяльщик» стала поворотной в его творческой судьбе. Милле искал в крестьянском быту идеал патриархального мира, не заражённого губительным влиянием цивилизации, простоту и духовную возвышенность. Одна из вершин его творчества – картина «Сборщицы

колосьев» (1857). Облик крестьянок, собирающих колосья на поле, отличает эпическая простота и величие. Во всех картинах художника царят покой и тишина. Он «обращался к обыденному, чтобы выразить возвышенное». Для работ 1850—60-х гг. характерны чёткость композиции, монументализация форм, тонко разработанный *колорит*, построенный на сложных градациях золотисто-бежевых и голубоватых тонов («Анжелюс», 1857—59; «Человек с мотыгой», 1863). В 1860-е гг. художник обретает известность, его работы активно приобретаются коллекционерами. В последние годы жизни, вдохновлённый примером своего друга Т. Руссо, одного из барбизонцев, обратился к пейзажному жанру. Пейзажи Милле монументально-величественны, изысканны по колориту («Весна», 1868—73).

Милле работал также в техниках *офорта* и *пастели*. Он стал первооткрывателем крестьянской темы во французском искусстве 19 в.

МИНИАТЮРА (от лат. *minium* – киноварь, сурик, краски, которыми в древности украшали инициалы рукописных книг), живопись небольших размеров и тонкого исполнения. Средневековые книжные миниатюры – это иллюстрации, заставки, заглавные буквы (инициалы), которые раскрашивали *акварелью*, *гуашью* и др. яркими водорастворимыми красками, созданными на основе натуральных красочных пигментов (Остромирово Евангелие, 1056—57).



«Рождество св. Иоанна Крестителя». Миниатюра Милано-Туринского часослова. 1413—16 гг. Муниципальный музей. Турин



В. Л. Боровиковский. «Портрет В. В. Капниста». Кон. 1790-х гг. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

В живописи миниатюрами называют портретные изображения небольшого формата (ок. 15–20 см), исполненные гуашью или акварелью по картону, бумаге, пергаменту, слоновой кости, а также масляными красками по металлу, керамическими красками по фарфору, эмалями на металлической пластинке. Миниатюрные живописные портреты вставлялись в табакерки, часы, медальоны и броши. Портретная миниатюра появилась в эпоху *Возрождения* (Х. Хольбейн Младший в Германии, Ж. Фуке во Франции). Расцвет портретной миниатюры приходится на 18 в. (Р. Каррьера в Италии, Ж. О. Фрагонар во Франции). В России Петровской эпохи были широко распространены эмалевые миниатюры (Г. С. Мусиковский). Миниатюры с изображением императоров и императриц выполняли роль наградных царских знаков. Со второй пол. 18 в. миниатюрный портрет приобрёл камерный характер, становясь семейной реликвией, которая передавалась из поколения в поколение (миниатюрные портреты В. Л. Боровиковского). В 1779 г. в *Петербургской академии художеств* был открыт класс миниатюрной живописи. В нач. 19 в. наступил расцвет акварельной портретной миниатюры (К. П. и А. П. Брюлловы, П. Ф. Соколов). С сер. 19 в. портретная миниатюра начала вытесняться дагерротипом и фотографией.

МИНО́ЙСКОЕ ИСКУ́ССТВО, см. в ст. *Крито-микенское искусство*.

«МИР ИСКУ́ССТВА» (1898–1904; 1910–1924), объединение петербургских художников и деятелей культуры (А. Н. Бенуа, К. А. Сомов, Л. С. Бакст, М. В. Добужинский, Е. Е. Лансере, А. Я. Головин, И. Я. Билибин, З. Е. Серебрякова, Б. М. Кустодиев, Н. К. Рерих, С. П. Дягилев, Д. В. Filosofov, В. Ф. Нувель и др.), которые издавали одноимённый журнал. С журналом сотрудничали писатели и философы Д. С. Мережковский, Н. М. Минский, Л. И. Шестов, В. В. Розанов. Своим программным литературным и изобразительным материалом, желанием возглавить художественное движение эпохи «Мир искусства» являл собою новый для России тип периодического издания. Первый номер вышел в свет в ноябре 1898 г. Каждый журнал, начиная с обложки и кончая начертанием шрифта, был цельным произведением искусства. Субсидировали издание известные меценаты С. И. Мамонтов и княгиня М. К. Тенишева, его идейную направленность определяли статьи Дягилева и Бенуа. Журнал издавался до 1904 г. Благодаря деятельности мирискусников небывалый расцвет переживает также искусство оформления книги.



А. Я. Головин. «Душное Кощеево царство». Эскиз декорации к балету И. Ф. Стравинского «Жар-птица». 1910 г.

Содружество художников, составивших впоследствии ядро объединения, начало складываться на рубеже 1880—90-х гг. Официально объединение «Мир искусства» оформилось лишь зимой 1900 г., когда был выработан его устав и избран распорядительный

комитет (А. Н. Бенуа, С. П. Дягилев, В. А. Серов), и существовало до 1904 г. Сознательно возложив на себя миссию реформаторов художественной жизни, мирискусники активно выступали против *академизма* и поздних *передвижников*. Однако им всегда оставались близкими, по словам Бенуа, «залежи подлинного идеализма» и «гуманитарная утопия» 19 в. В предшествующем искусстве мирискусники выше всего ценили традицию *романтизма*, считая её логическим завершением *символизма*, к формированию которого в России они были напрямую причастны.



Б. М. Кустодиев. «Групповой портрет художников объединения „Мир искусства“». Эскиз 1920 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург



Л. С. Бакст. Обложка журнала «Мир искусства». 1902 г.

Своим повышенным интересом к зарубежному искусству многие мирискусники заслужили в литературно-художественной среде репутацию западников. Журнал «Мир искусства» регулярно знакомил русскую публику со станковыми и прикладными видами творчества зарубежных мастеров, как старых, так и современных (английских *прерафаэлитов*, П. Пюви де Шаванна, художников группы «*Наби*» и др.). В своём творчестве мирискусники ориентировались в основном на немецкую художественную культуру. В отечественной истории их привлекала эпоха 18 в., её обычаи и нравы. В культуре 18 – первой трети 19 в. мирискусники искали поэтический ключ к разгадкам тайн всей последующей русской истории. Вскоре их прозвали «ретроспективными мечтателями». Художники обладали особой

способностью ощущать поэтический аромат ушедших эпох и творить мечту о «золотом веке» русской культуры. Их произведения доносят до зрителя волнующее очарование праздничной, театрализованной жизни (придворных церемоний, фейерверков), точно воссоздают детали туалетов, парики, мушки. Мирискусники пишут сцены в парках, где утончённые дамы и кавалеры соседствуют с персонажами итальянской комедии дель арте – Арлекинами, Коломбинами и др. (К. А. Сомов. «Арлекин и Смерть», 1907). Очарованные прошлым, они соединяют мечту о нём с печальной меланхолией и иронией, сознавая невозможность возвращения к минувшему (К. А. Сомов. «Вечер», 1902). Персонажи их картин напоминают не живых людей, а кукол, разыгрывающих исторический спектакль (А. Н. Бенуа. «Прогулка короля», 1906).



К. А. Сомов. «Вечер». 1902 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва. Фрагмент



К. А. Сомов. «Дама, снимающая маску». Фарфор. 1906 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Экспонируя на своих выставках произведения старых мастеров, миriskусники в то же время старались привлечь к ним тех живописцев, скульпторов и графиков, которые имели репутацию пролагателей новых путей в искусстве. Пять выставок журнала «Мир искусства» состоялись в Санкт-Петербурге в 1899–1903 гг. Помимо живописи и графики миriskусников, в экспозициях были представлены работы крупнейших русских мастеров рубежа 19–20 вв. (М. А. Врубеля, В. А. Серова, К. А. Коровина, Ф. А. Малявина и др.). Специальное место на выставках отводилось изделиям *декоративно-прикладного искусства*, в произведениях которого члены объединения видели проявление «чистой» красоты. Значительным событием художественной жизни стала организованная Дягилевым в залах Таврического дворца в Санкт-Петербурге грандиозная «Историко-художественная выставка русских портретов» (1905).

В 1910 г. вновь появились выставки под названием «Мир искусства» (продолжались в России до 1924 г.; последняя выставка под этой вывеской состоялась в 1927 г. в Париже, куда после революции эмигрировали многие миriskусники). Однако с прежними экспозициями их объединяло лишь название. Основоположники объединения уступили свою главенствующую роль в художественной

жизни следующему поколению живописцев. Многие мирискусники вступили в новую организацию – *Союз русских художников*, созданный по инициативе москвичей.

МИРО́, Ж., см. в ст. *Сюрреализм*.

МЙ́РОН (mύ' ρην), древнегреческий скульптор 5 в. до н. э. Родился в Элевтерах (Аттика). Время его деятельности определяется приблизительно сер. 5 в., временем побед трёх атлетов, чьи статуи Мирон изваял в 456, 448 и 444 гг. до н. э. Скульптор отливал статуи главным образом в бронзе, но ни одно из его произведений не сохранилось; они известны по свидетельству античных авторов и древним римским копиям.



Мирон. «Дискобол». Римская копия статуи. 5 в. до н. э.

Самое прославленное творение Мирона – статуя «Дискобол» («Метатель диска»). Замысел скульптуры был необычайно дерзким для своего времени: фигура атлета впервые предстала в движении, с торсом, наклонённым вперёд, в момент наивысшего напряжения физических сил перед решающим броском. На афинском *Акрополе* стояла скульптурная группа Мирона «Афина и Марсий» (ок. 450 г. до н. э.). Каждая из фигур находилась на своём собственном постаменте,

взаимодействуя с другой по принципу контраста. Прекрасная богиня Афина гордо удаляется, бросив на землю изобретённый и проклятый ею музыкальный инструмент – флейту. Фигура сатира Марсия, который, согласно мифу, пренебрёг проклятием и подобрал флейту, напротив, пронизана неуверенным движением, а его уродливое лицо искажено страхом.

МИСТЕРИЯ (от греч. *mysterion* – тайна, таинство), жанр западноевропейского религиозного театра эпохи позднего Средневековья (14–16 вв.). Наибольшее развитие получил во Франции. Авторами пьес на библейские сюжеты были церковные служители, учёные-богословы, врачи, юристы. Сцены религиозного характера чередовались в мистериях с интермедиями – вставными комедийно-бытовыми эпизодами. Мистерии представлялись обычно в ярмарочные дни на площадях. В них сочетались и сталкивались религиозная мистика и житейский реализм, истовая набожность и богохульство («Мистерия страстей господних» А. Гребана, сер. 15 в.). Усиление комедийных элементов вызывало нападки духовных и светских властей, и в 16 в. мистерии были запрещены.

МОДЁРН (франц. *moderne* – новейший, современный), принятое в России название стилевого направления в европейском и американском искусстве кон. 19—нач. 20 в. (во Франции – «ар нуво», в Германии – «югендстиль», в Италии – «либерти» и др.). Модерн был тесно связан с поэтикой *символизма*. Стиль проявился прежде всего в зодчестве и прикладных видах искусства (мебель, ткани, ювелирные изделия, посуда, рекламные изделия, *плакат*, книжная и журнальная графика). Ища вдохновения в мире чудес и сказочных фантазий, мастера модерна направили творческую энергию в те сферы, которые раньше не были затронуты высоким искусством, и прежде всего в создание самых будничных, повседневных предметов обихода. Для них не существовало мелочей; предметы быта перестали восприниматься только как утилитарные, превратившись в такой же объект эстетического восприятия, как картины и скульптуры. Художники стремились пересоздать по законам красоты всю жизненную среду человека: от ложки, пуговицы, дверной ручки до интерьера и архитектурного облика здания в целом. Поэтому, несмотря на свою

недолговечность (всего 15–20 лет), модерн стал целой эпохой в истории культуры, внедрившись в быт не только элиты, но и широких слоёв общества.



Г. Обрист. «Цикламен» («Удар бича»). Вышивка. 1895 г.

Теоретический фундамент модерна был заложен в Англии трудами Дж. Рёскина и У. Морриса, выдвинувшими утопическую идею преобразования жизни по законам красоты. Эта идея была с воодушевлением воспринята деятелями культуры разных стран (О. Редон, М. Дени, М. Клингер, Ф. Ходлер, М. А. Врубель, В. Э. Борисов-Мусатов, художники объединения «Мир искусства»). Созданная У. Моррисом фирма «Моррис и Ко» (1861), а затем мастерские «искусств и ремёсел» начали производить предметы в стиле модерн. Выполненные вручную выдающимися художниками уникальные изделия должны были противостоять обезличенной массовой фабричной продукции. Благодаря издававшемуся У. Моррисом журналу «The Studio» деятельность мастерских обрела мировую известность и стала образцом для подражания. Вскоре подобные предприятия возникли в Германии (в Дармштадте) и в России (в Абрамцево и Талашкино). Способствовали популяризации модерна и повсеместно издававшиеся журналы по искусству (в России – «Мир искусства», «Золотое руно», «Аполлон» и др.). Декоративно-прикладное творчество заняло главенствующие позиции и оказывало влияние на другие виды искусства (Э. Галле, А. ван де Вельде, Р. Лалик, Ч. Макинтош, Л. Тиффани, С. В. Малютин, В. М. Васнецов, А. Я. Головин, Е. Д. Поленова; изделия фирмы Фаберже). Именно в это

время возник сам термин «декоративно-прикладное искусство». Небывалый подъём переживали плакат, книжная и журнальная иллюстрация (А. Муха, А. де Тулуз-Лотрек, О. Бёрдсли, И. Я. Билибин, А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансере).



Дж. Уистлер. «Павлинья комната». 1876—77 гг. Художественная галерея Фриера. Вашингтон



Ф. О. Шехтель. Ярославский вокзал. Фасад. 1902—04 гг. Москва

Модерн претендовал на роль наследника всех художественных традиций прошлых эпох, не только Европы, но и Древнего Востока, Африки, Японии. Однако, в отличие от представителей *эkleктики*,

мастера модерна не копировали образцы искусства прошлого, а черпали в них мотивы и художественные приёмы, которые подвергались свободной интерпретации и становились органичным элементом современного искусства. Синтез всего предшествующего эстетического опыта значительно обогатил художественный язык модерна.



Г. Климт. «Бетховенский фриз». 1902 г. Австрийская галерея. Вена. Фрагмент

Для модерна характерно обилие и разнообразие *орнаментов* и стремление превратить природные формы в узор. Любимыми орнаментальными мотивами были волна, цветок, узор павлиньего хвоста, изгиб лебединой шеи и т. п. В России были также популярны изображения обитателей Севера: оленей, белых медведей, тюленей (панно К. А. Коровина для выставочных павильонов в Нижнем Новгороде, 1886, и Париже, 1900). Фигуры и предметы уподоблялись гибким растениям. Длинная, упруго изгибающаяся, охватывающая всё изображение неотрывная линия (т. н. «удар бича») стала отличительным признаком произведений в стиле модерн (ковёр с вышивкой в виде цикламена Г. Обриста, 1895; графика О. Бёрдсли, декор в зданиях В. Орта и Г. Гимара). О. Рёскин утверждал, что подобные линии ассоциируются «с жизнью и организмом», так как они подобны биологическим формам без сочленений и разрывов.







Л. Гайар, Р. Лалик. Украшения. Кон. 1890-х – нач. 1900-х гг.

В архитектуре возникли новые типы сооружений: вокзалы (Ярославский вокзал в Москве, архитектор Ф. О. Шехтель, 1902—04); доходные многоэтажные дома (Каса Мила в Барселоне, архитектор А. Гауди, 1906—10; жилой дом в Париже, архитектор О. Перре, 1903); выставочные помещения (Зал в Дармштадте, 1908; Венский Сецессион, 1899; оба – архитектор Й. Ольбрих); большие магазины («Инновасьон» в Брюсселе, 1901, архитектор В. Орта; торговый дом компании «Зингер» в Санкт-Петербурге, 1901—04, архитектор П. Ю. Сюзор). Для зодчества модерна характерна асимметричная композиция, в которой соединяются разные по формам и масштабам объёмы; применение новых конструкций и материалов (в том числе металлических каркасов). В декоре фасадов используются гнутые железные полосы, *витражи*, узорные поливные керамические плитки («Майоликовый дом», в Вене, 1899, архитектор О. Вагнер; гостиница «Метрополь» в Москве, украшенная майоликовыми панно Врубеля и Головина, 1899—1903, архитектор В. Ф. Валькот). Новая тема в архитектуре модерна – жилой дом человека «среднего класса» (любителя искусств, коллекционера или художника), сопоставимый по своему эстетическому совершенству с дворцами прошлых эпох. В 1901 г. в Дармштадте состоялся конкурс на проект дома «любителя искусств», в котором победили английские архитекторы Чарльз Макинтош и Бейли Скотт. Подобные дома многие художники строили для себя (Ф. Штук, А. ван де Вельде, Ф. О. Шехтель). Большой известностью пользовался

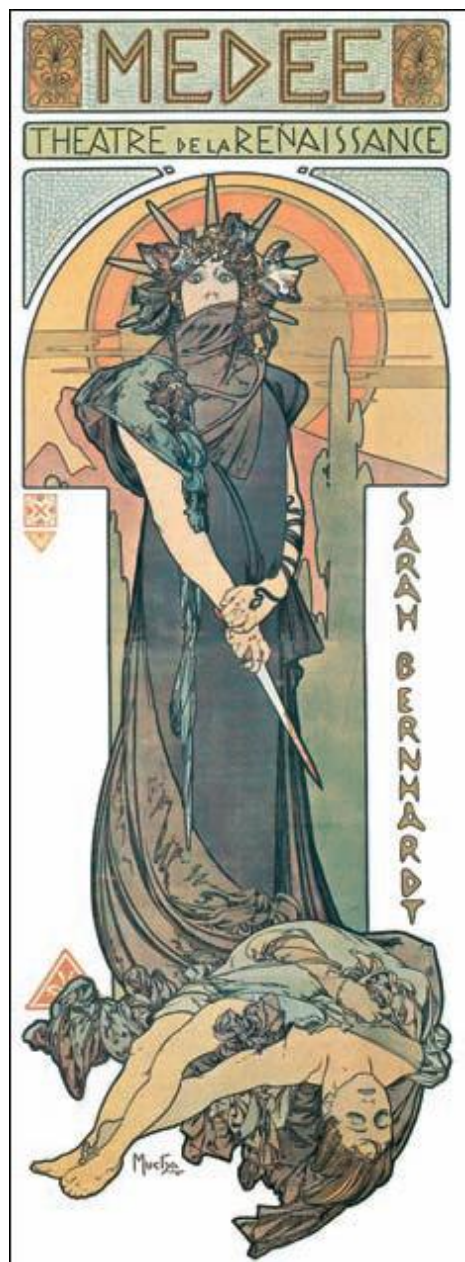
дом У. Морриса. В Москве архитектор А. И. Таманян построил дом для князя С. А. Щербатова (1911—13), который был признан лучшей современной городской постройкой. Интерьер со всеми деталями обстановки, вплоть до оконных рам и дверных ручек, стал рассматриваться как целостное художественное произведение («Павлинья комната» в Лондоне, 1877; проект Т. Джекилля, оформление Дж. Уистлера). Яркими образцами синтеза искусств стали Театр Елисейских полей (1911—13; архитекторы братья О. и Г. Перре), дом З. Г. Морозовой в Москве (1896, архитектор Ф. О. Шехтель).



У. Моррис. «Музыцирующий ангел». Витраж. 1882 г.



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



А. Муха. «Медя». Афиша театра «Ренессанс». 1898 г.



Р. Ларш. «Танцовщица Лоуи Фуллер». Бронза. Ок. 1900 г.

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

В живописи предвестниками модерна были П. Гоген и А. де Тулуз-Лотрек. На стилистику модерна оказало влияние японское искусство: характерная для него асимметрия, уплощённость пространства, особое значение пауз и пустот. Стиль воплотился в творчестве художников группы «Наби», Венского сецессиона, участников художественных объединений Берлина, Мюнхена, Дармштадта в Германии, М. А. Врубеля, мастеров «Мира искусства» и «Голубой розы» в России. Для их произведений характерны графичность, отточенность линии, узорно-орнаментальные композиции, локальные пятна цвета, отказ от передачи глубины пространства и световоздушной среды. Картины, изображавшие подчёркнуто условный, сказочный мир, стремились превратиться в монументально-декоративные панно (триптих П. Боннара «Средиземное море»). Исчезло разделение видов и жанров искусства на высокие и низкие. Разочарование в позитивизме в философии и *реализме* в живописи привели к изменению круга сюжетов и тем. Не реальная жизнь, а мифологические, библейские, литературные сюжеты привлекали внимание художников («Похищение Европы» и «Одиссей и Навзикая» В. А. Серова; цикл панно «История Психеи» М. Дени). Мастера часто стремились воплотить в своих произведениях фантастическое, чудесное (М. А. Врубель). Многие картины пронизаны бурной стихией чувств («Вихрь» Ф. А. Малявина, «Крик» Э. Мунка, 1893). Подчас в них эстетизируются зло и порок (образы А. де Тулуз-Лотрека, К. Ван-Донгена, тема Демона у Врубеля). Женские образы обольстительны и опасны, как «цветы зла», обрекающие на смерть и страдания («Саломея» О. Бёрдсли, «Юдифь» Г. Климта). Расцвет переживает *театрально-декорационное искусство*, в котором добились триумфального успеха художники «Мира искусства».

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

МОДЕРНИЗМ (фр. modernisme, от moderne – новейший, современный), обобщающее название новых художественных течений

кон. 19 – нач. 20 в., порвавших с традиционным искусством, отказавшихся следовать натуре и утверждавших новизну и оригинальность художественного видения.

Зарождение модернизма относится к 1860-м гг., когда с реформой живописи выступили импрессионисты, а в архитектуре появились каркасная конструкция и железобетон. Термин охватывает такие направления искусства 20 в., как *фовизм, кубизм, дадаизм, сюрреализм, футуризм, экспрессионизм, конструктивизм, абстракционизм* и др. Для представителей модернизма характерен интерес к новизне изобразительных средств, творческим экспериментам.

Термин «модернизм» получил распространение в советской эстетике и критике со второй пол. 1950-х гг. и имел первоначально негативное значение, будучи синонимом «шарлатанства» в искусстве.



К. С. Малевич. «Композиция с „Моной Лизой“». 1914 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург. Фрагмент

В 1960-е гг. наступило время *постмодернизма*, стремившегося стереть грани между высокой и массовой культурой.

МОДИЛЬЯНИ (modigliani) Амедео (1884, Ливорно – 1920, Париж), итальянский живописец и скульптор. Родился в еврейской семье. Начал учиться живописи в возрасте 14 лет в мастерской скульптора Г. Микели в Ливорно. Занимался в «Свободной школе рисования с обнажённой натуры» при Флорентийской академии художеств (1902) и в «Свободной школе обнажённой натуры» Венецианского института изящных искусств (1903). С 1906 г. обосновался в Париже, где брал уроки в Академии живописи Ф. Коларосси. В 1907 г. впервые показал свои работы на Осеннем салоне. В ноябре 1907 г. Модильяни познакомился с доктором Полем Александром, который снял для него студию и стал первым коллекционером его работ. Художник стал членом группы Независимых и в 1908 и 1910 гг. выставлял свои работы в их салоне.



А. Модильяни. «Портрет Жанны Эбютерн». 1919 г.



А. Модильяни. «Портрет Люнии Чеховской». 1919 г.

До сер. 1910-х гг. Модильяни занимался преимущественно скульптурой. В его произведениях, для которых характерны плоскостность и лаконичность композиции, геометризация форм и удлинённость пропорций, ощутимо воздействие К. Бранкузи, с которым художник познакомился в 1909 г. («Голова», 1913). Но занятия ваянием пришлось оставить из-за обострившегося туберкулёза.

Модильяни дружил с такими разными художниками, как Пабло Пикассо, Хаим Сутин и Морис Утрилло, а также с коллекционерами и деловыми людьми – Полем Гийомом и Леопольдом Зборовским, поэтом и торговцем картинами, устроившим первую выставку художника. Через сутки экспозиция была закрыта полицией, которая сочла изображения обнажённых женщин непристойными; однако Зборовский и в дальнейшем поддерживал творчество Модильяни. Испытав влияние

искусства А. де Тулуз-Лотрека, П. Сезанна, П. Пикассо, а также африканской скульптуры, *фовизма* и *кубизма*, Модильяни выработал на их основе свой неповторимый стиль. В его работах предстают удлинённые фигуры, очерченные изящными гибкими линиями, с вытянутыми, «колоннообразными» шеями, слегка склонёнными набок головами, сложенными на коленях руками, миндалевидными глазами без зрачков – меланхолически самоуглублённые и трагически беззащитные. («Портрет Л. Зборовского», 1917; «Эльвира», «Большая обнажённая»; обе – 1919).

МОЗАИКА, разновидность *монументальной живописи*, древнейшая из живописных техник. Изображение в мозаике выкладывается цветными камешками или кусочками смальты, вдавленными во влажную штукатурку или цемент. Важнейшим достоинством мозаики является её долговечность: краски не выцветают от времени, не боятся солнечного света.



Мозаика с морскими существами. 2–1 вв. до н. э. Помпеи

Уже в 3-м тыс. до н. э. в Междуречье здания украшали мозаическими узорами из кусочков глиняных плиток, раковин и лазурита. Античные мозаичисты использовали морские камешки, которые укладывались по заранее намеченному рисунку. Подобными изображениями украшены полы римских *терм*, домов в *Помпеях* и т. д. В раннехристианский период мозаика набиралась из кусочков

специального цветного стекла (смальты) и полудрагоценных камней (порфира, халцедона, ляпис-лазури и др.) на золотом фоне. Золотой фон получали, прокладывая тончайшее листовое золото или золотую фольгу между кусочками бесцветной смальты. Таинственное мерцание золотого фона, символизировавшего Божественный свет, создавал особое, мистическое настроение в христианском храме. Мозаики «оживали» в свете попадающих на них солнечных лучей, переливаясь драгоценным сиянием и создавая для верующих зримый образ Рая на земле [мозаики церкви Сан-Витале в Равенне, ок. 547 г.; церкви Успения в Дафни, вторая пол. 11 в.; монастыря Хора в Константинополе (Кахрие-Джами), нач. 14 в.; Софии Киевской, 11 в., и др.]. С 13 в. в Западной Европе мозаика начинает вытесняться *фреской*. В период Высокого *Возрождения* в Италии для украшения мебели использовалась т. н. флорентийская мозаика, узор которой составлялся из цветных отшлифованных и вырезанных по шаблону камней. В 18 в. распространилась мозаика из узких продолговатых кусочков смальты, имитировавшая *масляную живопись*. В мусульманских странах получила распространение мозаика из цветных майоликовых плиток (храмы Бухары и Самарканда).



«Императрица Феодора со свитой». Мозаика. 6 в. Церковь Сан-Витале. Равенна

В России в 18 в. искусство мозаики пытался возродить М. В. Ломоносов, который наладил производство смальты на заводе под Санкт-Петербургом и выполнил большую мозаику «Полтавская битва». В 1864 г. при *Петербургской академии художеств* было открыто отделение, готовившее мастеров-мозаичистов. Очередное возрождение искусство мозаики пережило в эпоху *модерна* (мозаичная отделка архитектурных построек А. Гауди, мозаики Г. Климта в Австрии, М. А. Врубеля – в России). В 20 в. в технике мозаики работали многие замечательные мастера: Д. Ривера, Д. Сикейрос, Р. Гуттузо, А. М. Васнецов, А. А. Дейнека, П. Д. Корин, Н. А. Андронов и др.

МОНДРИАН (mondrian) Питер Корнелис (1872, Амерсфорт, близ Утрехта – 1944, Нью-Йорк), голландский художник, один из основоположников *абстракционизма*, создатель теории неопластицизма. Учился в Академии художеств в Амстердаме (1892—97).

До 1911 г. писал традиционные реалистические пейзажи. После знакомства с кубистами начал создавать композиции на основе свободно сконструированной и заполнявшей весь холст пространственной сетки. В 1914 г. появились первые полностью беспредметные холсты 42-летнего художника. Мондриан разграфлял поверхность картины на прямоугольники и квадраты, закрашивал получившиеся геометрические поля то интенсивными яркими красками, то (позднее) облегчёнными и прозрачными оттенками белого, серого, бежевого или голубоватого цветов. Со временем его геометрические «решётки» становились всё проще и строже, а цветовые сочетания – всё более изысканными и благородными. Стремясь обрести то, что он называл «чистой пластической реальностью», Мондриан изгонял из своих картин любые следы «случайности и неправильности»: кривые линии, цветовые нюансы, следы кисти. Одними лишь только линиями, пересекавшимися под прямыми углами, и сочетаниями локальных цветов он создавал ощущение то напряжённости, то ясности и уравновешенности.

В 1917 г. Мондриан совместно с Тео ван Дусбургом основал авангардистский журнал «Де Стиль» и одноимённую группу. Эстетическая теория, лежавшая в основе этого направления, была

названа неопластицизмом. В журнале печатались манифесты, провозглашавшие необходимость строгого геометрического порядка в искусстве, пропагандировалось беспредметное искусство «чистых первичных форм».

В нач. Второй мировой войны Мондриан уехал в Англию, а оттуда в Нью-Йорк. Его творчество оказало влияние на ряд направлений *постмодернизма*, таких как минимализм и оп-арт, на современную архитектуру, рекламу и печать.

МОНЕ́ (monet) Клод Оскар (1840, Париж – 1926, Живерни, Франция), французский художник, представитель *импрессионизма*. Родился в семье бакалейщика. Когда Моне было шесть лет, его семья переехала в Гавр, где произошла встреча будущего художника с Э. Буденом. Метод работы Будена, писавшего пейзажи на *пленэре*, оказал на Моне огромное влияние. Он продолжил обучение в Париже в Академии Сюиса (1859—60) и в мастерской Ш. Глейра (1862—63).



К. Моне. «Кувшинки». 1908 г. Музей искусств. Даллас

Испытав воздействие пейзажной живописи Й. Б. Йонкинда, К. Коро, мастеров *барбизонской школы* и стремясь развить их достижения, Моне писал широкими, крупными мазками, фиксируя пятна солнечного света на траве или блики на водной глади («Завтрак на траве», 1866;

«Лягушатник», 1869). Вскоре он встретил в Париже своих единомышленников, будущих импрессионистов (О. Ренуара, К. Писарро, А. Сислея, Ф. Базиля и др.). Именно картина Моне, показанная на их первой совместной выставке (1874), «Впечатление. Восход солнца» (1872; см. илл. на с. 212) дала имя новому направлению. Название картины соответствовало творческим устремлениям Моне, который хотел отобразить впечатление от увиденного предмета или уголка природы во всей его свежести и непосредственности. Манера письма художника становится всё более беглой, лёгкой и трепетной. Красочная гамма высветляется, из неё исчезает чёрный цвет, тени становятся цветными. Густые мелкие красочные мазки, их направление, размер, форма создают выразительную *фактуру* картины. Это стало результатом работы на пленэре, где отныне художник писал не только *этюды*, но и законченные произведения. Пейзаж стал призванием Моне, создавшего множество поэтических образов природы («Поле маков», 1873 г.). Его увлекала и жизнь города («Бульвар капуцинок в Париже», 1873). Как и другие импрессионисты, Моне умел найти красоту в будничном мотиве («Вокзал Сен-Лазар», 1877). Смело «кадрируя» композицию, он создавал эффект продолжения изображённого пространства за пределами холста, внушая зрителю ощущение, что показанный им уголок – лишь часть огромного мироздания. Отображая изменчивую жизнь природы, сложные эффекты освещения, взаимодействие света и цвета в разное время дня и года, он начал писать серии картин («Стога сена», 1890—91; «Тополя», 1891; «Руанский собор», 1893—95, и др.). Его увлекали задачи воссоздания беспокойной морской стихии и эффектов тумана («Скалы в Бель – Иль», «Скалы в Этрета»; обе – 1886; «Река Темза в Лондоне. Здание парламента», 1904). Помимо пейзажей Моне писал натюрморты («Ваза с цветами», 1880; «Лепёшки», 1882) и портреты («Портрет сына Жана», 1880).



*К. Моне. «Руанский собор. Гармония в голубом». 1894 г.
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
Москва*



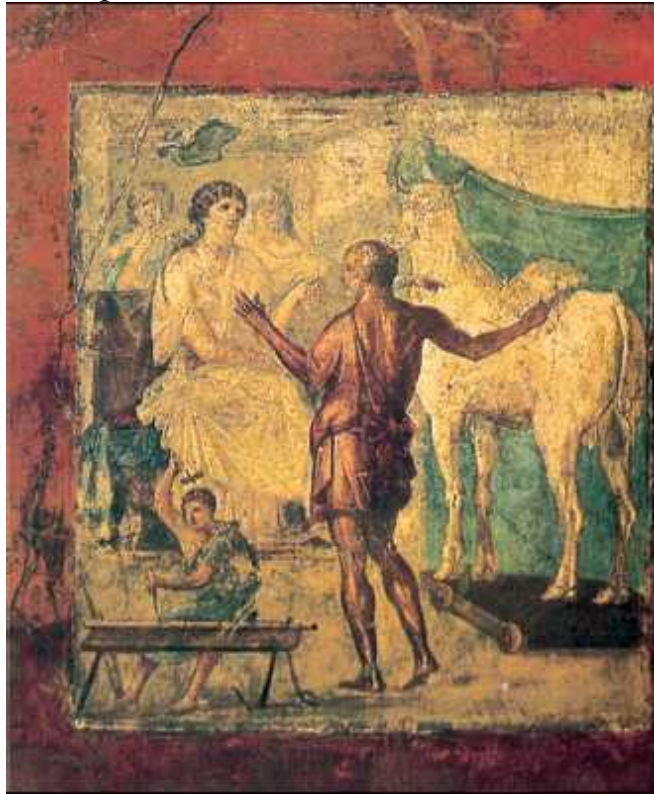
К. Моне. «Поле маков». 1873 г. Музей д'Орсэ. Париж

Всегда интересуясь современной художественной жизнью, высоко оценивая искусство других мастеров, художник до последних дней оставался верен принципам импрессионизма. Однако его манера в конце жизни изменилась в сторону большей декоративности и плоскостности (серия панно «Кувшинки»).

МОНОТИПИЯ (от греч. *mónos* – один, единственный и *týpos* – отпечаток), вид печатной *графики*. Художник вручную наносит краски на идеально гладкую поверхность печатной формы с последующей печатью на станке. Полученный на бумаге оттиск всегда является единственным, уникальным. Для произведений, выполненных в технике монотипии, характерны тонкость цветовых отношений, плавность и мягкость очертаний форм, что внешне сближает её с *акварелью*. Техника монотипии была впервые применена в 17 в. итальянским художником Джованни Кастильоне, широкое распространение получила с кон. 19 в. Часто используется в соединении *софорт*ом.

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ, вид живописи, неразрывно связанной с архитектурой, украшающей стены, полы или потолки зданий. В соответствии с техникой исполнения в монументальной живописи выделяют *мозаику*, *фреску* и *витраж*. Монументальная живопись предполагает дистанцию между собой и зрителем, обзор с большого расстояния. Своими формами и линиями

она должна не «разрушать», а подчёркивать плоскость стены. Художники-монументалисты прибегают к обобщённым, легко читаемым силуэтам, простой композиции.



«Дедал и Пасифая». Фреска. 1 в. Дом Веттиев. Помпеи

МОРО́ (moreau) Гюстав (1826, Париж – 1898, там же), французский живописец и график, представитель *символизма*. Учился у отца, главного архитектора Парижа Луи Моро, затем поступил в Школу изящных искусств в Париже (1848), но не закончил её. Продолжил самообразование в музеях, путешествиях, в общении с художниками. Значительное влияние на становление Моро как художника оказала дружба с живописцем-романтиком Т. Шассерио. В 1857—58 гг. Моро путешествовал по Италии, откуда привёз несколько сотен копий произведений великих мастеров эпохи *Возрождения*; в 1859 г. изучал античное искусство в *Помпеях* и Геркулануме. С 1888 г. – профессор Академии изящных искусств в Париже. В 1892—98 гг. возглавлял парижскую Школу изящных искусств.



Г. Моро. «Ночь». Акварель. 1882 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва

В ранних работах ощутимо влияние Э. Делакруа: восхищение красотой женского тела, пристрастие к роскошным нарядам и вещам. Однако, в отличие от Делакруа, у Моро женские образы воплощают роковую, подчас гибельную силу («Эдип и сфинкс», 1864; «Елена у ворот Трои», 1880). Библейские или мифологические героини его полотен («Венера, выходящая из волн», 1866; «Галатей», 1881; «Ева», 1880—85; «Пасифая», 1880—90) являются, подобно фантастическим видениям, в мерцании волшебного света, в великолепных одеждах или обнажённые, в драгоценных украшениях, которые подчёркивают их красоту («Фея и грифон», 1876; «Венеция», 1885). Столь же драгоценны сияющие светоносные краски и эмалевая, тщательно отделанная поверхность картин Моро, которые он иногда покрывал воском, а также использовал процарапывание, имитировавшее тончайшую ювелирную резьбу. В композициях почти нет действия. Героини Моро пребывают в царственной неподвижности, являя себя

окружающим, позволяя любоваться своей красотой и лишь иногда одним единственным скупым движением демонстрируя свою колдовскую власть. Так, во властно простёртой вперёд руке Саломеи («Видение», 1876) воплотилась магическая энергия жеста-заклинания, вызывающего из небытия и материализующего в пространстве голову Иоанна Крестителя. Некоторые поздние акварельные эскизы Моро предвосхищают свободной игрой цветовых пятен абстрактное искусство.



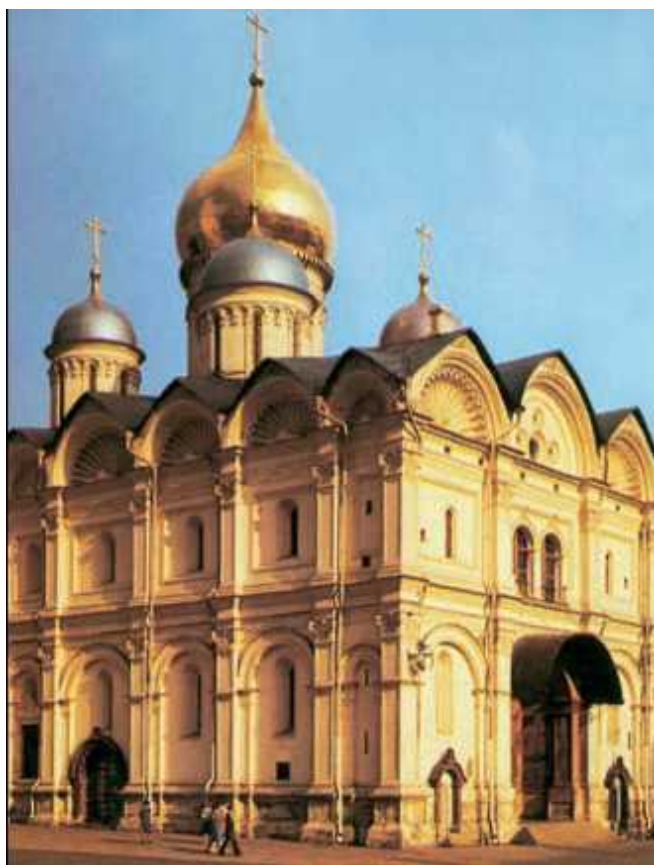
Г. Моро. «Юпитер и Семела». 1895 г. Музей Г. Моро. Париж

В последние годы жизни художник работал, запершись, как отшельник, в мастерской, отказываясь выставлять и продавать свои картины. За три года до смерти, закончив огромную картину «Юпитер и Семела» (1895), Моро приступил к созданию дома-музея в собственном особняке, в котором ныне представлено почти полное собрание его произведений.

Творчество Моро оказало сильное влияние на О. Редона и бельгийских символистов Ф. Кнопфа и Дж. Делвилля. Будучи одним из

самых «чистых» представителей символизма, он вместе с тем оказал влияние на сюрреалистов, которые считали его своим предшественником, а в качестве педагога воспитал целую плеяду фовистов – А. Матисса, Ж. Руо, А. Марке и др.

МОСКОВСКИЙ КРЕМЛЬ, древнейшая часть Москвы, один из красивейших архитектурных ансамблей мира. С 1991 г. – Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». В Кремле находится официальная резиденция Президента России.



Алевиз Новый. Архангельский собор. 1505—08 гг. Кремль. Москва

В 11 в. на Боровицком холме, при впадении р. Неглинной в Москву-реку возникло поселение славян-вятичей. Ко времени первого летописного упоминания о Москве (1147) посад городка уже занимал всю верхнюю часть холма, имевшую форму неправильного треугольника. В 1156 г. по приказу князя Юрия Долгорукого был построен «град» – деревянная крепость, окружённая рвом и валом. В

1237 г. Кремль был сожжён монголо-татарами. Дальнейшее его развитие связано с возвышением Москвы как столицы Московского княжества, а позднее – Русского государства. При Иване Калите были возведены дубовые стены и башни (1339), при Дмитрии Донском – белокаменные (1367). В кон. 13 – нач. 14 в. на месте нынешней Соборной площади были заложены первые каменные соборы (древнейший – собор Спаса на Бору, 1380).



Вид на Кремлёвскую стену с Васильевского спуска

Ансамбль Соборной площади сложился в основном в правление Ивана III, пригласившего в Москву итальянских зодчих. Сердцем Московского Кремля стал Успенский собор (1475—79), построенный итальянским архитектором А. Фиораванти в традициях владимиро-суздальского белокаменного зодчества. В нём впоследствии венчались на царство русские государи и находились захоронения митрополитов. Благовещенский собор (1484—89), ставший домовою церковью русских царей, и небольшую церковь Ризположения (1484—88) возвели псковские мастера. В 1505 г., уже после смерти Ивана III, было начато строительство Архангельского собора, который стал великокняжеской, а позднее царской усыпальницей. Зодчий Алевиз Новый, сохранив традиционную конструкцию *крестово-купольного храма*, придал ему облик нарядного итальянского палаццо. Два ряда окон и

горизонтальная полоса *карниза* посередине создают впечатление двухэтажного здания; стены завершены декоративными раковинами. Архитекторы М. Руффо (Марк Фрязин) и П. А. Солари возвели каменный Государев дворец с Грановитой палатой (1487—91). Вертикальной доминантой Кремля и всей Москвы стала церковь-колокольня Иоанна Лествичника, известная как «Иван Великий» (1505—08, архитектор Бон Фрязин).



Благовещенский собор. 1484—89 гг. Кремль. Москва

С учётом традиций русского оборонного зодчества и достижений западноевропейской фортификации были возведены новые стены и башни Кремля из красного кирпича (1485—95; архитекторы М. Руффо, А. Джиларди, П. А. Солари, А. ди Каркано). Протяжённость кремлёвских стен – 2235 м, толщина – 3,5–6,5 м, высота – 5—19 м. С наружной стороны стены прикрывают 1045 двурогих зубцов (т. н. «ласточкины хвосты»). Стены укреплены 18 башнями, шесть из них имеют проездные ворота (Спасская, Никольская, Троицкая, Боровицкая, Тайницкая, Константино-Еленинская). Под Тайницкой башней (1435) проходил подземный ход к Москве-реке. В 1435—38 гг. были возведены

две угловые башни – Водовзводная и Беклемишевская. Угловые башни были круглыми, остальные – прямоугольными. Главный въезд в Кремль проходил через Фроловскую (ныне Спасскую) башню. В 16 в. она была надстроена и украшена часами со звоном. При первых царях из династии Романовых построены Теремной дворец (1635—36, архитекторы Б. Огурцов, А. Константинов, Т. Шарутин и Л. Ушаков) и дворцовые церкви, в 1650-х гг. – Потешный дворец, Патриаршие палаты и собор Двенадцати апостолов. В 1680-е гг. кремлёвские башни (кроме Никольской) были завершены шатровыми кровлями (см. ст. *Шатёр*).



А. Фиораванти. Успенский собор. 1475—79 гг. Кремль. Москва

При Петре I началось строительство Арсенала (1702—36, архитекторы Х. Конрад, Д. Иванов, М. Чоглоков и др.), кремлёвские стены и башни были усилены земляными бастионами. В 1776—84 гг. рядом с Арсеналом было сооружено здание Сената (архитектор М. Ф. Казаков). В 1830—40-х гг. были возведены Большой Кремлёвский дворец (1839—49) и *Оружейная палата* (1844—51; оба здания – архитектор К. А. Тон). В 20 в. в Кремле был построен Дворец съездов (1959—61, архитектор М. В. Посохин и др.), на пяти башнях установлены рубиновые звёзды (1935—37). В Кремле выставлены

выдающиеся памятники русского литейного искусства – Царь-пушка (1586) и Царь-колокол (1733—35).

МОСКОВСКОЕ ОБЩЕСТВО ЛЮБИТЕЛЕЙ ХУДОЖЕСТВ (МОЛХ), благотворительное общество любителей искусства. Основано в 1860 г. для создания Московской публичной художественной галереи. Идея Общества возникла в 1858 г. у группы московской интеллигенции, собиравшейся у братьев С. И. и П. И. Миллер. В 1860 г. был утверждён его устав. Делами Общества управлял Комитет (председатель и 12 членов, из которых восемь были любителями, а четыре – художниками). Среди членов Общества были меценаты (братья П. М. и С. М. Третьяковы, А. И. Хлудов), филолог и историк древнерусского искусства Ф. И. Буслаев, профессор Московского университета К. К. Герц, писатель В. Ф. Одоевский, художники (П. М. Шмельков, А. К. Саврасов, В. В. Пукирев, Л. Л. Каменев, В. Г. Перов, И. К. Айвазовский, Н. В. Неврев, И. С. Остроухов, И. М. Прянишников и др.). С 1867 г. Общество находилось под покровительством великой княгини (с 1881 г. императрицы) Марии Фёдоровны. Первым председателем МОЛХ (до 1863 г.) был С. И. Миллер, позднее его возглавляли Д. П. Боткин, С. М. Третьяков, И. Е. Цветков, князь В. Д. Голицын и др. Общество сотрудничало с Московским университетом, Публичным и Румянцевским музеем, *Обществом поощрения художеств* в Санкт-Петербурге и *Московским училищем живописи, ваяния и зодчества* (МУЖВЗ).



П. М. Шмельков. «Сборы в театр». Акварель. 1850 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва



И. М. Прянишников. «В мастерской художника». 1890 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Главным направлением деятельности Общества стало устройство постоянной выставки, экспозиция которой обновлялась несколько раз в год. До открытия Третьяковской галереи выставка МОЛХ фактически заменяла отсутствующий в Москве публичный художественный музей. На ней постоянно выставлялись произведения Перова, Саврасова, Прянишникова и др. Здесь московские зрители смогли увидеть «Явление Христа народу» А. А. Иванова, «Тайную вечерю» Н. Н. Ге, «Княжну Тараканову» К. Д. Флавицкого. В 1890 г. была организована выставка мастеров немецкой, голландской, итальянской и французской живописи из частных коллекций; в 1899 г. – юбилейная выставка, посвящённая 100-летию со дня рождения К. П. Брюллова.

МОЛХ проводило также художественные конкурсы, присуждало премии, создало «Фонд для вспомоществования бедным и престарелым художникам и их семьям», в 1910 г. учредило стипендии для учащихся МУЖВЗ. В 1870 г. при Обществе открылись рисовальные классы, где преподавали Перов и Прянишников. Важным событием художественной жизни Москвы стал Первый съезд русских художников

(1894), посвящённый передаче в дар городу галереи Третьяковых. МОЛХ было распущено в 1918 г.

МОСКОВСКОЕ УЧИЛИЩЕ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА (МУЖВЗ) (1865–1918), первое художественное учебное заведение в Москве. Ведёт начало от «Натурного класса» (1832) – кружка любителей искусства, собиравшихся для рисования с натуры (Е. И. Маковский, А. С. и В. С. Добровольские, А. С. Ястребилов и др.) Вскоре при нём было организовано художественное общество, на средства от которого существовал «Публичный художественный класс». Его первым директором стал М. Ф. Орлов, мечтавший превратить класс в общедоступную академию нового типа. В 1833—34 гг. в художественном классе числилось 65 учеников. Орлов привлёк к преподаванию лучших московских художников, в том числе В. А. Тропинина. В 1843 г. класс был преобразован в Училище живописи и ваяния при Московском художественном обществе (после 1844 г. находилось на Мясницкой улице, 21). После присоединения к нему в 1865 г. архитектурного училища было образовано Московское училище живописи, ваяния и зодчества; выпускники МУЖВЗ были фактически приравнены в правах к выпускникам *Петербургской академии художеств*. В училище принимали, наряду с др. сословиями, крепостных крестьян. В 1857 г. преподававший здесь ученик А. Г. Венецианова С. К. Зарянко провозгласил принцип следования натуре, что было новым словом в методах обучения. С 1865 г. МУЖВЗ было предоставлено право присваивать художникам звания, давать малые и большие серебряные медали (золотые медали выдавали только в АХ).



С. И. Светославский. «Вид из окна Московского училища живописи, ваяния и зодчества». 1878 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва



В. А. Серов. «Портрет К. А. Коровина». 1891 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Время расцвета училища – 1870-е гг., когда в нём, по утверждению М. В. *Нестерова*, «всё дышало Перовым». В. Г. *Перов* способствовал сближению МУЖВЗ и Товарищества передвижных художественных выставок. У него учились, помимо *Нестерова*, А. Е. *Архипов*, С. А. *Коровин* и др. Пейзажным классом руководил А. К. *Саврасов*, который привил своим ученикам интерес к русскому национальному пейзажу. Из его мастерской вышел И. И. *Левитан*. С 1878 г. проводились ежегодные ученические выставки, работы с которых нередко приобретались П. М. *Третьяковым* и др. коллекционерами. В сер. 1890-х гг. в МУЖВЗ преподавали С. А. *Коровин* и В. А. *Серов*. МУЖВЗ развивалось почти без поддержки властей, но сумело достичь блестящих результатов, встать в один уровень с АХ. В училище раньше, чем в Академии, был введён курс общеобразовательных наук, раньше получил распространение бытовой жанр и утвердилось реалистическое

направление в искусстве. МУЖВЗ сыграло определяющую роль в формировании московской школы живописи.

В 1918 г. училище было преобразовано во Вторые государственные свободные мастерские, а впоследствии – в Московский художественный институт им. В. И. Сурикова.

МУЗЕЙ (греч. *musé ion* – храм муз), научно-просветительское учреждение, осуществляющее комплектование, хранение, изучение и популяризацию памятников истории, материальной и духовной культуры. Музеи разделяются на исторические, естественно-научные, художественные, литературные, технические и др. Особое место среди музеев занимают мемориальные и краеведческие, в экспонатах которых представлены разные области знания. В античную эпоху не существовало музеев в современном понимании, хотя, например, святилища Зевса в Олимпии или Аполлона в Дельфах были одновременно и сокровищницами искусства. Одним из первых собраний живописи была Пинакотeka афинского *Акрополя*. В эпоху *Возрождения* при дворах европейских правителей появились великолепные коллекции античных памятников: собрание Лоренцо Медичи во Флоренции, 15 в., музеи Ватикана в Риме, 16 в., собрание Августа Саксонского в Дрездене, 16 в. и др. В 17–19 вв. формируются многочисленные частные коллекции, многие из которых составили основу государственных национальных музеев (собрание П. М. *Третьякова*, И. С. *Остроухова* и др.) Главные европейские музеи стали доступны широкой публике в 19 в.



Фасад здания Государственной Третьяковской галереи. Москва



Вход в здание Лувра. Париж



Зал античной скульптуры в галерее Уффици. Флоренция

В художественных музеях изучают и систематизируют произведения искусства: издают каталоги, организуют научные конференции и выставки. Музеи выполняют важную задачу эстетического воспитания: в них проводятся экскурсии, лекции, создаются кружки для школьников. В комплекс любого художественного музея входит не только экспозиция — залы, где выставлены произведения искусства, доступные для посещения публикой, но и запасники — хранилище произведений искусства, реставрационные мастерские, где восстанавливают памятники, научная библиотека, архив рукописей и визуальных материалов,

фотолаборатория и т. д. Экспозиция художественного музея чаще всего строится по хронологическому принципу, представляет национальные школы и творчество отдельных мастеров. Иногда в экспозиции представлены частные коллекции, принесённые в дар музею (Музей личных коллекций при Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина). В музеях, как правило, функционирует особая система круглогодичного поддержания оптимальной температуры и режима влажности (микроклимат), специально оборудованное верхнее освещение и подсветка, охранная сигнализация и т. д. Часто музейные здания являются одновременно памятниками архитектуры (Лувр в Париже, Эрмитаж в Санкт-Петербурге). Иногда для музеев строятся специальные новые сооружения, которые позволяют интересно «обыграть» и преподнести экспозицию (музей Гугенхайма в Нью-Йорке и др.)

МУЗЫКА (от греч. *musike* – искусство муз), вид искусства, отражающий действительность в звуковых художественных образах, а также произведения этого искусства. Во многих отношениях музыка подобна речи (речевой интонации), с помощью которой внутреннее состояние человека (горе, радость, тревога и т. д.) и его эмоциональное отношение к миру выражаются с помощью изменений интонации голоса. Принято разделять музыку на светскую и духовную (религиозную, церковную). В соответствии с исполнительскими средствами выделяют вокальную (пение), инструментальную и вокально-инструментальную музыку.



Ф. Халс. «Шут с лютней». Ок. 1623 г. Лувр. Париж



Джорджоне. «Сельский концерт». 1509—10 гг. Лувр. Париж

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ, инструменты, предназначенные для извлечения музыкальных звуков. Дудки и свистульки из рогов и костей животных с просверленными отверстиями существовали уже в эпоху палеолита. Формы музыкальных инструментов менялись и совершенствовались на протяжении

столетий. В Древнем Египте и Греции знали флейту, арфу (лиру), трещотки (систры), бубны и барабаны.



Музыкальные инструменты: цимбалы, гитара, арфа, скрипка, аккордеон, рояль, маракасы, ударная установка

Современные инструменты делятся на различные виды по источнику звука, материалу изготовления, способам извлечения звука (духовые, клавишные, струнные, ударные, металлофоны, электромузыкальные и др.). В струнных музыкальных инструментах (хордофонах) звук извлекается с помощью натянутых на корпус струн. Их подразделяют на смычковые (скрипка, виолончель, альт, контрабас), щипковые (арфа, гусли, гитара, балалайка), ударные (цимбалы), ударно-клавишные (фортепиано), щипково-клавишные (клавесин). В ударных инструментах звук создаётся ударом – рукой музыканта или специальными палочками – по твёрдому корпусу, мембране, струне. Металлофоны – металлические ударные инструменты, состоящие из одного или двух рядов прутьев или пластин, каждая из которых настроена на определённую высоту. Клавишные (фортепиано, клавесин, гармоника, баян, аккордеон, электросинтезатор и др.) объединяют группу инструментов, в которых звук извлекается нажатием клавиши. Сложный механизм связывает клавиши с системой клапанов, педалей, мехов и рычагов. Клавиши расположены в определённом порядке, образуя клавиатуру. В 20 в. появились электронные музыкальные инструменты (электрогитары, синтезаторы), при игре на которых электрическая энергия преобразуется в звуковую. Синтезатор состоит из панели с регуляторами и переключателями, которыми можно задать желаемые параметры звука. Синтезатор может

имитировать звучание различных инструментов и звуки природы, создавать шумовые эффекты (звук автомобиля, поезда и т. д.), поэтому он широко применяется при звуковом сопровождении спектаклей и кинофильмов. Живой исполнитель играет каждый раз по-разному, а в электронной памяти синтезатора можно сохранить и затем многократно воспроизводить созданную фонограмму.

МУНК (munch) Эдвард (1863, Лётен, Норвегия —1944, Экели, близ Осло), норвежский живописец, график, театральный художник, один из основоположников *экспрессионизма*; выразитель поэтики *символизма*. Родился в семье военного врача. Обучался в Кристиании (ныне Осло) в Королевской школе рисования (1881—83) и в мастерской К. Крога (1882—83). В 1885 и 1889—91 гг. жил в Париже; в 1892—1908 гг. – в Берлине.

Потеряв в детстве мать и старшую сестру, умерших от чахотки, пережил сильнейшее потрясение и впоследствии на протяжении всего своего творчества обращался к темам страдания и сострадания, любви и боли, жизни и смерти (пять вариантов картины «Больной ребёнок», 1886–1926; «Комната умирающего», 1893). В Париже Мунк познакомился с новыми направлениями в живописи – *постимпрессионизмом* и зарождающимся *модерном*, оказавшими влияние на его творчество. В Берлине художник работал (с 1893 г.) над созданием большой серии картин «Фриз жизни», оставшейся незавершённой. Её сюжет сам Мунк определил словами: «Поэзия жизни, любви и смерти» («Созревание», «Ревность»; обе – 1895; «Разрыв», 1896; «Танец жизни», 1900, и др). Чувства трагического одиночества и нестерпимого страдания воплотились в самой известной картине Мунка «Крик» (1893), неоднократно повторявшейся художником. В ней кричит от боли и ужаса не только человек – кричит вся природа, кричат краски и вздыбленные, взвихрённые линии, очерчивающие кроваво-красное небо, реку, перила моста. В картине ярко воплотился главный принцип экспрессионизма, сформулированный Мунком: «писать не предметы, а переполняющие тебя эмоции».

Вернувшись в Норвегию (1909), художник получил заказ на создание монументальных росписей Актового зала университета в Кристиании (закончены в 1916 г.). Выполненные в технике *масляной*

живописи композиции, из которых наиболее известно «Солнце» (1909—11), напоминают переливающиеся драгоценным сиянием *мозаики* или *витражи*.

Мунк был также крупнейшим мастером печатной графики. Его *офорты*, *литографии* и в особенности *ксилографии*, в которых художник виртуозно обыгрывал фактуру дерева, оказали значительное влияние на немецких экспрессионистов, широко применявших эту технику.

МУР (moore) Генри (1898, Каслфорд, Йоркшир – 1986, Мач Хэдхем, Херфордшир, Великобритания), английский скульптор, крупнейший представитель *авангардизма*. Учился в Школе искусств в Лидсе (1919—21) и в Королевском художественном колледже в Лондоне (1921—25). Соучредитель (1933) объединения авангардистов «Unit One» («Первое подразделение»). Участник Международной сюрреалистической выставки в Лондоне (1936).

На становление скульптора оказало влияние знакомство с коллекциями Британского музея (произведения искусства доколумбовой Америки, Африки и Океании). Его скульптуры тяготеют одновременно к *абстракционизму* и *сюрреализму*, однако не порывают до конца с органическими формами; человеческая фигура остаётся главной темой творчества. Излюбленные пластические мотивы Мура – лежащая фигура, мать с ребёнком и семейная группа. «Лежащая женщина» (1930) уподоблена холмистому пейзажу. В статуях и группах 1930-х гг. главную роль играет соотношение объёмных масс и различных пустот, отверстий; их соотношение с силуэтом фигур в пространстве («Отверстие и выпуклость», 1934).

Во время Второй мировой войны (1940—43) Мур работал военным корреспондентом, делая наброски в лондонском метро. Творчество художника достигло зрелости после окончания войны («Лежащая фигура», 1951). С сер. 1950-х гг. скульптор вдохновлялся органическими формами раковин, гальки и т. д. («Воин со щитом», 1953—54). В 1960—70-е гг. создавал большие по размерам произведения, среди которых наиболее монументальной является «Лежащая фигура» (1963—65), заказанная Линкольн-центром в Нью-Йорке.

МУРЬИЛЬО (murillo) Бартоломе Эстебан (1617, Севилья – 1682, там же), испанский живописец эпохи *барокко*. Сын цирюльника. Учился у Хуана де Кастильо. Ок. 1640 г. совершил поездку в Мадрид, где копировал произведения *Тициана*, *П. П. Рубенса*, *А. Ван Дейка*, *Х. Риберы*. Работал в основном по заказам церкви и монашеских орденов. В 1660 г. принял участие в создании Академии художеств в Севилье и стал её первым президентом. После смерти жены (1664) оставил пост президента и, вступив в религиозное Братство милосердия, поселился со своими детьми в доме при госпитале де ла Каридад.



Б. Э. Мурильо. «Мальчик с собакой». 1655—60 гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург



Б. Э. Мурильо. «Продавищица фруктов». 1670—75 гг. Старая Пинакотека. Мюнхен

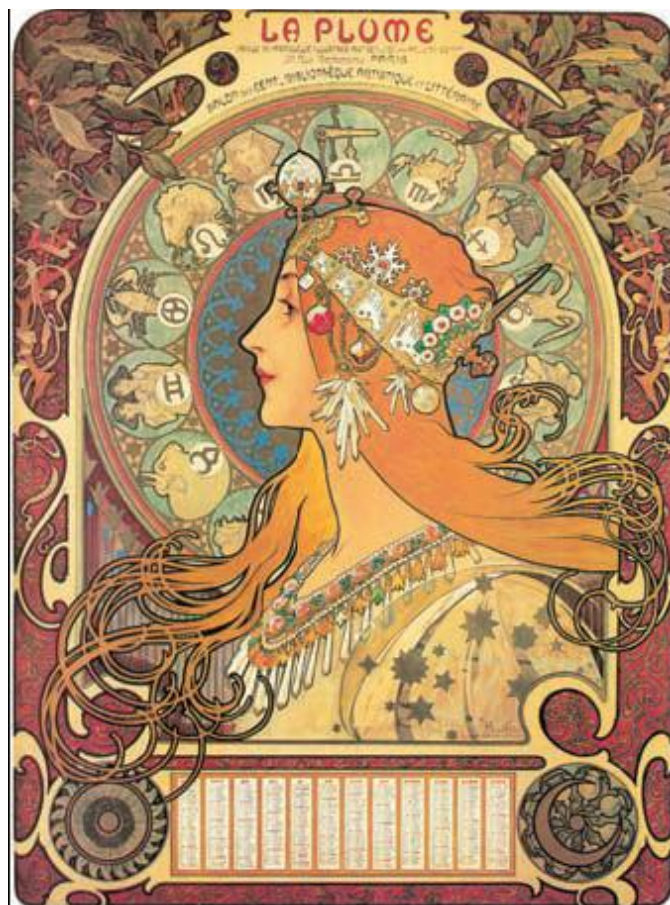
Ранние работы отмечены влиянием *караваджизма*. Прославился циклом из 11 картин, выполненным для францисканского монастыря в Севилье («Св. Диего насыщает нищих», «Кончина св. Клары», «Чума», «Св. Диего, превращающий хлеб в розы»; все – 1642—46). Одно из лучших полотен серии – «Чудо св. Диего», или т. н. «Кухня ангелов». В сложной многофигурной композиции совмещены элементы многих жанров: религиозного, бытового, натюрмортного. В 1665 г. Мурильо создал для севильской церкви Санта-Мария ла Бланка четыре картины с полукруглым завершением («Торжествующая Церковь», «Непорочное зачатие», «Основание базилики Санта-Мария Маджоре в Риме» и «Сон римского сенатора»). Для зала капитула Севильского собора художник написал одно из самых замечательных своих произведений «Пресвятая Дева на облаках с восемью взирающими на неё святыми» (1668). Эти работы отличает тёплый золотистый колорит, светоносность чистых

красок. 1670-е гг. – период расцвета творчества Мурильо. В 1674 г. он создал восемь больших картин на темы христианского милосердия для церкви госпиталя де ла Каридад (т. н. «Жажда», или «Моисей источает воду из скалы»; «Умножение хлебов и рыбы», «Св. Хуан де Диос, переносящий больных», «Св. Елизавета Венгерская, моющая прокажённых» и др.).

Особой теплотой и проникновенностью отличаются изображения детей-бедняков («Едоки дыни и винограда», ок. 1650; «Мальчик с собакой», 1655—60; «Продавщица фруктов», 1670—75), Младенца Христа («Св. семейство с птичкой», ок. 1650 г.). Кроткой доверчивостью проникнуты юные Мадонны Мурильо («Вознесение Марии», 1670-е гг., и др.).

В 1682 г. художник работал над большой алтарной картиной «Обручение св. Екатерины» для капуцинского монастыря в Кадисе. По неосторожности упал с подмостков и умер от полученных травм.

МУХА (mucha) Альфонс (1860, Иванчице, Моравия – 1939, Прага), чешский живописец, мастер театральной и рекламной афиши, декоративно-прикладного и театрально-декорационного искусства; представитель стиля *модерн*. Учился в лицее в Брно. В 1880 г. работал в Вене сотрудником фирмы театральных декораций. Состоял придворным художником графа П. Куэна (1881—85), оформил интерьеры его замка в Грушовани (Моравия). Учился в Академии художеств в Мюнхене (1885—87) и Академии Р. Жюлиана в Париже. В 1887–1922 гг. жил в основном в Париже. Несколько раз посетил США, где работал как живописец и педагог.



А. Муха. Знаки зодиака. Календарь для журнала «La Plume». 1897 г.



А. Муха. Этикетка печенья. 1897 г.

Приобрёл известность своими афишами для парижского театра Сары Бернар «Ренессанс» («Жисмонда», 1894; «Дама с камелиями», 1896; «Медея», 1898, и др.). По его эскизам создавались также декорации и костюмы. Многие афиши мастера были позднее изданы в виде открыток. Муха поднял *плакат* (театральный и рекламный), прежде воспринимавшийся как нечто второстепенное, до уровня высокого искусства. Плакаты Мухи выгодно отличались от др. подобных работ большей лиричностью, умиротворённостью, нежностью цветовых сочетаний, они хорошо смотрелись не только на уличной тумбе, но и в домашнем интерьере. Наряду с плакатами, Муха создавал эскизы для рекламной продукции, этикетки и т. п. Центральный образ его творчества – юная златокудрая красавица в цветочном уборе, полная пленительной неги. Сказочные образы приходили в каждый дом, будучи запечатлёнными на коробках чая и обёртках дешёвых конфет. В том же стиле создавались акварельные

графические серии («Времена года», 1896; «Цветы», 1897; «Месяцы», 1899; «Звёзды», 1902), до сих пор популярные у зрителя.

Муха создавал также ювелирные украшения, книжные иллюстрации и скульптуры. Последние годы жизни художник посвятил созданию монументального цикла из 20 полотен – «Славянского эпоса» на сюжеты национальной мифологии и истории (1913—30).

МУХИНА Вера Игнатьевна (1889, Рига —1953, Москва), русский скульптор. Училась в Москве в школе К. Ф. Юона и И. О. Дудина (1908—11), в студии И. И. Машкова (1911—12); в Париже – у Ф. Коларосси и А. Бурделя (1912—14). В 1915—16 гг. работала над оформлением спектаклей в Камерном театре А. Я. Таирова. Член объединений «Монолит» (с 1919 г.), «Четыре искусства» (с 1924 г.), Общества русских скульпторов (с 1926 г.).



М. В. Нестеров. «Портрет В. И. Мухиной». 1940 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В ранних работах Мухиной ощутимо влияние кубизма. В 1920-х гг. она участвовала в осуществлении плана монументальной пропаганды, выполнив ряд проектов (памятника Я. М. Свердлову «Пламя революции», 1922—23, и др.). Ни один из проектов не был осуществлён. К кон. 1920-х гг. Мухина сформировалась как скульптор-реалист, обладающий даром монументального обобщения и типизации.

В это время созданы её лучшие станковые скульптуры («Юлия», 1926; «Ветер», «Крестьянка»; обе – 1927). За «Крестьянку» на выставке «10 лет Октября» получила первую премию и командировку в Париж (1928). В 1936 г. выиграла конкурс на создание скульптуры для советского павильона на Всемирной выставке в Париже. Скульптурная группа «Рабочий и колхозница», созданная для выставки, стала самой прославленной работой Мухиной. Скульптура, полная динамики и героического жизнеутверждающего пафоса, венчала высокий павильон, созданный по проекту архитектора Б. М. Иофана. Своеобразие композиции достигалось контрастным сочетанием вертикального здания, игравшего роль грандиозного постамента для статуарной группы, и устремлённого вперёд, по горизонтали, энергичного движения рабочего и колхозницы. Скульптурная группа «Рабочий и колхозница» стала этапным произведением советского искусства. В 1930-е гг. был создан ряд других монументальных проектов (четыре проекта памятника челюскинцам, 1938; эскиз памятника В. П. Чкалову «Икар», 1938). В годы Великой Отечественной войны создавала сурово-правдивые образы воинов («Б. А. Юсупов», «И. Л. Хижняк»; оба – 1942). В 1945 г. начала работу над памятником П. И. Чайковскому, который был открыт в Москве после смерти скульптора (1954). Мухина многократно выступала с теоретическими статьями и докладами по вопросам скульптуры и синтеза искусств, оставила воспоминания. Крупнейший скульптор 20 в., она наиболее ярко выразила в монументальных образах идеалы советской эпохи.

МЯСОЁДОВ Григорий Григорьевич (1834, село Паньково Орловской области – 1911, имение Павленки под Полтавой), русский живописец, рисовальщик, гравёр. Обучался в *Петербургской академии художеств* (1853—62) у Т. А. Неффа и А. Т. Маркова. Был награждён Малой (за картину «Поздравление молодых в доме помещика», 1861) и Большой (за работу «Бегство Григория Отрепьева из корчмы на литовской границе», 1862) золотыми медалями. В качестве пенсионера АХ совершил поездку в Германию, Италию, Испанию, Францию и Бельгию (1863—69). Организатор и член-учредитель Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ), автор проекта его первого устава, член правления и Совета ТПХВ. Один из самых активных и последовательных *передвижников*, Мясоедов не порывал и

связей с АХ. В 1870 г. он был избран академиком, а в 1884 г. — действительным членом АХ. В 1891—93 гг. принимал активное участие в работе по пересмотру академического устава. Преподавал в АХ в 1893—1902 гг. С 1889 г. жил в Полтаве.



Г. Г. Мясоедов. «Земство обедает». 1872 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва



Г. Г. Мясоедов. «Косцы». 1887 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Большинство работ Мясоедова посвящены крестьян-ству. Период творческого расцвета художника пришёлся на 1870-е гг. В это время была написана его самая известная жанровая картина «Земство обедает» (1872), показанная на второй передвижной выставке. В ней изображены участники земского собрания. Крестьяне расположились

со своей скудной трапезой у стены дома, где проходит собрание. В окне здания виден лакей, вытирающий серебряную посуду. Там обедают другие, богатые участники земства – дворяне. В дальнейшем Мясоедов работал во всех жанрах живописи: бытовом («Косцы», 1887), историческом («Дедушка русского флота», 1871; «Чтение манифеста 19 февраля 1861 года», 1873; «Самосжигатели», 1884), портретном (портрет И. И. Шишкина, 1891) и пейзажном («Дорога во ржи», 1881; «Зреющие нивы», 1892).

Н

«**НАБИ́**», «набиды» (франц. *nabis* – пророки), группа французских художников (П. Серюзье, М. Дени, К. Руссель, П. Боннар, Э. Вюйяр, Ф. Валлоттон и др.), создавших под влиянием искусства П. Гогена и др. постимпрессионистов своеобразный вариант стиля *модерн*, для которого характерны близость к литературному *символизму*, плоскостность форм, главенство цветового пятна, прихотливо изогнутые силуэтные линии, музыкальность ритмов. Возникла ок. 1888 г. в Париже, существовала приблизительно до 1905 г.



Ф. Валлоттон. «Улица». 1895 г. Метрополитен-музей. Нью-Йорк



Э. Вюйяр. «Дети в комнате». 1909 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

С самого начала в «Наби» сформировались два крыла. Серюзе и Дени в соответствии с названием группы стремились писать религиозные картины (М. Дени. «Марфа и Мария», 1896). Другие «набиды» не разделяли их проповеднического пыла. Сюжеты своих картин художники черпали в мифах и легендах, в литературных произведениях, в том числе своих современников-символистов (П. Боннар. «Начало весны. Маленькие фавны», 1903—04). Осознав невозможность передачи жизни во всей её полноте, художники искали пути к отвлечённо-символическому выражению; стремились не воспроизводить натурные мотивы, а создать на холсте гармоничное единство форм и цветов, передающее душевное состояние и чувства художника (М. Дени. «Лестница в листве», «Апрель»; обе – 1892; Э. Вюйяр. «В комнате», 1893).

Дени, Вюйяр, Боннар создавали также графические произведения в технике цветной *литографии*, обогащая гравюру изобразительными новшествами, близкими к живописным. Особенно прославился как график Ф. Валлоттон, создавший оригинальный стиль гравюры на

дереве, основанный на напряжённом контрасте чёрных и белых пятен, линий и орнамента (гравюра «Достоевский», 1895).

Художников «Наби» объединяло тяготение к монументальным и декоративно-прикладным формам творчества. Они создавали живописные панно для частных особняков, работали в сфере *театрально-декорационного искусства*, делали эскизы для керамических изделий, ковров и *витражей*. Идея слияния искусства и жизни, воодушевлявшая многих мастеров рубежа 19–20 вв., проявилась у «набидов» в стремлении к созданию стилистически целостных жилых интерьеров.

НАЗАРЁЙЦЫ (нем. nazarener, от евр. nazareth – «ограждённое место»), прозвище группы немецких и австрийских художников религиозно-романтического направления, образовавших «Союз Св. Луки» по подобию средневековых гильдий (1809). В группу вошли И. Ф. Овербек, Ф. Пфорр, Л. Фогель, И. Готтингер, Й. Зюттер и Й. Винтергерст. Возможно, прозвище «назарейцы» произошло от названия г. Назарет в Галилее, где родился Иисус Христос. Согласно др. версии, оно возникло по аналогии с названием древнееврейской религиозной общины назореев, которые вели безупречно праведную жизнь. Возможно также, что наименование группы произошло от традиционного названия причёски «алла назарена», распространённой в Средние века и известной по автопортрету А. Дюрера: манеру носить длинные волосы, разделённые посередине пробором, вновь ввёл Овербек.



П. фон Корнелиус. «Иосиф толкует сон фараона». Фреска. 1816—17 гг. Государственные музеи. Берлин

Назарейцы организовали первое в художественной жизни 19 в. выступление против академических программ и принципов. Овербек, Пфорт, Зюттер, Готтингер и Фогель поселились в Риме, обосновавшись, подобно средневековым монахам, в кельях пустовавшего монастыря Сан-Исидоро и образовав своего рода религиозное братство. К ним примкнули др. немецкие художники: Й. А. Кох, Ф. Фейт, Ю. Шнорр фон Карольсфельд, П. фон Корнелиус, В. фон Шадов и др. Главными достоинствами художника члены братства считали душевную чистоту и искреннюю веру, полагая, что «только Библия и сделала Рафаэля гением». Ведя уединённую жизнь в монастыре, они возвели своё служение искусству в разряд духовного служения.



И. Ф. Овербек. «Италия и Германия». После 1828 г. Картинная галерея. Дрезден

В своих творческих поисках назарейцы вдохновлялись итальянской и немецкой живописью 14–15 вв. (Перуджино, ранний Рафаэль, А. Дюрер, Х. Хольбейн Младший, Л. Кранах). В картине «Торжество религии в искусстве» (1840) Овербек прямо подражает «Афинской школе» Рафаэля, а Корнелиус во «Всадниках Апокалипсиса» (1841) – одноимённой гравюре Дюрера. Назарейцы тяготели к крупным монументальным формам, пытались воплотить высокие идеалы с помощью вновь возрождённой техники *фрески*.

Некоторые росписи были исполнены ими совместно (фрески на сюжеты из жизни св. Иосифа в доме прусского консула в Риме Я. С. Бартольди, 1816—17; на сюжеты из Данте, Ариосто и Тассо на римской вилле Массими; 1817—27). Их отличает строгость композиции, подчёркнутые контуры, яркие локальные краски. В целом стилистика живописи назарейцев мало отличалась от традиционной академической манеры.

В 1820—30-х гг. члены братства разъехались по Германии и получили ведущие должности в различных художественных академиях. Лишь Овербек до самой смерти жил в Италии, не изменив своим художественным принципам. Творчество и идейно-нравственные концепции назарейцев оказали воздействие на английских *прерафаэлитов*, на раннее творчество А. А. Иванова. Впечатление от несохранившейся картины Овербека «Въезд Христа в Иерусалим» (1824), возможно, отразилось в картине Иванова «Явление Христа народу».

НАЗАРЁНКО Татьяна Григорьевна (р. 1944, Москва), русская художница. Родилась в семье кадрового офицера. Училась в Московском художественном институте им. В. И. Сурикова (1962—68) у А. М. Грицай и Д. Д. Жилинского. Лауреат Государственной премии России (1993). Член-корреспондент Российской академии художеств.

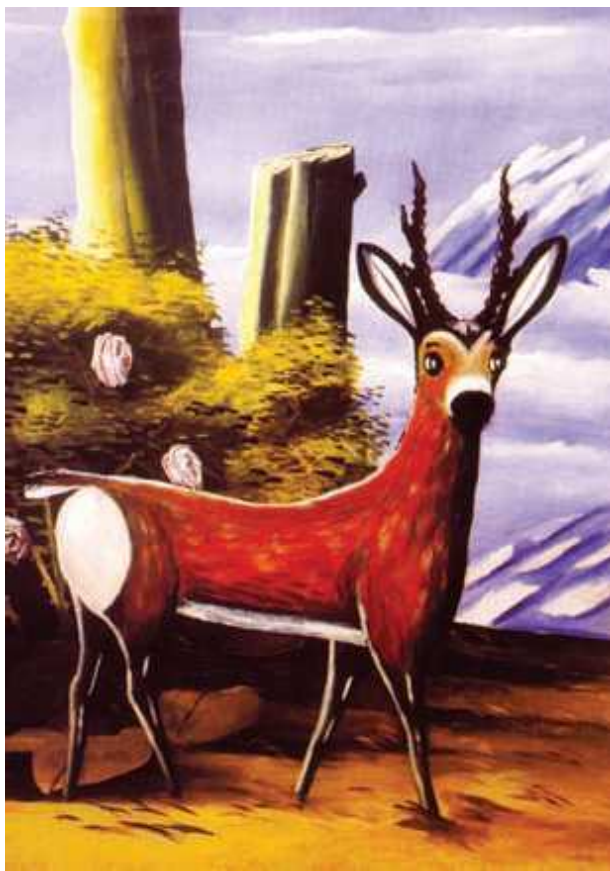
Живописи Назаренко свойственны аллегоричность, сложные философские размышления. Традиционные сюжеты советской тематической картины («Казнь народовольцев», 1969—72; «Партизаны пришли», 1975) оказались внутренне переосмысленными, включёнными в круг вечно повторяющихся в истории, «архетипических» событий. Полотно «Партизаны пришли» решено в *иконографии* «Снятия с креста». Изображая гуляния, праздники, домашние вечеринки («Танцы в клубе», 1973; «Карнавал», 1979), художница показывает разобщённость людей между собой, одиночество человека в мире. Во многие полотна входят полноправными участниками персонажи живописи старых мастеров. В «Автопортрете» (1979) Назаренко предстаёт словно распятой на кресте одиночества, которое особенно остро ощущается, так как фоном картины служит явленная в портрете Я. ван *Эйка* «Чета Арнольфини» трогательная любовь молодой супружеской пары. В картине

«Московский вечер» (1978) старинный романс слушает вместе с художницей и её друзьями Е. П. Черевина, сошедшая с портрета русского художника 18 в. Г. Островского. В 1980-е гг. в картинах Назаренко появляются сюрреалистические драматически-гротескные черты. В «Автопортрете» (1984—86) художница представила себя в виде цирковой плясуньи, балансирующей над головами чиновников. С сер. 1990-х гг. Назаренко создаёт объекты – изображения людей, вырезанные в натуральную величину из фанеры и жизнеподобно раскрашенные в традициях обманок 18 в. (*инсталляция* из 80 объектов «Переход», 1996). Гротескные черты заставляют зрителя воспринимать эти образы как тревожные, жутковатые видения.

НАЙВНОЕ ИСКУССТВО, традиционное искусство народных мастеров, а также художников-самоучек, сохраняющее детскую свежесть и непосредственность видения мира. Развивается в областях, освоенных профессиональным искусством, например в портретной живописи. В 17 – первой трети 18 в. в Северной Америке непрофессиональные художники создавали портреты, беспощадно правдивые в изображении внешности и характера модели. В России 18 – первой пол. 19 в. т. н. провинциальный портрет продолжал традиции *парсуны*.



Н. Пиросмани. «Лев и солнце». Государственный музей искусств Грузии. Тбилиси



Н. Пиросмани. «Олень». Государственный музей искусств Грузии. Тбилиси

В 20 в. выделилось в отдельное направление самодеятельное искусство, свободное от академических правил и норм, которые воспитываются профессиональной школой, а также от традиций и канонов народного искусства. Творческая непосредственность, собственный взгляд на мир нередко выражаются в самодеятельном искусстве в столь оригинальных наблюдениях и находках, что в дальнейшем они могут быть использованы профессиональным или народным искусством. Многие самодеятельные художники получают впоследствии специальное образование, переходя в разряд профессиональных мастеров.

НА́ОС, см. в ст. *Перинтер*.

НАРО́ДНЫЕ ПРО́МЫСЛЫ, одна из форм народного художественного творчества (в частности, изготовление изделий

декоративно-прикладного искусства). Традиции народного искусства уходят корнями в глубокую древность, отражая особенности трудового и бытового уклада, эстетические идеалы и верования определённого народа. Мотивы и образы народного искусства веками сохраняются почти неизменными, передаваясь из поколения в поколение. Изделия народных мастеров (керамика, ткани и ковры, изделия из дерева, камня, металла, кости, кожи и т. д.) призваны прежде всего внести красоту и радость в обыденную жизнь человека. В России наиболее популярны были гжельская керамика, расписанная синими красками по белому; дымковская глиняная игрушка; вологодские кружева, городецкие росписи по дереву, лаковые миниатюры Палеха, Холуя, Мстёры, Хохломы, великоустюжское чернение по серебру и др.



Изделия русских народных промыслов

С развитием массового промышленного производства многие древние ремёсла и промыслы пришли в упадок. В кон. 19 – нач. 20 в. на волне интереса к национальному прошлому во многих странах началось возрождение народных художественных промыслов. В России традиционные ремёсла целенаправленно культивировались в мастерских *Абрамцева* и *Талашино*. Ныне мастера, работающие в традициях народных промыслов, создают как уникальные

художественные произведения, так и эскизы для производства массовых промышленных изделий.

НАРЫШКИНСКОЕ БАРОККО (московское барокко), условное название стиля русской архитектуры кон. 17 – нач. 18 в. Наиболее характерные постройки этого стиля были возведены в московских и подмосковных усадьбах бояр Нарышкиных (церковь Покрова Богородицы в Филях, 1690—93; церкви Троицы в Троицком-Лыкове, 1698—1704, и Спаса в селе Уборы, 1694—97; обе – архитектор Я. Г. Бухвостов). В нарышкинском барокко соединились традиции древнерусского белокаменного узорочья и новые веяния, заимствованные из западноевропейской архитектуры. Для зданий этого стиля характерны нарядность, декоративность, светская жизнерадостность, мажорная цветовая гамма – контрастное сочетание красных стен и белых резных деталей. В постройках нарышкинского барокко начинают широко применяться элементы ордера (*декоративные фронтоны, полуколонны, пилястры, арки*), а также украшения в виде раковин и *волют*. В ярусной, пирамидальной композиции зданий (над нижним кубом-четвериком возвышаются один или несколько уменьшающихся восьмигранных объёмов – *восьмериков*) выражено ощущение их плавного восхождения ввысь. Просторные галереи-гульбища с широкими лестницами связывают постройки с окружающим пространством. В стиле нарышкинского барокко в Москве были возведены также церковь Воскресения в Кадашах (1687—1713, архитектор С. Турчанинов), церковь св. Бориса и Глеба в Зюзино (1688—1704), Сухарева башня (1692—95, архитектор М. И. Чоглоков), заново украшены в кон. 17 в. палаты Троекуровых и Аверкия Кириллова.



Церковь Покрова Богородицы в Филях. 1690—93 гг.



Церковь Знамения Богородицы в селе Дубровицы. 1690—97 гг.



Я. Г. Бухвостов. Церковь Спаса в селе Уборы. 1694—97 гг.

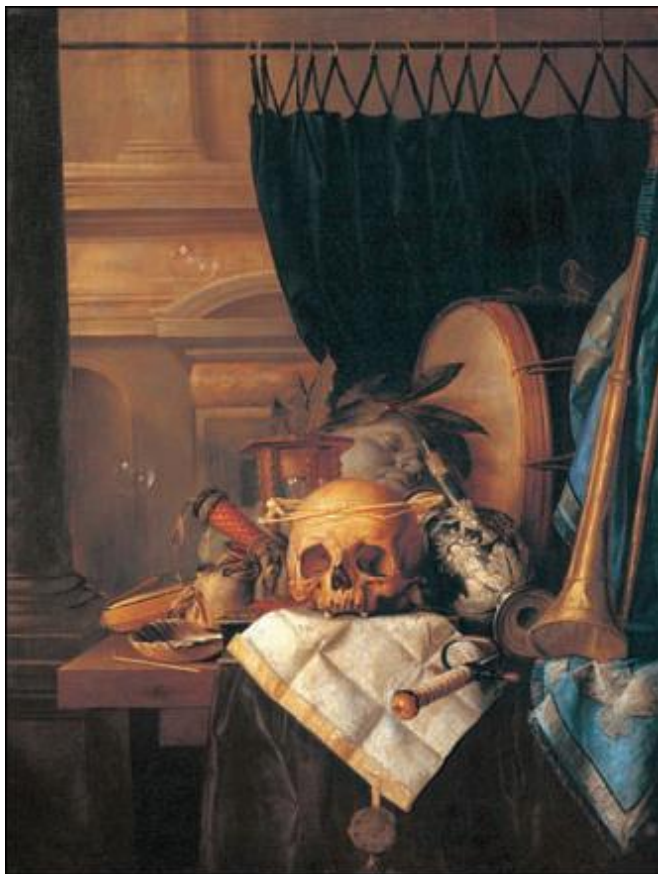


Церковь св. Бориса и Глеба в Зюзино. 1688—1704 гг.

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

Натюрморты, включённые в сюжетные композиции, встречаются уже в живописи Древнего мира (настенные росписи в *Помпеях*). Сохранилось предание о том, что древнегреческий художник Аппеллес столь искусно изобразил виноград, что птицы приняли его за настоящий и стали клевать. Как самостоятельный жанр натюрморт сложился в 17 в. и тогда же пережил свой яркий расцвет в творчестве голландских, фламандских и испанских мастеров.

В Голландии существовало несколько разновидностей натюрморта. «Завтраки» и «десерты» художники писали так, что казалось, будто человек где-то рядом и сейчас вернётся. На столе дымится трубка, скомкана салфетка, не допито вино в бокале, надрезан лимон, надломлен хлеб (П. Клас, В. Хеда, В. Калф). Популярны были также изображения кухонных принадлежностей, ваз с цветами и, наконец «*Vanitas*» («суета сует»), натюрморты на тему бренности жизни и её кратковременных радостей, призывавшие помнить об истинных ценностях и позаботиться о спасении души. Любимые атрибуты «*Vanitas*» – череп и часы (Ю. ван Стрек. «Суета сует»). Для голландских натюрмортов, как и вообще для натюрморта 17 в., характерно присутствие скрытого философского подтекста, сложная христианская или любовная символика (лимон был символом умеренности, собачка – верности и т. д.) Вместе с тем художники с любовью и восторгом воссоздавали в натюрмортах многообразие мира (переливы шелков и бархата, тяжёлые ковровые скатерти, мерцание серебра, сочные ягоды и благородное вино). Композиция натюрмортов проста и устойчива, подчинена диагонали или форме пирамиды. В ней всегда выделен главный «герой», например бокал, кувшин. Мастера тонко выстраивают взаимоотношения между предметами, противопоставляя или, наоборот, сопоставляя их цвет, форму, фактуру поверхности. Тщательно выписаны мельчайшие детали. Небольшие по формату, эти картины рассчитаны на пристальное рассматривание, долгое созерцание и постижение их скрытого смысла.



*П. ван дер Виллиге. Аллегория бренности и славы. Ок. 1660 г.
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
Москва*



*Ф. Снейдерс. «Натюрморт с омаром и фруктами». Первая пол.
17 в. Государственные музеи. Берлин*



К. С. Петров-Водкин. «Яблоко и вишня». 1917 г. Частное собрание



П. Клас. «Натюрморт с бокалом для вина и серебряной чашей». Первая пол. 17 в. Государственные музеи. Берлин



Ф. Г. Торопов. «Натюрморт». Сер. 19 в. Государственная Третьяковская галерея. Москва



Неизвестный художник. «Листы из книг и картинки». 1783 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

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

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

В 18 в. к жанру натюрморта обратился французский мастер Ж.-Б. С. Шарден. Его картины, изображающие простую, добротную утварь (миски, медный бак), овощи, немудрёную снедь, наполнены дыханием жизни, согреты поэзией домашнего очага и утверждают красоту повседневного бытия. Шарден писал также аллегорические натюрморты («Натюрморт с атрибутами искусств», 1766).

В России первые натюрморты появились в 18 в. в декоративных росписях на стенах дворцов и картинах-«обманках», в которых предметы воспроизводились настолько точно, что казались настоящими (Г. Н. Теплов, П. Г. Богомолов, Т. Ульянов). В 19 в. традиции обманки были переосмыслены. Натюрморт переживает подъём в первой пол. 19 в. в творчестве Ф. П. Толстого, переосмыслившего традиции «обманок» («Ягоды красной и белой смородины», 1818), художников венецианской школы, И. Т. Хруцкого. В обыденных предметах художники стремились увидеть красоту и совершенство.

Новый расцвет жанра наступает в кон. 19 – нач. 20 в., когда натюрморт становится лабораторией творческих экспериментов, средством выражения индивидуальности художника. Натюрморт занимает значительное место в творчестве постимпрессионистов – В. Ван Гога, П. Гогена и прежде всего П. Сезанна. Монументальность

композиции, скупые линии, элементарные, жёсткие формы в картинах Сезанна призваны выявить конструкцию, основу вещи и напомнить о незыблемых законах мироустройства. Художник лепит форму цветом, подчёркивая её материальность. В то же время неуловимые переливы цветовых оттенков, особенно холодного голубого, сообщают его натюрмортам ощущение воздуха и простора. Линию сезаннистского натюрморта продолжили в России мастера «Бубнового валета» (И. И. Машков, П. П. Кончаловский и др.), соединив её с традициями русского народного творчества. Художники «Голубой розы» (Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин) создавали ностальгические, стилизованные под старину композиции. Философскими обобщениями проникнуты натюрморты К. С. Петрова-Водкина. В 20 в. в жанре натюрморта решали свои творческие задачи П. Пикассо, А. Матисс, Д. Моранди. В России крупнейшими мастерами этого жанра были М. С. Сарьян, П. В. Кузнецов, А. М. Герасимов, В. Ф. Стожаров и др.

НÉВРЕВ Николай Васильевич (1830, Москва – 1904, имение Лысковщина, ныне в Витебской области), русский живописец. Родился в купеческой семье. Учился в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* (1851—55) у М. И. Скотти. Оставил училище, не закончив его; в 1855 г. получил звание свободного художника по живописи домашних сцен, а в 1859 г. – звание классного художника. Член Товарищества передвижных художественных выставок (с 1881 г.). Работал в жанре портрета, бытовой и исторической живописи.



Н. В. Неврев. «Воспитанница». 1867 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва



Н. В. Неврев. «Смотрины». 1888 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В ранний период творчества писал в основном портреты, продолжая традиции эпохи *романтизма* («Портрет М. И. Третьяковой», 1860-е гг.; «Автопортрет», «Портрет М. С. Щепкина»; оба – 1863). В жанровых картинах проявил себя как яркий представитель *критического реализма*. Полотна «Торг. Из недавнего прошлого» (1866; сцена продажи крепостной крестьянки), «Воспитанница» (1867; на сюжет одноимённой пьесы А. Н. Островского) и др. работы, живописующие быт и нравы помещиков и купечества, отличает ясность драматических коллизий, острота социальных характеристик, подробная повествовательность. Они напоминают театральные мизансцены.

С 1870-х гг. Неврев обращается к сюжетам из русской истории («Роман Галицкий изгоняет папских послов», 1870-е гг.; «Присяга Лжедмитрия I королю Сигизмунду III на введение в России католицизма», 1877; «Патриарх Никон перед судом 1 декабря 1666 года», 1886). Художник создавал эти картины в традициях историко-бытового жанра, стремясь прежде всего к достоверному воспроизведению обстановки, деталей быта той или иной эпохи.

НЕКРО́ПОЛЬ (от греч. nekros – мёртвый и polis – город), кладбище, место для захоронений, как правило украшенное надгробными *стелами* и памятниками. Некрополи Древнего мира (в особенности у египтян, этрусков) часто представляли собой обширные «города мёртвых» с улицами и переулками, где гробницы могли выглядеть как архитектурные сооружения. Наиболее значительные египетские некрополи находились в Абидосе, около Мемфиса и Фив. Крупнейшие этрусские «города мёртвых» были возведены в древности вблизи городов Цере (ныне Черветери), Тарквинии, Клузий (ныне Кьюзи). Существовали подземные некрополи – катакомбы. Знаменит также Дипилонский некрополь вблизи Афин с замечательными мраморными надгробиями.



Скопас (?). Надгробие юноши. 4 в. до н. э.



Дипилонский некрополь близ Афин. Надгробия 5–4 вв. до н. э.

НЕОГО́ТИКА, «готический вкус», «готический стиль», художественное течение в архитектуре 19 – нач. 20 в., связанное с изучением и использованием форм европейского средневекового зодчества (Э. Виолле-ле-Дюк во Франции, Т. Рикмен в Великобритании). Неоготика в России прошла несколько этапов. В кон. 18 в. «готический» декор накладывался на стены классицистических зданий (В. И. Баженов. Усадьба Царицыно, 1775—85; М. Ф. Казаков. Петровский путевой дворец в Москве, 1775—82). Этот период в развитии стиля чаще называют *псевдоготикой*. В эпоху *романтизма* зодчие стремились воссоздать в архитектурных формах зданий целостный образ Средневековья (А. А. Менелас, А. И. Штакеншнейдер, М. Д. Быковский). В кон. 19 – нач. 20 в. неоготика переживает яркий расцвет как одно из течений в русле *модерна*, представители которого воспроизводили пространственные решения *готики* с помощью новых конструкций и материалов, металла и стекла. Городские дома напоминали средневековые замки (особняк З. Г. Морозовой на Спиридоновке, архитектор Ф. О. Шехтель, 1893—98; см. илл. на с. 574; собственный дом архитектора Л. Н. Кекушева на Остоженке, 1903;

здание детского сада общества «Сеттлемент» в Вадковском переулке, 1907—10, архитектор А. У. Зеленко; все – в Москве).



Н. Г. Лазарев. Особняк Н. И. Миндовского в Пречистенском переулке. 1906 г. Москва

НЕОКЛАССИЦИЗМ, направление в изобразительном искусстве и архитектуре кон.19 – нач. 20 в., возродившее интерес к наследию античности и Ренессанса, к ясной пластической форме. В зарубежном искусствознании этим термином обозначают искусство второй пол. 18 – нач. 19 в. (см. ст. *Классицизм*).

Неоклассицизм как стиль в архитектуре формировался на протяжении 1900-х гг. Возрождение интереса к античной и ренессансной традиции заметно у таких архитекторов, как О. Перре (Франция), П. Беренс (Германия), Э. Лаченс (Англия). Период увлечения классикой был в творчестве П. *Пикассо*. В России возрождение интереса к классическим художественным традициям началось с поэтизации торжественных архитектурных ансамблей Санкт-Петербурга и обаятельной простоты старинных русских усадебных построек. Именно в зодчестве нач. 20 в., в объёмно-пространственных композициях зданий, в их планировочных решениях, в их скульптурном *декоре* нагляднее всего обнаруживаются стилевые приметы неоклассицизма. Ориентируясь на классические образцы (античные храмы, дворцы и виллы итальянского *Возрождения*, дворцы, особняки, усадебные постройки русского классицизма), они использовали традиционные архитектурные формы и конструктивные приёмы сообразно современным представлениям о выразительности и красоте художественного образа здания. И. В. Жолтовский, И. А. Фомин, В. А. Щуко сознательно стремились напомнить зрителю конкретный классический *прототип*. Зодчие, возводившие новые типы

зданий – доходные дома, вокзалы, торговые предприятия, банки (А. Е. Белогруд, Ф. И. Лидваль, М. М. Перетяткович, И. С. Кузнецов, М. С. Лялевич, Н. Г. Лазарев и др.), создавали свободные вариации классических мотивов.



А. Е. Яковлев. «Автопортрет». 1917 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Мастера неоклассицизма осознавали себя хранителями традиций русской культуры, утверждая свои принципы в полемике с авангардистами (публикации в журнале «Аполлон»). В живописи неоклассицизм проявился в творчестве мастеров, объединившихся в 1904 г. в группировку Новое общество художников (К. Ф. Богаевский, А. Ф. Гауш, Д. Н. Кардовский, Б. М. Кустодиев, П. И. Нерадовский, И. А. Фомин, В. А. Щуко). В русле неоклассицизма создавали свои произведения А. Е. Яковлев, Б. Д. Григорьев и В. И. Шухаев, к этому стилю близки классицизирующие скульптурные композиции С. Т. Конёнкова и А. Т. Матвеева, картины К. С. Петрова-Водкина с их строгой пластикой.

НЕРВЬЮРА в архитектуре (франц. nervure, от лат. nervus – жила, сухожилие), *арка* из тёсаных клинообразных по форме камней, укрепляющая рёбра крестового *свода*. Нервюры широко применялись в готической архитектуре.



Нервюры собора в Йорке. 1070–1470 гг.

НЁСТЕРОВ Михаил Васильевич (1862, Уфа – 1942, Москва), русский живописец. Родился в религиозной купеческой семье, в которой особенно почитали св. Сергия Радонежского. Учился в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* (1877—86, с перерывами) у В. Г. Перова, И. М. Прянишникова, В. Е. Маковского. В 1881—83 гг. посещал классы *Петербургской академии художеств*. В 1891—95 гг. работал в Киеве над росписями Владимирского собора. На протяжении всей жизни выполнял монументальные работы для церквей (эскизы мозаик для церкви Воскресения «на крови» в Санкт-Петербурге, 1894—95; *иконостас* и росписи церкви Марфо-Мариинской обители в Москве, 1909—14). Член Товарищества передвижных художественных выставок (с 1896 г.). Входил в *Абрамцевский художественный кружок*. Участвовал в выставках «*Мира искусства*». Академик АХ (с 1898 г.).



М. В. Нестеров. «Видение отроку Варфоломею». 1889—90 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва



М. В. Нестеров. «Молчание». 1903 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Творчество Нестерова отмечено глубокими духовно-нравственными поисками. Последователь В. М. Васнецова, первооткрывателя поэзии русской старины, Нестеров внёс в русскую живопись особенно проникновенную ноту. Его картины отличает тихое созерцание божественной красоты и мудрости, разлитой в мире

(«Пустынник», 1888—89; «Молчание», 1903). Нестеров обратился к поискам национального религиозного идеала, через который стремился постичь сущность русской души. Картина «Видение отроку Варфоломею» (1889—90) открывает в его творчестве большой цикл произведений, посвящённых великому русскому духовному подвижнику Сергию Радонежскому. Во время работы над полотном Нестеров жил в окрестностях Троице-Сергиевой лавры, посещал места, связанные деятельностью святого. Художник выбрал эпизод из жития преподобного Сергия, когда благочестивому отроку, посланному отцом на поиски пропавшего стада, было видение. Таинственный старец-схимник, к которому мальчик обратился с молитвой, одарил его чудесной способностью постижения смысла Священного Писания и даром премудрости. Хрупкая фигурка отрока проникнута благоговейным созерцанием чуда. Тёмный силуэт старца со скрытым от зрителя ликом таинственно отделяется от древнего дуба. Фигуры словно растворены в пейзаже, написанном приглушёнными, туманными красками, сквозь которые струится зыбкий свет. Всё пронизано чувством гармонии души человека и природы, в которой отразился лик Божий. Картину начинающего художника приобрёл П. М. Третьяков, несмотря на возмущение старшего поколения передвижников, посчитавших её недостаточно «реалистичной». Любимые герои Нестерова – чистые отроки, святые старцы, отрешённые от греховного мира девушки («На горах», 1896; «Великий постриг», 1897—98; «Димитрий-царевич убиенный», 1899). В своих картинах художник стремился воплотить соборный образ Святой Руси («Святая Русь», 1904—05; «На Руси», 1914—15). В полотне «На Руси» перед зрителем предстаёт словно всё многоликое русское общество. Среди запечатлённых персонажей можно узнать Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, В. С. Соловьёва. Рядом с подвижниками веры («Философы», 1917; парный портрет религиозных мыслителей П. А. Флоренского и С. Н. Булгакова) в портретной живописи Нестерова возникают образы подвижников науки и искусства (портреты братьев А. Д. и П. Д. Кориных, 1930; И. П. Павлова, 1935; скульптора И. Д. Шадра, 1934; хирурга С. С. Юдина, 1935; скульптора В. И. Мухиной, 1940, и др.).

НЕСТЕРОВА Наталья Игоревна (1944, Москва), русская художница. Родилась в семье архитекторов. Училась в Московском художественном институте им. В. И. Сурикова у А. М. Грица и Д. Д. Жилинского (1962—68). С 1992 г. – профессор кафедры сценографии Российской академии театрального искусства. Член-корреспондент Российской академии художеств. Лауреат Государственной премии Российской Федерации (1999).

Ранние работы отмечены влиянием *примитивизма* («Трапеза», 1969; «Трабант», 1975). Получила известность благодаря огромному циклу полотен на темы летнего отдыха у моря. Искусству Нестеровой свойственны метафоричность, стремление показать трагизм бытия через взаимоотношения людей. Странная значимость незначительных событий, рабединённость человека и мира, затруднённость взаимодействия героев, занятых общим застольем, игрой или отдыхом, – всё в её картинах вызывает ощущение загадки, тревоги, тайны. Часто предметы живут в полотнах художницы более полной, эмоционально яркой жизнью, чем люди («Метро», 1980; диптих «Люди и скульптуры», 1978; «Памятник Гоголю», 1985). С 1990-х гг. Нестерова обращается к евангельским сюжетам («Благовещение», 1994; диптих «Несение креста», 1995; *полиптих* «Тайная вечеря», 1997). Она работает также в области *театрально-декорационного искусства* (оформление оперы Дж. Паизиелло «Прекрасная мельничиха» в Большом театре, 1998).

НЕФ, см. в ст. *Базлика*.

НИКІТИН Иван Никитич (ок. 1680, Москва – 1742), русский живописец, портретист. Сын священника, служившего в дворцовой церкви села Измайлово. О ранних годах жизни Никитина ничего не известно. Возможно, учился в Санкт-Петербурге у И. Г. *Таннауэра*. В 1716—19 гг. по распоряжению Петра I отправился в Италию. Жил в Венеции и Флоренции, учился во Флорентийской академии, а также у Т. Реди. В 1720 г. вернулся на родину, жил в Санкт-Петербурге и Москве, находясь в штате придворных мастеров в качестве любимца Петра I.



*И. Н. Никитин. «Портрет Петра I». Нач. 1720-х гг.
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

Никитин не раз писал с натуры царя и членов его семьи, а также его приближённых: «Портрет царевны Натальи Алексеевны», любимой сестры Петра I (не позднее 1716 г.), «Портрет графа Г. И. Головкина», государственного канцлера и президента Коллегии иностранных дел (1720-е гг.). С натуры написан им «Портрет Петра I на смертном одре» (1725). Никитин первым из русских художников освоил язык нового, светского искусства. В его портретной живописи впервые были преодолены традиции *парсуны*. По уровню мастерства, по глубине проникновения в образы Никитин далеко опередил современных ему живописцев.



И. Н. Никитин. «Напольный гетман». 1720-е гг. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

После смерти Петра I судьба Никитина сложилась трагически. В нач. 1730-х гг. он был арестован по тайному доносу за хранение тетради с пасквилем на вице-президента Синода Феофана Прокоповича. До 1737 г. художник находился под следствием в одиночном заключении в Петропавловской крепости, после чего был бит плетью и сослан в Тобольск «на вечное житьё за караулом». По указу императрицы Елизаветы Петровны Никитин был помилован, но по дороге из ссылки скончался.

Учениками художника были его племянник архитектор П. Р. Никитин и, возможно, М. Л. Колокольников.

НИМБ (от лат. *nimbus* – облако), изображение сияния вокруг головы персонажей в христианском и буддийском изобразительном искусстве, символ святости или божественного происхождения. В христианском искусстве распространён с 4 в. Нимбы, как правило, имеют форму круга; однако нимб Бога Отца – треугольный, Иисуса

Христа – круглый, расчерченный крестом (т. н. крестчатый), нимбы ангелов бывают шестиугольными. Цвет нимба чаще всего золотой; иногда встречаются нимбы красного, белого, зелёного и голубого цветов.



«Святые Флор, Иаков и Лавр». Икона. Кон. 14 в. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

НИМЕЙЕР (niemeyer) Оскар (полное имя – Нимейер Суарис Филью Оскар) (р. 1907, Рио-де-Жанейро), бразильский архитектор, один из основателей современной школы бразильской архитектуры. Окончил Национальную художественную школу в Рио-де-Жанейро (1934). С 1932 г. работал под руководством Л. Косты. В 1936 г. под руководством Л. Косты и *Ле Корбюзье* проектировал вместе с группой молодых архитекторов здание министерства просвещения и здравоохранения в Рио-де-Жанейро.

Для творчества Нимейера характерны новаторское использование железобетонных конструкций, осмысление их эстетической выразительности, смелость и свобода планировочных решений, разнообразие и пластическое богатство форм (комплекс спортивных и

увеселительных заведений в Пампулье близ Белу-Оризонти, 1942—43; банк Боависта, 1946; собственный дом, 1953; госпиталь «Южная Америка», 1953; гостиница «Национал» в Рио-де-Жанейро, 1970; Музей изящных искусств в Каракасе, Венесуэла, 1955—56). С 1957 г. Нимейер осуществляет застройку столицы Бразилии, в которой выделяются необычные по формам купольные, пирамидальные, чашеобразные здания в центре города, занятом правительственными учреждениями, и подчеркнута строгие геометрические формы жилых районов. С 1960-х гг. строит в Гане, Ливане, Франции, Италии, Алжире. Нимейер – член Президиума Всемирного совета мира.

НИМФЕЙ, в античной архитектуре святилище, посвящённое нимфам. Первоначально представляло собой грот, позднее – прямоугольный павильон, часто с *апсидами*, нишами, *колоннадами* и обязательно с фонтаном. Возводились как общественные, так и принадлежавшие частным лицам нимфеи. Иногда подобные сооружения имели пышные фасады со статуями нимф или других водных божеств. Хорошо сохранились нимфеи древнеримского г. *Помпеи*.



Нимфей. 2 в. до н. э. Дом Большого фонтана. Помпеи

НИТХАРДТ (nithardt) Матис (известен также как Грюневальд) (ок. 1470—75, Вюрцбург, Бавария – 1528, Галле, Саксония-Анхальт), немецкий живописец эпохи *Возрождения*. Работал в Ашаффенбурге (Бавария), Франкфурте-на-Майне (земля Гессен). В 1508—25 гг. был придворным живописцем, художественным советником, архитектором и специалистом-гидротехником архиепископов и курфюрстов в Майнце. В 1525—26 гг. подвергался преследованиям за сочувствие Крестьянской войне (1524—26) и возможное участие в ней на стороне восставших.



М. Нитхардт. «Воскресение». Правая створка Изенгеймского алтаря. До 1516 г. Музей Унтерлинден. Кольмар

Творчество Нитхардта тесно связано с поздней *готикой*. Для него характерны трагизм образов, экспрессия изломанных линий, мощные аккорды мистически сияющего цвета. В 1505—08 гг. он создал картины «Осмеяние Христа» и «Распятие». В 1511—13 гг. работал над т. н. «Алтарём Геллера» и «Преображением». Прославленный шедевр Нитхардта – *полиптих* «Изенгеймский алтарь» (до 1516 г.). В стремлении достичь художественной достоверности в выражении трагических чувств, живописец не боялся искажать формы и пропорции фигур. В «Распятии» из «Изенгеймского алтаря» сведённые смертной судорогой руки Христа непомерно увеличены в размерах; палец Иоанна Крестителя вытягивается, указуя на распятого Спасителя. Горестно заломленные руки Марии Магдалины больше её маленькой головки. Горячие краски одежд пламенеют во мраке ночи. Смерть Христа предстаёт космической катастрофой. На правой створке алтаря изображено «Воскресение». Спаситель поднимается в небо, словно уносимый огромной, сияющей мистическим светом шаровой молнией, ослепившей стражников, охраняющих гроб.

В последующих работах Нитхардта сказывается влияние искусства итальянского Ренессанса, выразившееся в большей ясности и монументальности форм («Штуппахская мадонна», 1517—19; «Встреча

св. Эразма и Маврикия», ок. 1518 г.). В поздних произведениях художник вновь обратился к теме Страстей Христовых и к языку позднеготической живописи («Таубербишофсхеймский алтарь», 1523—24; «Оплакивание Христа», 1524—25).

НОВОЕ ОБЩЕСТВО ЖИВОПИСЦЕВ (НОЖ), объединение московских живописцев (С. Я. Адливанкин, А. М. Глускин, А. М. Нюренберг, М. С. Перуцкий, Н. Н. Попов, Г. Г. Рязский). Создано в 1921 г. Участники объединения одними из первых в послереволюционные годы провозгласили ценность станковой картины в полемике с авангардистами.



С. Я. Адливанкин. «Трамвай Б». 1922 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Общество провело единственную выставку в ноябре 1922 г. На ней была организована дискуссия, озаглавленная «Первый удар НОЖа». В каталоге выставки была помещена программа «Наш путь», в которой авторы утверждали свою верность реалистической живописи. Текст программы привлекал едва ли не большее внимание, чем выставленные картины: декларация в резкой форме отрицала почти все современные художественные течения. Это дало повод Д. П. Штеренбергу заметить на дискуссии, что это не нож, а лопата, которая всех закапывает.

Живопись участников объединения была разной по тематике и жанровой направленности: Адливанкин создавал бытовые картины сатирического характера, Рязский работал в жанре портрета, Перуцкий и Глускин в основном писали пейзажи. Картины художников НОЖа

оказались близки по стилистике к народному примитиву, лубку (Перуцкий. «Праздничный день», 1920-е гг.). Главным произведением выставки была картина Адливанкина «Трамвай Б» (1922), где в веренице людей, входящих в трамвай, сатирически воспроизведены излюбленные лубочные типы – «франт», «барышня», «солдат» и др. Картина Глускина «Наркомпрос в парикмахерской» (1922), изображавшая А. В. Луначарского, была выполнена в стиле провинциальных вывесок.

Объединение распалось в 1924 г. Попов, Перуцкий и Глускин ушли в общество «Бытие», Ряжский и Нюренберг – в *Ассоциацию художников революционной России*. Адливанкин некоторое время был близок объединению *Левый фронт искусств*, где создавал с В. В. Маяковским плакаты и рекламную продукцию.

О

ОБЕЛИ́СК (греч. obeliskos, буквально – небольшой вертел), гранёный (обычно квадратный в сечении), сужающийся кверху каменный столб с заострённой пирамидальной верхушкой. В Древнем Египте обелиски воздвигались у входов в храмы и дворцы. Во время Египетской экспедиции Наполеона (1798–1801) некоторые обелиски были вывезены в Европу и впоследствии установлены на городских площадях (obelisk из *Луксора* на площади Согласия в Париже). В России с 18 в. создавались памятники и монументы в виде обелисков (Румянцевский обелиск в Санкт-Петербурге, 1798—99, архитектор В. Ф. Бренна).



Обелиски фараона Тутмаса I и царицы Хатшепсут. Ок. 1500 и 1464 гг. до н. э.

ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ, см. *Художественный образ*.

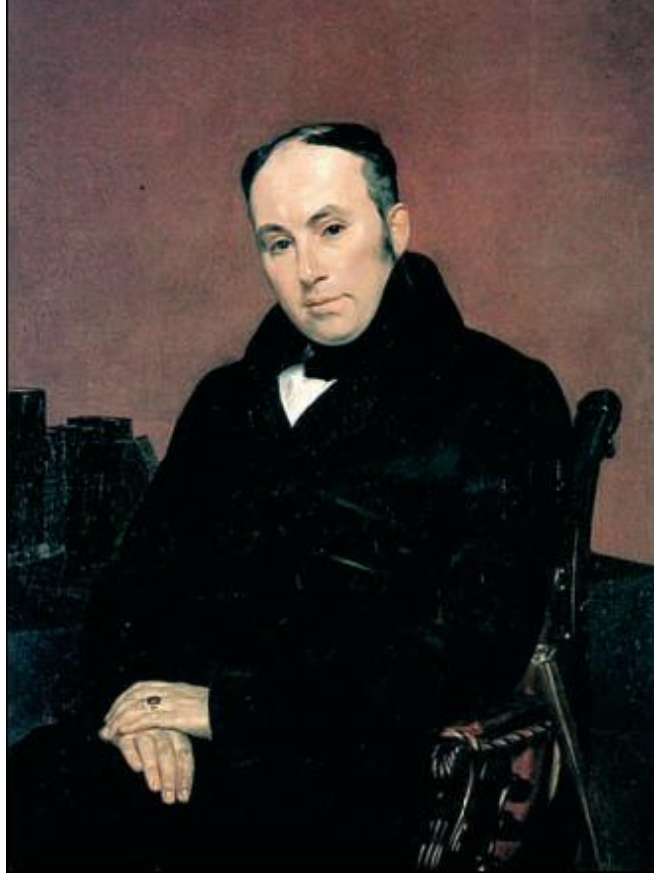
ОБРА́ТНАЯ ПЕРСПЕКТИ́ВА, см. в ст. *Перспектива*.

О́БЩЕСТВО ПООЩРЁНИЯ ХУДО́ЖЕСТВ (ОПХ) (1820–1929; до 1882 г. – Общество поощрения художников; в 1888–1917 гг. – Императорское общество поощрения художеств; в 1917–29 гг. – Всероссийское общество поощрения художеств), благотворительное общество, основанное в Санкт-Петербурге любителями искусства и меценатами князьями И. А. Гагариным, П. А. Кикиным, Ф. Ф. Шубертом, флигель-адъютантом Л. И. Килем и графом А. И. Дмитриевым-Мамоновым с целью содействия развитию изящных искусств в России, оказания материальной помощи художникам и приобретения художественных произведений. Организовывало выставки, конкурсы, аукционы и лотереи. К кон. 1820-х гг. число членов ОПХ возросло до 70. Участниками Общества были: председатель Государственного совета князь В. П. Кочубей, наместник Кавказа князь М. С. Воронцов, министр народного просвещения граф С. С. Уваров, шефы жандармов граф А. Х. Бенкендорф и князь А. Ф. Орлов, петербургский генерал-губернатор П. Н. Игнатъев, князья А. Ф. и В. П. Голицыны, граф А. Г. Кушелев-Безбородко, князь Б. А. Куракин, граф В. А. Мусин-Пушкин, поэты В. А. Жуковский, В. Ф. Одоевский, Н. В. Кукольник, художники А. Г. Варнек, А. Г. Венецианов, Г. Г. Гагарин, Ф. П. Толстой и др. ОПХ находилось под покровительством императорской фамилии, которая выделяла для его деятельности денежные вклады и пособия.



И. С. Щедровский. «Торговец лимонадом и чтец на набережной». 1839 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

С 1857 г. Общество содержало в Санкт-Петербурге Рисовальную школу, которая готовила к поступлению в *Петербургскую академию художеств* (в ней учились В. И. Суриков, В. В. Верещагин, И. Е. Репин, Ф. А. Васильев, Е. Е. Лансере, М. В. Добужинский, И. Я. Билибин и др.). В 1906—18 гг. директором Рисовальной школы был Н. К. Рерих. С 1824 г. выпускникам АХ выделялись три медали; обладатели золотой медали могли продолжить образование за границей на средства общества (пенсион). На субсидии ОПХ отправились в Италию братья А. П. и К. П. Брюлловы, А. А. Иванов, братья-пейзажисты Г. Г. и Н. Г. Чернецовы и др. Общество выдавало стипендии, назначало пенсии малоимущим художникам (Н. Г. и Г. Г. Чернецовы, Т. Г. Шевченко, И. С. Щедровский и др.). На средства ОПХ из крепостной зависимости было освобождено 10 художников.



К. П. Брюллов. «Портрет В. А. Жуковского». 1837 г. Музей Т. Г. Шевченко. Киев

Общество предприняло издание литографированных альбомов произведений русских художников («Виды Санкт-Петербурга и его окрестностей», «Портреты знаменитых россиян», «Сцены из русского народного быта» и др.). Рисунки для *литографий* выполняли К. П. Брюллов, С. Ф. Галактионов, К. П. Беггров, И. С. Щедровский и др. Также издавались учебные пособия и атласы для начинающих живописцев. С 1823 г. на средства ОПХ выпускался «Журнал изящных искусств» (под редакцией В. И. Григоровича), а в 1836—39 гг. — «Художественная газета» (под редакцией Н. В. Кукольника). С 1860 г. были учреждены ежегодные конкурсы, победители которых получали именные премии: за жанровую живопись (им. В. П. Боткина), за пейзаж (им. С. Г. Строганова), за лепку (им. П. С. Строганова), за исторические картины (им. В. Г. Гаевского), за гравюру (им. принца Е. М. Ольденбургского). В 1870 г. по инициативе Д. В. Григоровича при ОПХ открылся Художественно-промышленный музей. В 1898—1901 гг.

издавался журнал «Искусство и художественная промышленность» (под редакцией Н. П. Собко), в 1901—08 гг. – журнал «Художественные сокровища России» (под редакцией А. Н. Бенуа). В советское время ОПХ занималось просветительной работой, охраной и пропагандой памятников отечественной культуры. В 1929 г. его функции были переданы государственным учреждениям.

ОБЩЕСТВО СТАНКОВИСТОВ (ОСТ), художественное объединение, основанное в 1925 г. в Москве выпускниками *Вхутемаса* (Ю. П. Анненков, П. В. Вильямс, А. А. Дейнека, А. А. Лабас, Ю. И. Пименов, И. В. Ключ, С. А. Лучишкин, А. Г. Тышлер, К. А. Вялов и др.; председатель – Д. П. *Штеренберг*). Художники, входившие в ОСТ, выступали за сохранение станковой картины, основанной на принципах предметности и жизнеподобия. Находились в полемике с представителями *абстракционизма* и идеологами «*производственного искусства*». Вместе с тем мастерам ОСТа была чужда и позиция натурализма (уподобления картины «цветной фотографии»), встречавшегося в практике живописцев *Ассоциации художников революционной России* (АХРР). Полотна художников ОСТа отличали монументальность, «плакатная» выразительность силуэтов фигур, аскетизм красочной гаммы, работа крупными цветовыми пятнами. В их картинах представала жизнь «молодой Страны Советов», в которой подчёркивались героические моменты (развитие промышленности, техники, увлечение спортом и авиацией), находил отражение жизнеутверждающий пафос социальных преобразований.

В Обществе станковистов постепенно сформировались две группы художников. Дейнека («На стройке новых цехов», 1926), Пименов («Даёшь тяжёлую индустрию!», 1927), Вялов («Мотоциклетный пробег», 1923—25), Вильямс («Портрет режиссёра В. Э. Мейерхольда», 1925) обращались к тематике технического прогресса, городской жизни и спорта. На их творчество оказали влияние немецкий *экспрессионизм* и формальные эксперименты мастеров русского авангарда. Их работы отличались лаконизмом художественного языка и динамичностью *композиций*. «Лирическая» линия в ОСТе была представлена именами Лабаса («Вечером на пути к аэродрому», 1928), Тышлера («Сакко и Ванцетти», 1927), Штеренберга («Аниська», 1926). В живописи этих художников находили отражение тенденции современного им

французского искусства. Их картины отличались более тонкими эмоциональными настроениями, в них отсутствовали резкая динамика линий и напряжённая цветовая гамма. В результате борьбы двух течений в 1931 г. в ОСТе произошёл раскол, и общество прекратило существование.

Творчество участников ОСТа оказало значительное влияние на русскую живопись 1960-х гг., в особенности на представителей «сурового стиля».

ОКЛАД в искусстве, декоративное покрытие на иконе или книжном переплёте из золота, серебра, золочёной и серебрёной меди, обычно украшенное чеканкой, эмалью, жемчугом, драгоценными камнями и т. п. Оклады применялись с 9—10 вв. в Византии, позднее на Руси. Первоначально закрывали только фон иконы. С последней четверти 17 в. создавались глухие оклады, выполненные из цельных металлических листов, которые оставляли открытыми только лик и руки иконных образов.



Оклад иконы «Богоматерь Одигитрия». Ок. 1560 г.

ОПЕКУ́ШИН Александр Михайлович (1838, деревня Свечкино Ярославской области – 1923, село Рыбницы Ярославской области), русский скульптор. Происходил из крепостных крестьян. С нач. 1850-х гг. жил в Санкт-Петербурге. Мастерству скульптора обучался у отца; работал в артели лепщиков и штукатуров. В 1859 г. при содействии Д. И. Йенсена, в мастерской которого работал до 1864 г., получил вольную и разрешение посещать *Петербургскую академию художеств* вольноприходящим учеником (1859—70). С 1872 г. – академик АХ.



А. М. Опекушин. Памятник А. С. Пушкину. 1880 г. Москва

Под руководством М. О. Микешина принял участие в создании монументов для памятника «Тысячелетие России» в Новгороде (1862), вылепив фигуры Гения и Петра I, а также выполнив девять статуй государственных деятелей для памятника Екатерине II в Санкт-Петербурге (1873). В 1875 г. победил в конкурсе на проект памятника А. С. Пушкину, представив несколько вариантов. Жюри отдало предпочтение проекту Опекушина, отличавшемуся простотой и непринуждённостью. Открытие памятника 6 июня 1880 г. в Москве стало важным событием культурной жизни России. Монумент, органично вписавшийся в ансамбль города, стал вершиной творчества Опекушина. Первоначально он был установлен на Тверском бульваре; на нынешнее место перенесён в 1950 г. Скульптор создал также памятники А. С. Пушкину в Санкт-Петербурге (1884) и Кишинёве

(1885), М. Ю. Лермонтову в Пятигорске (1889), генерал-губернатору Восточной Сибири Н. Н. Муравьеву-Амурскому в Хабаровске (1891), Александру II (1898) и Александру III (1912) в Москве.

ОПЕРА (итал. *opera* – сочинение), жанр театрального искусства, музыкально-драматическое представление, основанное на синтезе слова, сценического действия и музыки. В создании оперного спектакля участвуют представители многих профессий: композитор, режиссёр, писатель, сочиняющий драматические диалоги и реплики, а также пишущий либретто (краткое содержание); художник, оформляющий сцену декорациями и сочиняющий костюмы персонажей; осветители и многие др. Но определяющую роль в опере играет музыка, выражающая чувства персонажей.



А. Я. Головин. «Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Олоферна». Государственная Третьяковская галерея. Москва

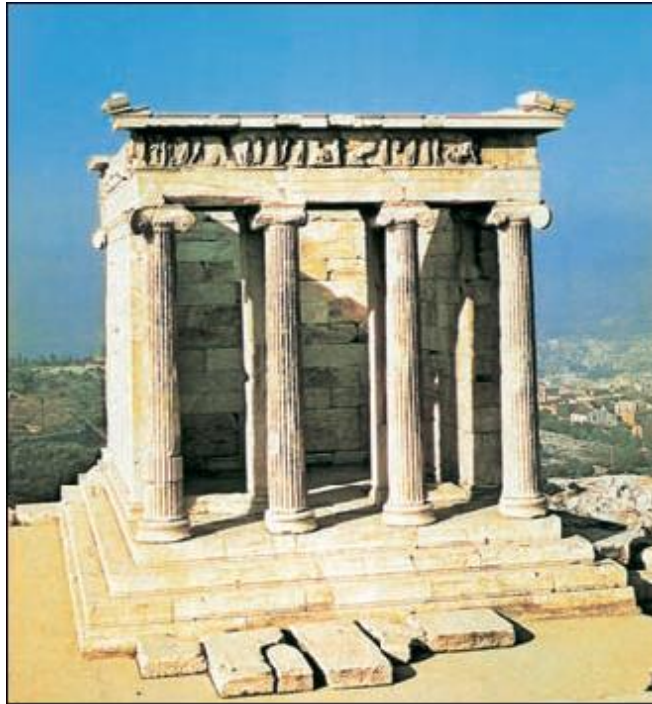
Музыкальными «высказываниями» персонажей в опере являются ария, ариозо, каватина, речитатив, хоры, оркестровые номера и др. Партия каждого персонажа пишется для определённого голоса – высокого или низкого. Самый высокий женский голос – сопрано, средний – меццо-сопрано, самый низкий – контральто. У мужчин-певцов это соответственно тенор, баритон и бас. Иногда в оперные спектакли включают балетные сцены. Различают историко-легендарные, героико-эпические, народно-сказочные, лирико-бытовые и др. оперы.

Опера зародилась в Италии на рубеже 16 и 17 вв. Музыку для опер писали В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Верди, Р. Вагнер, Ш. Гуно, Ж. Бизе, Б. Сметана, А. Дворжак, Дж. Пуччини, К. Дебюсси, Р. Штраус и многие др. крупные композиторы. Первые русские оперы были созданы во второй пол. 18 в. В 19 в. русская опера пережила яркий расцвет в творчестве Н. А. Римского-Корсакова, М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, в 20 в. – С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, Т. Н. Хренникова, Р. К. Щедрина, А. П. Петрова и др.

ОПЕРЭТТА (итал. *operetta* – маленькая опера), музыкально-театральный жанр, представление преимущественно комедийного характера, в котором герои то поют, то говорят. Ведёт происхождение от комической оперы 18 в. Как самостоятельный жанр сложилась в Париже к сер. 19 в. Композитор Ж. Оффенбах поставил в театре «Буфф-Паризьен» оперетту «Орфей в аду» (1858), которая представляла собой комическое осовремененное переосмысление сюжета древнегреческой легенды. В этой оперетте впервые был исполнен канкан, который танцевали фурии в аду. В опереттах Оффенбаха воплотились лучшие качества этого жанра: лёгкая музыка и яркое увлекательное зрелище. В кон. 19 – нач. 20 в. ведущее положение заняла венская оперетта, которая обрела свой неповторимый стиль в творчестве И. Штрауса («Летучая мышь», 1874; «Цыганский барон», 1885, и др.). Волшебные звуки вальса уносили зрителей в мир романтических фантазий. Неповторимый колорит придавали венским опереттам мотивы мазурки, чардаша и др. национальных танцев, которые с этого времени обрели популярность во всём мире. В 20 в. новая венская оперетта нашла блестящее продолжение в творчестве И. Кальмана («Сильва», 1915; «Марица», 1924) и Ф. Легара («Весёлая вдова», 1905). В России к жанру оперетты обращались Н. М. Стрельников, Б. А. Александров, И. О. Дунаевский, Г. С. Милютин, Д. Д. Шостакович, Т. Н. Хренников.

ОРДЕР АРХИТЕКТУРНЫЙ, один из видов архитектурной композиции, основанный на соотношении вертикальных несущих (*колонн*) и горизонтальных несомых частей. Колонны широко применялись в древнеегипетской и крито-микенской архитектуре, однако лишь в Древней Греции была впервые выработана строгая

система, основанная на пропорциональном соотношении всех частей здания. Основными элементами ордера являются: цокольная часть здания (трёхступенчатый стилобат), колонны (состоят из базы, ствола и капители) и *антаблемент* (состоит из архитрава, *фриза* и *карниза*). В древнегреческой архитектуре сложились три классических ордера, которые продолжают применяться и поныне: дорический, ионический и коринфский.



Калликрат. Ионический храм Ники Аптерос на афинском Акрополе. 442–420 гг. до н. э.

Древнейший – дорический ордер, распространившийся в 7–6 вв. до н. э. Дорическая колонна не имеет базы; ствол, сужающийся кверху, покрыт желобками-каннелюрами, что подчёркивает её вертикальную направленность. Широкие, мощные, чуть утолщённые посередине колонны отличает мужественный, суровый облик. Капитель дорической колонны состоит из круглой подушки (эхина) и квадратной плиты (абаки). Балка архитрава гладкая, фриз разделён на триглифы (прямоугольные плиты с тремя вертикальными желобками) и квадратные метопы. Завершается антаблемент профилированным карнизом. Двускатная кровля храма образует на торцовых сторонах пологие треугольники – фронтоны. Метопы и фронтоны украшались первоначально живописными, затем – скульптурными изображениями.



Дорические колонны храма Геры в Пестуме. 6 в. до н. э.

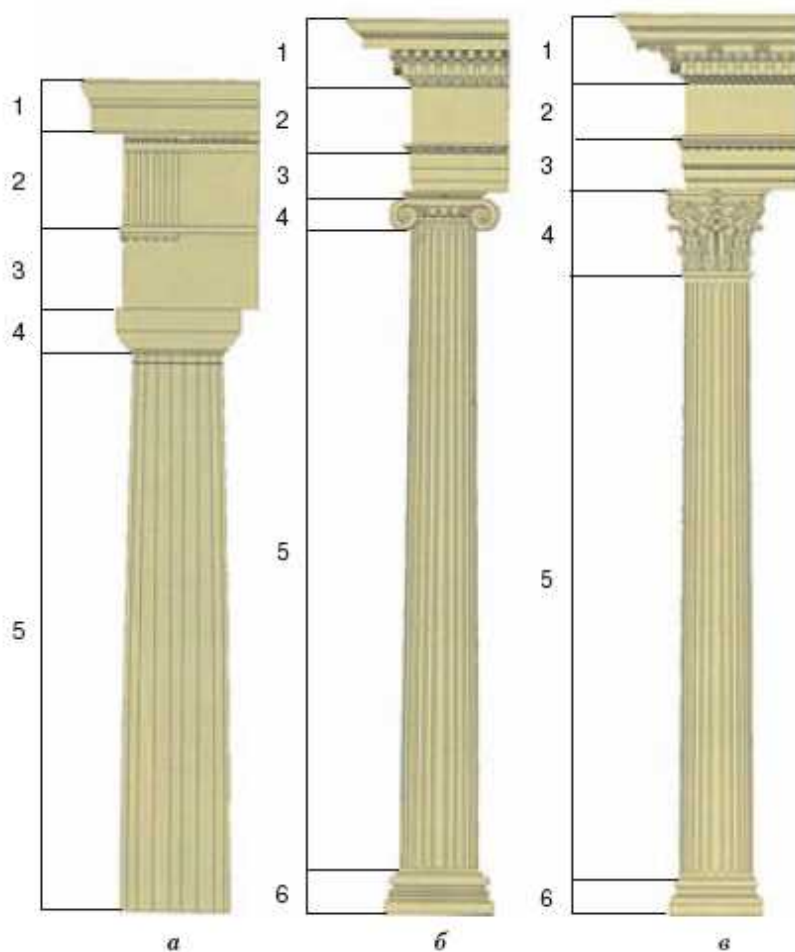
Второй ордер – ионический появился чуть позднее. Ионические колонны отличаются стройностью пропорций, лёгкостью и нарядностью; они тоньше и относительно выше дорических, что подчёркивается каннелюрами, между которыми оставлены узкие «дорожки». Колонна стоит на сложно профилированной базе и увенчана капителью в виде двух упругих завитков. Архитрав разделён на три горизонтальных уступа, фриз украшен сплошной линией рельефов.



Коринфская колонна храма Асклепия в Эпидавре. 4 в. до н. э.

В кон. 5 в. до н. э. появился коринфский ордер. Будучи вариантом ионического, он отличается более утончёнными и изысканными пропорциями. Коринфская капитель напоминает корзину, увитую

листьями и цветами аканфа (вьющегося растения). Римский архитектор и теоретик *Витрувий* уподоблял дорические колонны «неукрашенной мужской красоте», ионические – «утончённости и соразмерности женщин», коринфские – «девичьей стройности». «Очеловеченные» пропорции древнегреческих колонн позволяли легко заменять их в некоторых случаях на статуи, например *кариатиды*.



Архитектурные ордера: *а* – дорический; *б* – ионический; *в* – коринфский; 1 – карниз; 2 – фриз; 3 – архитрав; 4 – капитель; 5 – ствол колонны; 6 – база

Размеры всех частей ордера были строго согласованы между собой в соответствии с определённой мерой. Единицей меры был радиус колонны, зная который, можно восстановить размеры всего храма (на этом основаны современные *реконструкции*). Высота дорической колонны – 16 радиусов, более стройной ионической – 18. Дорические колонны отстоят одна от другой на три радиуса, ионические – на пять.

Высота базы ионической колонны составляет один её радиус, капители – треть радиуса, высота архитрава, фриза и карниза – по полтора радиуса.

Римляне добавили к трём классическим ордерам новые разновидности – тосканский, с гладкими, без желобков-каннелюр колоннами, и сложный, или композитный, ордер, в котором колонны завершались двумя поставленными одна над другой капителями (например, ионической и коринфской).

ОРЛОВСКИЙ (orlowski) Александр Осипович (1777, Варшава – 1832, Санкт-Петербург), польский и русский живописец и график, представитель *романтизма*. Учился в Варшаве в мастерской художника Я. П. Норблина (1793–1802). Пылкий характер и патриотические чувства привели Орловского в ряды польских повстанцев, возглавляемых Т. Костюшко. В польский период творчества исполнил ряд острохарактерных жанровых и юмористических зарисовок и картин («Сцена в корчме», 1795—96), портретов, сцен Польского восстания 1794 г., в котором он участвовал («Битва под Рацлавицами», 1798 или ок. 1801 г.). В 1802 г. Орловский переехал в Санкт-Петербург, где прожил до конца жизни. Талантливый рисовальщик, он создал многочисленные произведения романтического характера в технике карандаша, *акварели* и *пастели*: батальные и жанровые сцены, изображения всадников и воинов в латах, пейзажи с ночным освещением и картинами кораблекрушений. Все они отмечены патетикой и динамичностью исполнения («Польский всадник», 1809; «Четыре воина, сидящие под утёсом», 1829). А. С. Пушкин посвятил художнику строки известного стихотворения: «Бери свой быстрый карандаш, рисуй, Орловский, ночь и сечу!». За картину «Бивуак казаков» (1809) Орловский был удостоен звания академика *Петербургской академии художеств*. Большое место в творчестве художника занимал портрет. Темпераментной манерой рисунка, оригинальным цветовым решением, достигнутым соединением чёрного итальянского карандаша с красновато-коричневой *сангиной*, отмечены портреты архитектора Ч. Камерона (1809), композитора М. Клементи (1810), А. М. Ланской (1816). Орловский был одним из основоположников сатирического шаржа в России (портрет И. С. Брызгалова). Его жанровые акварельные зарисовки,

запечатлевшие яркие народные типы – петербургских разносчиков, каменщиков, стекольщиков, – предвосхитили известные серии И. С. Щедровского и А. Г. Венецианова.



А. О. Орловский. «Пасущаяся лошадь». 1811 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва



*А. О. Орловский. «Портрет польского шляхтича». 1820 г.
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*



А. О. Орловский. «Шарж на архитектора Дж. Кваренги». Районный краеведческий музей. Кологрив

Художник разностороннего дарования, Орловский был единственным «чистым» романтиком в русском искусстве, хотя воплощение идеалов романтизма в его творчестве, по сравнению с О. А. Кипренским, было несколько более поверхностным.

ОРНАМЕНТ (от лат. *ornamentum* – украшение), узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов, предназначенный для украшения предметов декоративно-прикладного искусства, книг, архитектурных сооружений и др. Различают геометрический (в виде чередующихся простейших фигур – ромбов, кругов, треугольников) и растительный (составленный из стилизованных цветов, листьев и т. д.) орнаменты. Разновидностью геометрического орнамента является широко применявшийся в крито-микенском и древнегреческом искусстве меандр – узор в виде изломанной под прямыми углами спирали. Элементами орнамента могут быть также стилизованные фигурки людей или животных.



Меандр



Бегущая спираль



Геометрический орнамент



Растительный орнамент

Простейшие орнаменты появились уже в эпоху палеолита. В древности они выполняли магическую роль оберегов, отпугивавших злые силы и привлекавших изобилие. Впоследствии каждая эпоха и стиль, каждая национальная культура создавали свою систему орнаментов.

ОРТА́, Хорта (horta) Виктор (1861, Гент – 1947, Брюссель), бельгийский архитектор, один из основоположников стиля *модерн*. Учился в Академии художеств в Генте (с 1876 г.) и в Академии изящных искусств в Брюсселе (с 1880 г.) у А. Бала. Профессор Свободного университета в Брюсселе (1892–1912), академий художеств в Антверпене (1919–27) и Брюсселе (1912–31, в 1927–31 гг. – директор). Особняк Тасселя в Брюсселе (1892–93) стал первым зданием в стиле модерн. Здесь впервые архитектор эстетически обыграл чугунные колонны и др. элементы конструкции, не заключая их в «футляры» из более благородных материалов. Свобода планировки, уподобление конструкций природным формам, широкое применение металла и стекла, органическое единство всех компонентов сооружения от силуэта здания до мельчайших деталей внутреннего убранства станут впоследствии характерными чертами стиля Орта и архитектуры модерна в целом. В орнаментальных украшениях потолков, стен и полов, в формах необычных «капителей» чугунных колонн повторяется единый узор – динамичный, упругий завиток (т. н. «удар бича»), который позднее стал излюбленным мотивом многих мастеров модерна. Др. известные постройки В. Орта в Брюсселе – особняк Сольве (1895–1900), Народный дом, магазин «Инновасьон» (1901).



В. Орта. Холл в особняке Тасселя. 1892—93 гг. Брюссель

ОРУЖЕЙНАЯ ПАЛАТА, государственное учреждение, располагавшееся в Московском Кремле и обеспечивавшее царя и его приближённых парадным и боевым оружием, а также хранилище царских реликвий и драгоценностей. Впервые упоминается в письменных источниках в 1547 г. В 17 в. при Оружейной палате были созданы иконописная (1640) и живописная (1683) мастерские. В 1700 г. были присоединены Золотая и Серебряная палаты. Живописцы мастерской не только создавали иконы и расписывали храмы и царские палаты, но и украшали различную утварь, пасхальные яйца и др. В Оружейной палате работали гравёр Ф. Е. Зубов, иконописцы К. И. Уланов, Б. И. Салтанов, К. И. Золотарёв, Т. Кириллов и др., а также иностранные мастера. На протяжении многих лет иконописную мастерскую возглавлял выдающийся мастер С. Ф. *Ушаков*. В правление Петра I мастерскую перевели в строящийся Санкт-Петербург (1711), где она вскоре потеряла своё былое значение.



П. А. Герасимов. «Вид на здание Оружейной палаты в Московском Кремле». Акварель. Первая пол. 19 в.



Коронационное платье императрицы Екатерины I. 1724 г.



Н. Давыдов. Шлем царя Михаила Фёдоровича. 1621 г.

В настоящее время Оружейная палата – главный российский музей-сокровищница; входит в состав Государственных музеев Московского Кремля. В ней хранятся древние государственные регалии, парадные царские одежды и облачения иерархов Русской православной церкви, золотые и серебряные изделия работы русских и иностранных мастеров, оружие, экипажи, парадное конское убранство. Оружейная палата располагается в специально построенном музейном здании (1844—51, архитектор К. А. Тон), её филиал – Музей прикладного искусства и быта 17 в. (открыт в 1962 г.) – в бывших Патриарших палатах.

«ОСЛИНЫЙ ХВОСТ», группировка русских художников-авангардистов во главе с М. Ф. Ларионовым и Н. С. Гончаровой, отделившаяся от «Бубнового валета» и устроившая две одноимённые выставки в Москве и Санкт-Петербурге (1912). В выставках принимали участие К. С. Малевич, К. М. Зданевич, А. В. Шевченко, С. П. Бобров, В. Е. Татлин, М. З. Шагал, А. В. Фонвизин, М. В. Ле-Дантю и др. В Санкт-Петербурге экспонировались также работы участников Союза молодёжи (В. Д. Бубновой, В. И. Маркова (Матвея), О. В. Розановой, П. Н. Филонова и др.). Название группы напоминало о нашумевшей мистификации представителей парижской художнической богемы, выставивших в парижском Салоне Независимых (1910) абстрактную картину, написанную якобы ослиным хвостом, опущенным в жидкую

краску. Эпатажное название призвано было подчеркнуть, что живопись участников выставки ещё более «левая» и авангардная, чем у бубнововалетцев.



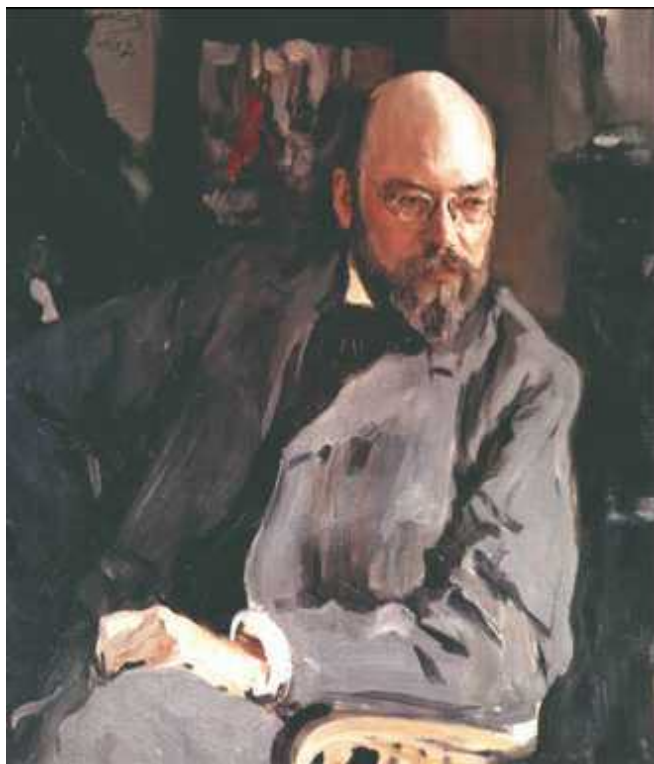
К. С. Малевич. «Полотёры». 1911—12 гг. Городской музей. Амстердам

Скандалную известность выставке обеспечила цензура, запретив ряд картин Гончаровой, представлявших лубочные изображения святых («Евангелисты», 1911), посчитав, что они не могут быть показаны на экспозиции с подобным названием. Участники «Ослиного хвоста» стремились соединить живописные достижения европейских мастеров с традициями русского народного искусства, крестьянской живописи, *лубка*, *иконописи*, искусства Востока, сближаясь тем самым с *примитивизмом*. На выставке были впервые показаны такие знаменитые впоследствии произведения, как «Отдыхающий солдат» и «Утро в казармах» М. Ф. Ларионова; «Крестьяне, собирающие яблоки» и «Прачки» Н. С. Гончаровой; «Полотёры» К. С. Малевича; «Продавец рыб» и «Матрос» В. Е. Татлина.

В отличие от «Бубнового валета», «Ослиный хвост», организационно не оформившись, распался уже в 1913 г.

ОСТ, см. *Общество станковистов*.

ОСТРОУХОВ Илья Семёнович (1858, Москва – 1929, там же), русский художник-пейзажист, коллекционер, общественный и музейный деятель. Родился в купеческой семье. Окончил Московскую практическую академию коммерческих наук. В 1880—82 гг. брал частные уроки живописи у художников А. А. Киселёва и И. Е. Репина. С 1880 г. – активный участник *Абрамцевского художественного кружка*. В 1882—84 гг. обучался в *Петербургской академии художеств* у П. П. Чистякова. Член Товарищества передвижных художественных выставок (с 1891 г.), *Союза русских художников* (с 1903 г.). С 1906 г. – действительный член АХ.



*В. А. Серов. «Портрет И. С. Остроухова». 1902 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*



И. С. Остроухов. «Первая зелень». 1887—88 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва



И. С. Остроухов. «Золотая осень». 1886—87 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Остроухов сформировался как живописец в творческой атмосфере Абрамцевского художественного кружка. Его лучшие работы («Золотая осень», 1886—87, «Первая зелень», 1887—88) близки «пейзажу настроения», представленному в русской живописи И. И. Левитаном и А. К. Саврасовым. Эпический пейзаж «Сиверко» (1890) был высоко оценён современниками и приобретён П. М. Третьяковым. В 1889 г. Остроухов женился на Н. П. Боткиной, дочери одного из богатейших московских купцов. Получив в качестве приданого огромное состояние, увлёкся коллекционированием. В его собрании находились пейзажи С. Ф. Щедрина, этюды А. А. Иванова, портреты О. А. Кипренского,

картины И. И. *Шишкина*, А. К. Саврасова, В. М. *Васнецова*, В. Г. *Перова*, И. Н. *Крамского*. Остроухов одним из первых в России осознал огромное художественное значение иконописи. В его собрании были ныне знаменитые византийские и русские иконы, а также множество предметов древнерусской мелкой пластики. В особняке Остроухова в Трубниковском переулке в Москве (ныне – филиал Государственного литературного музея) был создан частный художественный музей. Остроухов был другом П. М. Третьякова, который часто пользовался его советами по формированию коллекции русской живописи. После смерти Третьякова (1898) Остроухова избрали в Совет Третьяковской галереи, он стал фактически её руководителем, а в 1905 г. был назначен главным попечителем галереи. В 1913 г. ушёл в отставку. Кроме икон и живописи, Остроухов увлечённо собирал рисунки русских художников, одним из первых оценив специфическую выразительность графики как вида искусства. После октября 1917 г. коллекция была национализирована; Музей иконописи и живописи И. С. Остроухова функционировал как филиал Третьяковской галереи, а коллекционер был назначен её пожизненным хранителем. После его смерти коллекция, включавшая более 200 картин русских мастеров, 40 полотен западноевропейских художников (*Э. Дега*, *О. Ренуара*, *Э. Мане*, *А. Матисса* и др.), свыше 650 рисунков и акварелей, 250 предметов русского *декоративно-прикладного искусства*, более 100 икон, образцы древнеегипетского и древнегреческого искусства, была распределена по разным музеям России. Лучшие картины, иконы и произведения графики из собрания Остроухова выставлены сегодня в залах Государственной Третьяковской галереи.

ОФОРТ (от франц. eau-forte – азотная кислота), разновидность *гравюры* на металле, в которой углублённые элементы печатной формы создаются путём травления металла кислотами. Изобретён в нач. 16 в. гравёрами Д. Хопфером (Германия) и У. Графом (Швейцария). Техника офорта не требовала от художника такой длительной и точной работы, как в применявшейся до этого *резцовой гравюре* на металле. Подогретую металлическую доску покрывают слоем кислотоупорного лака, поверх которого наносится рисунок иглой. Эта техника допускает возможность исправлений – достаточно стереть тонкий слой лака и

затем нанести его снова. Когда рисунок готов, доска погружается в раствор кислоты. Кислота протравливает (разъедает, углубляет) те части доски, которые не защищены лаком, то есть линии рисунка. Затем лак с доски смывают, тампоном наносят типографскую краску, которая забивается во все углубления. Офорт печатают на бумаге с помощью специального пресса. В 16 в. для создания офортов применяли железные доски; в 17–18 вв. – медные, в 19 в. – цинковые.



Дж. Б. Тьеполо. «Весёлый сатир с семьёй». Офорт. 1735—40 гг.



И. Ф. Зубов. «Измайлово. Отъезд императора Петра II на соколиную охоту». Ок. 1727—29 гг.

Линии в офорте получаются гибкими, разнообразными, с их помощью можно передавать тончайшие оттенки и самые сложные эффекты *светотени*. Блестящими мастерами офорта были в 16 в. А. Дюрер (Германия), в 17 в. — Рембрандт (Голландия), А. Ван Дейк (Фландрия), Ж. Калло (Франция); в 18 в. — Дж. Б. Тьеполо, Каналетто, Дж. Б. Пиранези (Италия); А. Ватто, Ж. О. Фрагонар, Ф. Буше (Франция); Ф. Гойя (Испания); в 19–20 вв. — Ж. Ф. Милле, К. Коро, Э. Манэ, П. Пикассо (Франция); Дж. Моранди (Италия); А. Менцель, К. Кольвиц (Германия); Дж. М. Уистлер (США); И. И. Шишкин, В. В. Матэ, В. А. Серов, И. И. Нивинский, А. И. Кравченко, Г. С. Верейский (Россия).

П

ПАГОДА (португ. pagoda, от санскр. бхагават – священный; кит. бао-та – башня сокровищ), буддийская культовая постройка, имеющая вид павильона или многоярусной башни. Пагоды, предназначенные для хранения священных реликвий или обозначавшие места, связанные с деяниями Будды, возводили в странах Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония) и Индии. Строительным материалом для культовых сооружений служили дерево, камень, кирпич, железо.



Пагода Даянта. 652–704 гг. Сиань

Тип пагоды сложился в первые века н. э. в Китае (кирпичная пагода Суньюэсы в провинции Хэнань, 520 г.). В Индии пагоды имели вид *ступ*, в которых, как правило, хранились части нетленных мощей Будды. В Японии пятиэтажные башни строились из дерева, деревянные балки скреплялись вместе практически без гвоздей, выступы устанавливались в пазы, каждый следующий этаж был чуть меньше предыдущего. Сложные шарнирные крепления и прочная колонна

(«симбасира»), находившаяся в центре, удерживали пагоду в вертикальном положении при сильных землетрясениях (пагоды храмов Якусидзи в Хэйдзё, ныне Нара, 8 в., и Кё-о Гокоудзи (Тодзи) в Киото, 15 в.).

ПАЛЛАДИО (palladio) Андреа (настоящее имя Андреа ди Пьетро) [1508, Падуа (?) – 1580, Виченца], итальянский архитектор эпохи Позднего *Возрождения*. Родился в семье каменщика. В юные годы занимался резьбой по камню. Архитектурное образование получил под руководством гуманиста Дж. Дж. Триссино. Творчество Палладио и впоследствии было тесно связано с идеями, обсуждавшимися в кружках современных ему итальянских гуманистов.



А. Палладио. Вилла Барбаро-Вольпи в Мазере, близ Тревизо. 1560—70 гг.

Палладио проявил себя прежде всего как строитель загородных вилл. Зодчий стремился к гармоничному слиянию архитектурных форм и их природного окружения, воплощая ренессансную мечту об идиллической, размеренной и спокойной сельской жизни в естественном природном окружении, заимствованную из античности. Античность стала лейтмотивом творчества Палладио. На основе тщательного изучения памятников древнеримской эпохи в Италии, Франции, Хорватии он создал свой неповторимый стиль.



А. Палладио. Вилла Фоскари. Ок. 1560 г. Венеция

Широко используя в своих постройках античный ордер (см. ст. *Ордер архитектурный*), Палладио творчески претворял его формы. Он охотно использовал большой ордер (колонны на высоту двух и более этажей). Организация плоскости стены и архитектурные детали отличаются у него особенной пластической выразительностью. Значительное влияние на мастера оказали, наряду с античными, архитектурные традиции Венеции. В этом городе и его окрестностях Палладио строил городские дворцы и загородные виллы для местной знати, а также церкви. Среди прославленных сооружений Палладио – вилла «Ротонда» близ Виченцы (1551—67, окончена в 1580—91 гг. архитектором В. Скамоцци), вилла Барбаро-Вольпи в Мазере, близ Треviso (1560—70), венецианская церковь Сан-Джорджо Маджоре (1565—80), театр Олимпико в Виченце (1580—85, окончен архитектором В. Скамоцци). Вилла «Ротонда» красиво возвышается на холме. Квадратное в плане здание простых и ясных очертаний представляет собой цельный и самодостаточный объём. Все четыре фасада украшены *портиками* с широкими лестницами, таким образом здесь царит полная симметрия. Центр постройки – круглый в плане зал. Перекрывающий его купол увенчивает здание, придавая композиции завершенность. Нарядная церковь Сан-Джорджо Маджоре с её высокой колокольной гармонично вписалась в городской ансамбль центральной части Венеции, придала ему завершенность и стала одним из самых выразительных его памятников.



А. Палладио. Вилла «Ротонда», близ Виченцы. 1551—67 гг.

Палладио – мастер архитектурного ансамбля. Его сооружения отличаются разнообразные пространственно-планировочные решения, прекрасные гармоничные пропорции. В виллах главное здание и служебные постройки часто соединяются галереями, образуя подобие парадного двора. Гладкие стены сочетаются с выразительными *пилястрами* и *портиками*, увенчанными треугольными *фронтонами*, то прижатыми к стене, то выступающими вперёд. В оформлении зданий с Палладио сотрудничали многие известные скульпторы и художники, например П. Веронезе (росписи виллы братьев Барбаро в Мазере, в дальнейшем принадлежащей семье Вольпи).

Палладио – автор знаменитого трактата «Четыре книги об архитектуре» (1570), а также книг «Римские древности» (1554) и «Комментарии к Юлию Цезарю» (1575). В эпоху классицизма наследие Палладио обрело такую популярность, что в архитектуре возникло целое направление – палладианство. Поклонниками итальянского архитектора были мастера из самых разных европейских стран, в том числе из России (Ч. Камерон, Дж. Кваренги, Н. А. Львов).

ПАЛА́ЦЦО (итал. palazzo, от лат. palatium – дворец), тип городского дворца-особняка 15–18 вв., характерный прежде всего для итальянской архитектуры. Классический дворец-палаццо представляет

собой трёхэтажное здание с фасадом, выходящим на улицу, и внутренним двором, окружённым арочными галереями. На первом этаже располагались хозяйственные помещения, на втором и третьем – жилые и парадные.



Палаццо Контарини. Венеция. 15 в.

ПАМЯТНИКИ ВСЕМИРНОГО НАСЛЕДИЯ, общечеловеческие культурные и природные ценности (архитектурные комплексы, природные заповедники, уникальные ландшафты). В 1972 г. по инициативе ЮНЕСКО (англ. UNESCO – United Nations Educational Scientific and Cultural Organization – Организация Объединённых Наций по вопросам образования, науки и культуры) была принята международная Конвенция по охране всемирного культурного и природного наследия, которую на сегодняшний день подписали 136 государств, в том числе Россия. Был составлен список памятников, представляющих исключительную художественную, историческую, научную или природную ценность. Эти памятники охраняются не только той страной, на территории которой они находятся, но и всем человечеством. Список Памятников Всемирного наследия ЮНЕСКО ежегодно пополняется. Памятниками, достойными международной защиты, признаны уникальные архитектурные ансамбли (афинский Акрополь, Московский Кремль, исторические центры Рима, Флоренции и Венеции в Италии); сооружения и здания, ставшие местом важных

исторических событий (*Великая китайская стена*, Индепенденс-холл в Филадельфии, в котором в 1776 г. была подписана Декларация независимости, провозгласившая отделение американских колоний от Англии и образование самостоятельного государства – США). Охраняются остатки исчезнувших цивилизаций (Чичен-Ица в Мексике – древний город *майя*, древнеегипетские пирамиды и храмовые комплексы); религиозные святыни (*Стонхендж* в Великобритании – возможно, святилище друидов; Метеора – комплекс православных монастырей в Греции, расположенных на вершинах скал). Под эгидой ЮНЕСКО ведётся также международная охрана природных памятников (Беловежская пуца в Белоруссии, Большой барьерный риф у берегов Австралии, Национальный парк Дайносор (Динозавр) в Канаде, где было найдено множество останков ископаемых животных).



«Терракотовая армия» императора Цинь Шихуанди. Офицер. 3 в. до н. э. Сиань



*Исторический центр Санкт-Петербурга. Д. Трезини
Петропавловская крепость. 1706—40 гг.*



Исторический центр Санкт-Петербурга. А. А. Монферран. Исаакиевский собор. 1818—58 гг.

В список Памятников Всемирного наследия ЮНЕСКО включено 16 объектов на территории России, среди которых исторический центр и архитектурные ансамбли Санкт-Петербурга, Московский Кремль и Красная площадь, комплекс деревянных храмов на о. *Киж* (Карелия), историко-архитектурный музей-заповедник Новгород, историко-культурный и природный ансамбль Соловецких островов в Белом море, архитектурные сооружения Владимира и Суздаля, Троице-Сергиева лавра в Сергиевом Посаде (Московская область), а также самое глубокое в мире озеро Байкал.

ПАНАФИНЁИ, празднества в честь Афины, совершавшиеся в середине лета раз в четыре года в день рождения богини, 28 числа первого месяца года (Гекатомпедона). Со времён правителя Афин Писистрата (565 г. до н. э.) стали называться Великими Панафинеями, в отличие от ежегодных Малых Панафиней. Великие Панафинеи продолжались несколько дней. В первые дни совершались соревнования сочинителей гимнов, конные и музыкальные состязания. Проводились также бег с факелами, марши и военные упражнения

вооружённых воинов. В последний день праздника устраивались состязания боевых кораблей – триер. Наградами за победы в музыкальных состязаниях были золотые венки и денежные призы, для первого и второго победителя в гимнических и конных состязаниях – расписные вазы (амфоры) с маслом священных олив. Самую важную часть праздника составляла торжественная процессия («помпа»), в которой афиняне несли дар богине – роскошное одеяние (пеплос), ткавшийся в течение девяти месяцев избранными девушками под наблюдением особых заведующих. На шафранном фоне ткани изображалась битва олимпийских богов с гигантами, а также славные деяния из греческой истории. Пеплос, вывешенный в виде паруса на модели корабля, везли из афинского района Керамик по главным улицам города на *Акрополь* в святилище богини в *Парфеноне*. В процессии участвовал весь афинский народ.



Фидий и помощники. «Юноши с гидриями». Рельеф северного фриза Парфенона. 438—32 гг. до н. э. Фрагмент

Панафинейская процессия изображена на рельефах Парфенона. Жрецы ведут жертвенных животных, девушки несут дары в корзинах, благородные старцы шествуют с оливковыми ветвями и с венками на головах. За ними идут юноши и взрослые граждане в военном одеянии, с копьями и щитами, всадники в блестящем вооружении, за ними – победители предыдущих состязаний. В рельефах, расположенных над входом в храм, изображены боги, встречающие процессию.

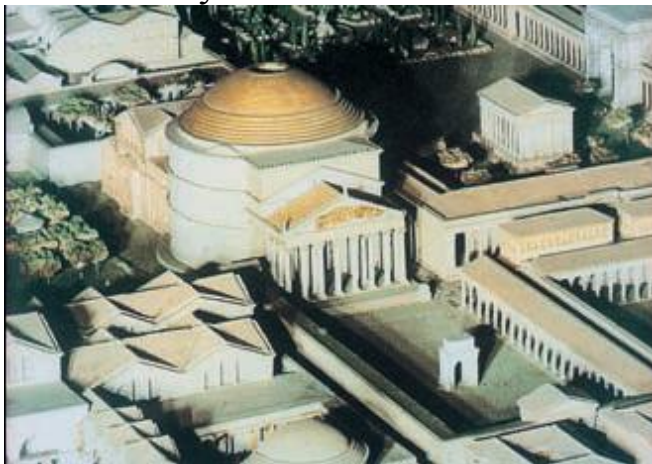
ПАННО́ (франц. *panneau*, от лат. *pannus* – кусок ткани), настенная роспись или рельефное изображение на стене, обрамлённое лентой орнамента или лепной рамой, а также картина или мозаическая, керамическая, резная деревянная и т. п. композиция, предназначенная для украшения определённого участка стены или потолка.



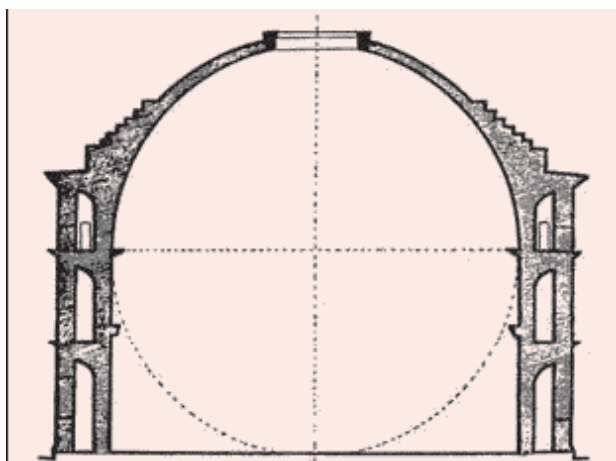
М. А. Врубель. «Полёт Фауста и Мефистофеля». Декоративное панно для готического кабинета в доме А. В. Морозова в Москве. 1896 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

ПАНТЕО́Н (лат. *pantheon*, от греч. *ránthēion* – храм, посвящённый всем богам), выдающийся памятник древнеримской архитектуры, самое грандиозное купольное сооружение античности. Построен в 115–125 гг. н. э. при императоре Адриане, возможно, архитектором Аполлодором из Дамаска, который придал римскому сооружению греческую гармонию и красоту. В архитектурных формах храма воплотилось стремление выразить величие империи. По своей высоте (43 м) здание в два раза превосходит *Парфенон*. Великолепную сохранность храма обеспечило использование бетона и кирпича. Здание представляет

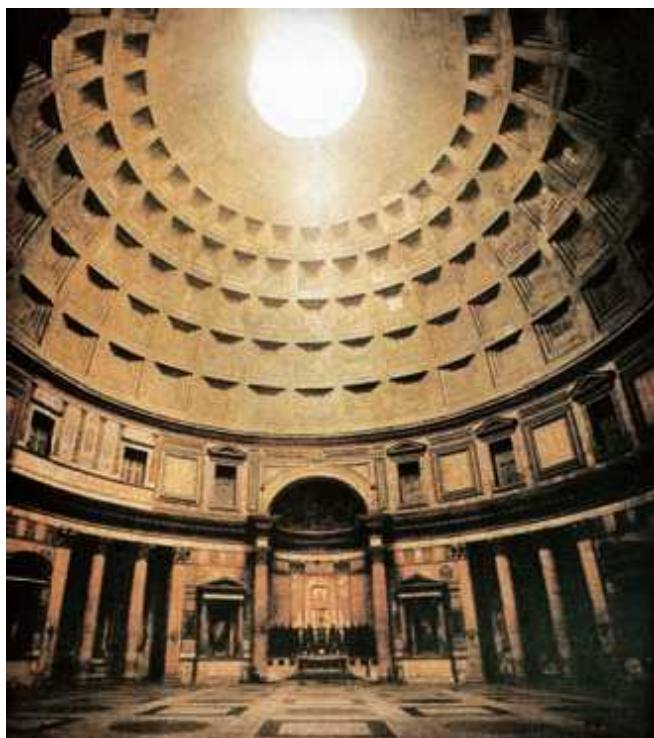
собой огромный цилиндр, к которому пристроен величественный *портик* с тремя рядами коринфских колонн и треугольным *фронтоном*. Архитектор смягчил ощущение тяжести и массивности стены, разделив её снаружи на три горизонтальных пояса и обозначив цветом ложные *арки*. Внутри стены украшены мраморной облицовкой и нишами, в которых некогда стояли статуи богов.



Пантеон. 115–125 гг. Реконструкция



Пантеон. Схема конструкции



Пантеон. 115–125 гг. Интерьер

Пантеон увенчан огромным *куполом*, тяжесть которого облегчена с помощью квадратных углублений (кессонов). В древности они были украшены бронзовыми розетками, уподоблявшими купол небесному своду. Прочность мощных стен толщиной более 6 м усилена системой внутренних арок. В здании нет окон. Свет проникает внутрь через круглое отверстие в куполе диаметром 9 м (окулюс). Интерьер вызывает чувство гармонии и покоя. Плавные очертания круглого зала, полусфера купола создают ощущение целостности и завершенности. Поверхность пола слегка поднимается к центру, как бы вторя сферичности свода.

С 7 в. Пантеон находится во владении Папы Римского и является христианской церковью (Санта-Мария Ротонда). В ней похоронены многие выдающиеся художники, в том числе *Рафаэль*.

ПАРСУ́НА (от лат. *persona* – личность, лицо), переходная между иконой и светским произведением форма портрета, возникшая в русском искусстве в эпоху Средневековья (17 в.). Первые парсуны создавались в технике *иконописи*. Один из самых ранних – надгробный портрет князя М. В. Скопина-Шуйского (первая треть 17 в.),

помещавшийся на саркофаге князя в Архангельском соборе *Московского Кремля*. Большинство парсун создавались живописцами *Оружейной палаты* (С. Ф. Ушаковым, И. Максимовым, И. А. Безминым, В. Познанским, Г. Одольским, М. И. Чоглоковым и др.), а также западноевропейскими мастерами, работавшими в России. Парсуна представляла собой, по словам Ушакова, «жизнь памяти, память о тех, кто когда-то жил, свидетельство прошедших времён, проповедь добродетели, выражение могущества, оживление умерших, хвалы и славы бессмертие, возбуждение живых к подражанию, напоминание о прошедших подвигах».



«Князь А. Б. Репнин». Парсуна. Вторая пол. 17 в.

Во второй пол. 17 в. парсуна переживает расцвет, что было связано со всё более активным проникновением в Россию элементов западноевропейской культуры и обострившимся интересом к

конкретной человеческой личности. Кон. 17 в. – время наибольшего распространения боярско-княжеского портрета. Внушительность образов, декоративность изобразительного языка парсуны соответствовали пышному характеру придворной культуры этого времени. Портреты стольников Г. П. Годунова (1686) и В. Ф. Люткина (1697) написаны «с живства» (с натуры). Застылость поз, плоскостность цвета, декоративное узорочье одежд в парсунных изображениях этого времени подчас сочетаются с острым психологизмом («Князь А. Б. Репнин»).



«Князь М. В. Скопин-Шуйский». Парсуна. Первая треть 17 в. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В эпоху петровских реформ парсуна теряет своё доминирующее значение. Однако, будучи оттеснённой с передовых позиций, она ещё целое столетие продолжает существовать в русском искусстве, постепенно отходя в провинциальные пласты художественной культуры. Отголоски традиций парсуны продолжали ощущаться в творчестве крупных русских портретистов 18 в. (И. Н. Никитина, И. Я. Вишнякова, А. П. Антропова).

Парсуна как художественное явление существовала не только в русской культуре, но и на Украине, в Польше, Болгарии, в странах Ближнего Востока, обладая в каждом регионе своими особенностями.

ПАРУСА́, см. в ст. *Крестово-купольный храм*.

ПАРФЕНО́Н (греч. parthenó n, от parthé nos – дева), храм Афины Парфенос (Девы) на афинском *Акрополе* (447—38 гг. до н. э.; архитекторы Иктин и Калликрат), выдающийся памятник древнегреческого зодчества. Возведён под руководством *Фидия* из золотистого пентелийского мрамора на месте храма Афины («Гекатомпедона»), разрушенного во время Греко-персидских войн (500–449 гг. до н. э.). Парфенон – один из самых крупных храмов Греции. Его каменное основание занимает площадь 31 x 70 м, *колонны* достигают почти 10-метровой высоты. Храм представляет собой дорический *периптер*, в который вставлена прямоугольная *целла* (святилище) с шестиколонными *портиками* с коротких сторон. Согласно правилам, периптер должны были окружать 6 колонн по торцовым сторонам и 13 – по боковым, а у Парфенона соотношение колонн 8 x 17. Отступления от правил придали архитектурным формам Парфенона торжественное величие и одновременно лёгкость и стройность. Зодчие учли особенности человеческого зрения, воспринимающего в пространстве слегка искривлённые линии как прямые. Совершенная красота Парфенона создаётся едва заметными «неправильностями». Чтобы создать оптический эффект идеально прямых вертикалей колонн и горизонталей ступеней и *антаблемента*, архитекторы возвели колонны немного склонёнными внутрь здания; передние плоскости ступеней и архитрава изогнуты внутрь; крайние колонны несколько массивнее прочих и т. д.



Парфенон. 5 в. до н. э. Современный вид



Парфенон. Реконструкция



Интерьер святилища Парфенона. Реконструкция



Фидий и помощники. «Посейдон, Аполлон и Артемида». Рельеф восточного фриза Парфенона. 438—32 гг. до н. э. Фрагмент

Здание Парфенона состояло из пронаоса (преддверия), двухчастной целлы и опистодома (сокровищницы). В святилище возвышалась колоссальная статуя богини Афины Парфенос высотой ок. 12 м, выполненная Фидием в *хрисоэлефантинной технике* (из золота и слоновой кости). Главный фасад Парфенона был обращён на восток, чтобы фигура Афины освещалась лучами восходящего солнца. В Средние века скульптура была вывезена в Византию, где погибла при пожаре. На сооружение статуи, по свидетельству античных авторов, было истрачено свыше 1500 кг золота. Главным украшением Парфенона был его скульптурный декор. Статуарные композиции на *фронтонах* изображали эпизоды особо значимых для афинян мифов: на восточном – рождение богини Афины, на западном – её спор с Посейдоном за власть над Аттикой. На *метопах фриза* были изображены битвы с гигантами и кентаврами и поединки греков с троянцами. Завершает скульптурный декор ионический фриз (зофор) длиной 160 м, на котором представлено торжественное шествие в день Великих *Панафиней*. Фриз Парфенона – одна из вершин классического искусства. Ни одна из 500 фигур не повторяет другую. Парфенон был также украшен рельефными орнаментами и водосливами в виде львиных голов. Все скульптуры и некоторые архитектурные детали (водостоки, карнизы, обрамления дверей, капители колонн) были

раскрашены и позолочены. Внутренние помещения храма были украшены картинами лучших мастеров того времени.

В 435 г. Парфенон стал христианской церковью Св. Марии. С востока к нему была пристроена *апсида*, для чего была разрушена вся средняя часть восточного фронтона. В 1456 г. турки превратили храм в мечеть, пристроив к нему минарет, но не тронув при этом архитектурного убранства. В 1687 г. при осаде Афин венецианцами Парфенон был сильно повреждён, когда пушечный снаряд попал в находившийся там пороховой склад.

ПАСТЁЛЬ (франц. pastel, от итал. pastello, уменьшительное от pasta – тесто), одна из техник *графики*, рисунок цветными мелками, которые сделаны из сухого красочного порошка с примесью скрепляющих и разбеливающих веществ; а также произведение, созданное в этой технике. Пастель оставляет на листе бархатистую линию, которая легко поддаётся растушёвке; мелками удобно работать по специальной шероховатой бумаге или грунтованному картону. Цветовая гамма пастели обладает особой яркостью, краски в течение долгого времени сохраняют свою первоначальную свежесть и силу. Сначала рисунок выполняется твёрдыми мелками, затем художник переходит к более мягким, которые легче поддаются растушёвке. С давних времён мастера пытались найти способ «закрепить» легко осыпающийся красочный слой пастели. Ныне используются специальные химические фиксативы. К сожалению, при «закреплении» красочного слоя пастели во многом утрачивается её неповторимая бархатистая поверхность, которая придаёт особое очарование работам, выполненным в этой технике.



И. И. Левитан. «Вид в окрестностях Бордигеры в Италии». 1890 г. Пастель. Государственная Третьяковская галерея. Москва



Ж. Б. Перронно. «Девочка с котёнком». Пастель. 1745 г. Лувр. Париж

Предполагают, что впервые пастель применили французские художники второй пол. 15 в. (Ж. Фуке и др.); однако мелки, которые они использовали, были скорее похожи на цветные карандаши. Искусство

пастели переживает яркий расцвет во Франции 18 в. Портретисты М. К. Латур, Ж. Б. Перроно и др. раскрыли особые, живописные достоинства этой техники – «тающие» линии и мягкие пятна. Бархатистая нежность рисунка, мягкое мерцание полутонов как нельзя лучше подходили для изображения прекрасных обнажённых нимф и пастушек, воздушных кружев и нежного струящегося шёлка, напудренных париков – неменных атрибутов галантной эпохи. В 19 в. в технике пастели работали Э. Делакруа, Ж. Ф. Милле, Э. Мане, О. Ренуар, О. Редон. Выдающимся мастером пастели был Э. Дега. В цикле работ, посвящённом балеринам, он работает пастельными мелками как живописец, создавая поразительное ощущение непрерывного движения и световоздушной среды, которая «растворяет» контуры предметов. В России в технике пастели работали А. О. Орловский, А. Г. Венецианов, И. И. Левитан, В. А. Серов и др.

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



Ж. Ф. Милле. «Весна». 1868—73 гг. Музей д'Орсэ. Париж

Как самостоятельный жанр пейзаж впервые появился в Китае (ок. 7 в.). Китайские художники достигали в пейзаже исключительной одухотворённости и философской глубины. На длинных горизонтальных или вертикальных шёлковых свитках они писали не

виды природы, а целостный образ мироздания, в котором растворён человек (см. ст. *Китайское искусство*).



И. И. Шишкин. «Уголок заросшего сада. Сныть-трава». 1884 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

В западноевропейском искусстве пейзажный жанр оформился в Голландии в первой пол. 17 в. Одним из его основоположников был И. Патинир – мастер панорамных видов с включёнными в них маленькими фигурками библейских или мифологических персонажей. Свой вклад в развитие пейзажа внесли Х. Аверкамп, Я. ван Гойен, позднее Я. ван Рёйсдал и др. художники. Большое место в голландском пейзаже занимали морские виды – *марины*. К документальному городскому пейзажу – *ведуте* – обратились итальянцы, в особенности венецианские мастера. *Каналетто* представил Венецию во время её процветания. Тонкие поэтичные фантазии на темы венецианской жизни создавал Ф. *Гварди*. Во французском искусстве 17 в. пейзаж развивался в русле стиля *классицизм*. Природа, исполненная могучих и героических сил, предстаёт в полотнах Н. *Пуссена*; идеальные пейзажи, воплощавшие мечту о золотом веке, писал К. *Лоррен*.



П. Сезанн. «Море в Аннеси». 1896 г. Институт Курто. Лондон

Реформатором европейской пейзажной живописи выступил в нач. 19 в. английский художник Дж. *Констебл*. Одним из первых он стал писать этюды на открытом воздухе, взглянул на природу «непредвзятым взглядом». Его произведения произвели неизгладимое впечатление на французских живописцев и послужили импульсом к развитию реалистического пейзажа во Франции (*К. Коро* и художники *барбизонской школы*). Ещё более сложные живописные задачи ставили художники-импрессионисты (*К. Моне, О. Ренуар, К. Писсаро, А. Сислей* и др.). Игра солнечных бликов на листве, лицах, одеждах людей, смена впечатлений и освещения в течение одного дня, вибрация воздуха и влажный туман нашли воплощение в их полотнах. Часто художники создавали серии пейзажей с одним мотивом («Руанский собор» Моне в разное время суток, 1893—95). В «солнечных» картинах импрессионистов впервые радостно зазвучали чистые, не смешанные на палитре краски. Пейзажи писались полностью на *пленэре*, с натуры.



*В. Ван Гог. «Пейзаж в Овере после дождя». 1890 г.
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
Москва*

В русском искусстве пейзаж как самостоятельный жанр появился в кон. 18 в. Его основоположниками были архитекторы, театральные декораторы, мастера перспективных видов. В *Петербургской академии художеств* пейзажистов воспитывали в соответствии с принципами классицизма. Они должны были создавать виды родной природы по образцам знаменитых картин прошлого, и прежде всего произведений итальянцев 17–18 вв. Пейзажи «сочинялись» в мастерской, поэтому, например, северная и сырая Гатчина (под Санкт-Петербургом) выглядела в полотнах Семёна Фёдоровича Щедрина похожей на солнечную Италию («Каменный мост в Гатчине у площади Коннетабля», 1799–1800). Героические пейзажи создавал Ф. М. Матвеев, обращаясь в основном к видам итальянской природы («Вид Рима. Колизей», 1816). Ф. Я. Алексеев с большой сердечностью и теплотой писал архитектурные виды столичных и провинциальных городов России. В русских пейзажах 18 в., построенных по правилам классицизма, главный «герой» (чаще всего старинное архитектурное сооружение) помещался в центре; деревья или кусты по обеим сторонам выполняли роль кулис; пространство чётко делилось на три плана, причём изображение на первом плане решалось в коричневых тонах, на втором – в зелёных, на дальнем – в голубых.



А. М. Васнецов. «После дождя». 1887 г. Музей русского искусства. Киев

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



К. Моне. «Набережная Сены. Вётей». 1880 г. Национальная художественная галерея. Вашингтон

В живописи второй пол. 19 в. пейзаж занимал важное место в творчестве *передвижников*. Откровением для русской публики стали картины А. К. Саврасова («Грачи прилетели», 1871; «Просёлок», 1873), открывшего скромную красоту русской природы и сумевшего задушевно раскрыть в своих полотнах её сокровенную жизнь. Саврасов стал родоначальником лирического «пейзажа настроения» в русской живописи, линию которого продолжили Ф. А. Васильев («Оттепель», 1871; «Мокрый луг», 1872) и И. И. Левитан («Вечерний звон», 1892; «Золотая осень», 1895). И. И. Шишкин, в отличие от Саврасова, воспевал героическую силу, изобилие и эпическую мощь русской земли («Рожь», 1878; «Лесные дали», 1884). Его картины завораживают бесконечностью пространства, простором высокого неба, могучей красотой русских лесов и полей. Особенностью его живописной манеры была тщательная прорисовка деталей в сочетании с монументальностью композиции. Пейзажи А. И. Куинджи поражали современников эффектами лунного или солнечного света. Выразительность широко и свободно написанных картин «Лунная ночь на Днепре» (1880), «Берёзовая роща» (1879) строится на точно найденных световых и цветовых контрастах. В. Д. Поленов в картинах «Московский дворик» и «Бабушкин сад» (обе – 1878) тонко и поэтично передал очарование жизни в старинных «дворянских гнёздах». Его работы окрашены едва ощутимыми нотками печали, ностальгии по уходящей культуре.



*А. К. Саврасов. «Домик в провинции. Весна». 1878 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*

На рубеже 19–20 вв. К. А. Коровин («Парижское кафе», 1890-е гг.) и И. Э. Грабарь («Февральская лазурь», 1904) писали виды природы в духе импрессионизма. П. В. Кузнецов, К. С. Петров-Водкин, К. Ф. Богаевский, М. С. Сарьян и др. создавали пейзажи, уносящие зрителя в мир мечты о далёких, нетронутых цивилизацией землях, об ушедших великих эпохах. Мастера советского искусства продолжили великие традиции предшественников. Появился новый жанр индустриального пейзажа, ярко отразивший жизнеутверждающий пафос эпохи (Б. Н. Яковлев, Г. Г. Нисский, П. П. Оссовский и др.). В кон. 20 – нач. 21 в. пейзаж по-прежнему привлекает живописцев разных поколений (Н. М. Ромадин, Н. И. Андронов, В. Ф. Стожаров, И. А. Старженецкая, Н. И. Нестерова и др.)

ПЕЙЗАЖНЫЙ (АНГЛИЙСКИЙ) ПАРК, см. в ст. *Садово-парковая архитектура*.

ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО, искусство эпохи первобытнообщинного строя, в котором выделяют несколько этапов: поздний палеолит (30—11-е тыс. до н. э.); мезолит (10—7-е тыс. до н. э.); неолит (7—4-е тыс. до н. э.).



«Быки». 15—11-е тыс. до н. э. Роспись пещеры Ласко. Франция

Древнейшие наскальные изображения (30—21-е тыс. до н. э.) представляли собой обведённые по контуру кисти рук или их отпечатки. В пещерной живописи параллельно с реалистическими изображениями существовали абстрактные. Наскальные изображения животных (бизонов, мамонтов, оленей и т. п.) поражают выразительностью метко схваченного облика и точно переданными повадками (пещера Ласко, Франция). В палеолитической живописи каждая фигура значима сама по себе, вне зависимости с другими; древним художникам было неведомо понятие композиции. Возможно, изображаемые звери представляли собой тотемы — священных животных, согласно древним верованиям, родоначальников рода и объект почитания племени. Вероятно также, что наскальные рисунки изображали животных, на которых охотились первобытные люди; в этом случае живопись выполняла роль магического обряда, при помощи которого охотник надеялся убить реального зверя, «поражая» его нарисованного двойника (на многих рисунках обнаружены следы от ударов копья). Видимо, поэтому наскальные росписи размещались специально в глубине пещеры, как бы в особом святилище.



«Олени». 15—11-е тыс. до н. э. Пещера Ласко. Франция

В эпоху Мадлен (15—10-е тыс. до н. э.), последний этап развития палеолитического искусства, оно переживает яркий расцвет. Наибольшее число находок сделано на юго-западе Франции, северо-западе Испании и в некоторых районах Пиренеев (знаменитые росписи пещеры *Альтамира*). В этот период распространяется традиция украшения предметов повседневного обихода, сделанных из кости или бивня (ножей, резцов, скребков, гарпунов и игл).



«Венера Виллендорфская». 15—10-е тыс. до н. э.

В мезолите в связи с переменой климата исчезли многие виды животных, изменился характер деятельности людей, а в связи с этим – их обычаи и восприятие мира. Изменения завершились в эпоху неолита, когда переход от охоты и собирательства к скотоводчеству и земледелию усложнил характер отношения человека к миру природы. Произошли определённые сдвиги в осмыслении магического назначения изображений. Теперь их размещают вблизи от входов в скальные укрытия или даже снаружи пещер – на склонах оврагов, на обрывах. В эпоху палеолита изображения людей встречались редко, повествовательных сцен не было вовсе. Теперь человек является главным действующим лицом в изображаемом пространстве. Пейзаж обычно отсутствует, нет *перспективы*, но композиции очень динамичны, люди представлены в постоянном движении. Одомашнивание животных привело к тому, что они заняли более скромное место рядом с человеком. В охотничьих сценах звери теперь занимают подчинённое положение по отношению к людям (однако сохраняется контраст между реалистическим изображением животного и стилизованным – человека). Стала применяться другая техника – живопись по плоской тонированной поверхности. Зачастую фигуры изображались схематично, при помощи линий и треугольников. Изображения в основном одноцветны; использовались красная, оранжевая, чёрная, изредка белая минеральные краски. Помимо охот, появляются сцены ритуальных танцев, выпаса скота, сражений (росписи в Морелья ла Велья, Испания).



«Лучники». 8—5-е тыс. до н. э. Ущелье Вальторта. Испания

Первые образцы неолитической скульптуры связаны с погребальным культом (городища Иерихон, Палестина и Чатал-Хююк, Турция): это черепа людей и животных, украшенные инкрустациями перламутром и покрытые слоем глины и красной охрой. В связи с культом плодородия распространяются статуэтки обнажённых женщин (видимо, изображение Богини-Матери) с преувеличенно большими бёдрами и грудью, иногда беременных, иногда с младенцами на руках. Лица почти не проработаны. Наиболее знамениты т. н. «Венера Виллендорфская» (Германия) и «Венера Лоссельская» (Франция). Встречаются также изображения рожающих женщин, сидящих на корточках и подпирающих руками голову. На юге Европы возникает тип монументальной скульптуры, тесно связанной с *мегалитами*, — каменные статуи-менгиры, представляющие женщин, реже мужчин или

божества без признаков пола. Появилась керамика (изделия из глины), изготавливавшиеся ещё без гончарного круга. Первые глиняные сосуды имитировали формы кожаных мехов, плетёных бутылей и корзин. На них наносили геометрический орнамент с символическими изображениями.



Отпечатки рук первобытного человека. 30—21-е тыс. до н. э.

В осмыслении первобытного искусства остаётся много неразрешённых проблем и спорных вопросов. Однако нет сомнения в том, что древний человек совершил ряд открытий в технической и художественной областях, что произведения древнего искусства отражают сложную духовную жизнь наших далёких предков, свидетельствуют о наличии у них высокоразвитого эстетического чувства. В искусстве 20–21 вв. оказались вновь актуальными лаконичные и выразительные формы первобытного искусства.

ПЕРЕДВІЖНИКИ, русские художники-реалисты, входившие в демократическое выставочное объединение – Товарищество передвижных художественных выставок (ТПХВ) и противопоставившие свои творческие принципы *академизму*. Целью объединения, организованного в 1870 г. по инициативе Г. Г. *Мясоедова*, В. Г. *Перова*, И. Н. *Крамского*, Н. Н. *Ге* и др., было «высвободить искусство из чиновничьего распорядка», развить обличительные тенденции живописи 1860-х гг., пробуждать «общественную совесть» и вместе с тем показать положительный образ современника, дать

нравственные ориентиры для общества. В ноябре 1870 г. был утверждён Устав Товарищества, провозгласивший основными принципами творчества художников реализм, народность (выражение интересов самой многочисленной части общества), выявление духовных основ русской культуры. Первая выставка состоялась в 1871 г. в Санкт-Петербурге, откуда картины были отправлены для показа в др. города. ТПХВ впервые стало устраивать «передвижные» выставки, представляя свои произведения публике не только в Санкт-Петербурге и Москве, но и в Киеве, Харькове, Одессе, Казани и др. городах. Объединение существовало до 1923 г., когда была устроена последняя, 48-я выставка, но расцвет искусства передвижников пришёлся на 1870—80-е гг.



В. Г. Перов. «Портрет В. И. Даля». 1872 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Плату за посещение экспозиции делили между участниками объединения, часть выручки сохраняли в общем фонде. Это позволяло поддерживать материально нуждавшихся членов ТПХВ, помогая им сосредотачиваться целиком на творчестве. Кроме того, каждый художник мог рассчитывать на продажу своих произведений на

передвижных выставках. Коммерческая успешность ТПХВ была залогом творческой независимости его участников. Товарищество не ограничивало доступ в свои ряды, что противоречило бы его демократической платформе. Однако открытость объединения для новых участников привела к тому, что к кон. 1880-х гг. в его рядах оказалось немало слабых художников, а недостаток свежих идей привёл к некоторому застою, «измельчанию» сюжетов, повторяемости прежних мотивов. В 1890-х гг. многие видные члены Товарищества (И. Е. Репин, В. Е. Маковский, И. И. Шишкин и др.) вошли в состав *Петербургской академии художеств*.



И. Е. Репин. «Крестный ход в Курской губернии». 1880—83 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Творческим методом передвижников стал *критический реализм*, стремление воплотить «правду жизни». Любой вымысел, идеализация, приукрашивание считались проявлением академической «лжи». Благодаря творчеству передвижников, искусство становится в России общественной трибуной; художники обращаются к острым социальным и этическим проблемам, решают просветительские задачи. Передвижники мыслили своё занятие искусством как высокую миссию

общественного служения. Их картины обращены к равнодушному, размышляющему и сопереживающему зрителю.



К. А. Савицкий. «На войну». 1888 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Убеждённым пропагандистом творчества передвижников был критик В. В. *Стасов*, провозгласивший важность создания «хоровой» картины, где главным героем является народ, запечатлённый во всём многообразии типов («Крестный ход в Курской губернии» И. Е. Репина, 1880—83). Важную роль в становлении передвижничества сыграла собирательская деятельность купца и мецената П. М. *Третьякова*, основателя галереи русского искусства, сумевшего стать не только покупателем картин участников ТПХВ, но также подлинным другом и вдохновителем многих художников.



И. Е. Репин. «Нищая». 1874 г. Областной художественный музей им. В. П. Сукачёва. Иркутск

Наряду с господствовавшим в 1860-е гг. бытовым жанром в творчестве передвижников развиваются портрет и пейзаж. Главным объектом художественного постижения становится крестьянство и люди из низов, которые предстают не только жертвами социальной несправедливости, но и воплощением красоты и силы. Художники пишут бытовые сцены из деревенской жизни (В. М. Максимов. «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу», 1875; Г. Г. Мясоедов. «Страдная пора», 1887; И. М. Прянишников. «Порожняки», 1872); портреты крестьян, воссоздающие яркие и цельные народные типы (В. Г. Перов. «Странник», 1870; И. Н. Крамской. «Полесовщик», 1874, «Мина Моисеев», 1883; И. Е. Репин. «Мужичок из робких», 1878); пейзажи, проникнутые любовью к неброской красоте русской природы (А. К. Саврасов, Ф. А. Васильев, И. И. Шишкин, А. И. Куинджи и др.).

Для пейзажей передвижников характерна повествовательность («Сосновый бор» И. И. Шишкина, 1872), любовь к изображению переходных состояний в природе (первые признаки наступающей весны в картине А. К. Саврасова «Грачи прилетели», 1871; земля, омытая грозой, в «Мокром луге» Ф. А. Васильева, 1872). Во многих пейзажах звучит нота щемящей печали, боль художников, ощущающих разлад между красотой родной земли и горем, которым она полнится. В исторических картинах передвижники стремились убедительно воссоздать старинный быт, костюмы, архитектуру, сделать изображаемое событие «осязаемым» для зрителя, погрузить его в атмосферу прошедшей эпохи (Н. Н. Ге. «Пётр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе», 1871). В монументальных полотнах В. И. Сурикова («Утро стрелецкой казни», 1881; «Боярыня Морозова», 1887) представлены переломные моменты русской истории, когда в противоборстве различных сил раскрываются существеннейшие черты национального характера.



*В. И. Суриков. «Переход Суворова через Альпы». 1899 г.
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

Заметное место на передвижных выставках занимали портреты деятелей русской культуры, которые воспринимались обществом как «властители дум», самоотверженные пророки, проповедники высоких истин, вызывающие к душам и сердцам. Галерея «лиц, дорогих нации» была создана во многом благодаря целенаправленной деятельности П. М. Третьякова, заказывавшего портреты художникам В. Г. Перову (портреты А. Н. Островского, 1871; Ф. М. Достоевского, В. И. Даля; И. С. Тургенева; все – 1872), И. Н. Крамскому (портреты Т. Г. Шевченко, М. М. Антокольского, Ф. А. Васильева; все – 1871; Л. Н. Толстого, 1873; И. А. Гончарова, 1874; Н. А. Некрасова, 1877; М. Е. Салтыкова-Щедрина, 1879), И. Е. Репину (портреты И. С. Тургенева, 1876; И. Е. Забелина, 1877) и др. Н. А. Ярошенко создавал портреты-типы («Студент», 1881; «Курсистка», 1883).



И. И. Шишкин. «Рожь». 1878 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Важное место в творчестве многих передвижников занимали евангельские сюжеты, переживаемые с исповедальной откровенностью и глубиной. Крамской («Христос в пустыне», 1872), Ге («Что есть истина?», 1890) и др. художники стремились не создать иллюстрации к Священному Писанию, а подойти к разрешению актуальных нравственных и философских вопросов. В. М. Васнецов обращался в своём творчестве к образам русского народного фольклора. В 1880—90-е гг. цветовая палитра в полотнах многих передвижников становится

ярче и светлее, манера письма – свободнее, композиционные приёмы разнообразнее (И. Е. Репин, В. И. Суриков, М. В. *Нестеров*, И. И. *Левитан*, В. А. *Серов* и др.).

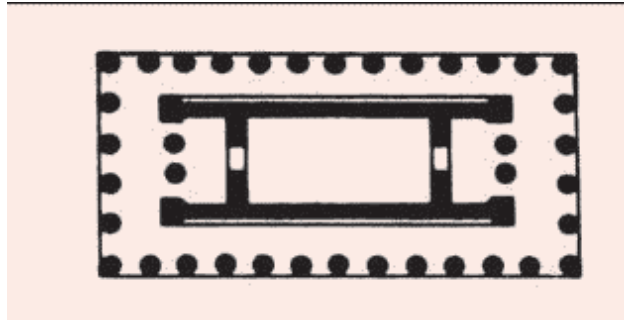
На протяжении нескольких десятилетий Товарищество объединяло почти всех наиболее талантливых русских художников. В его состав в разное время входили, помимо организаторов, И. Е. Репин, В. И. Суриков, В. Е. Маковский, И. М. *Прянишников*, А. К. Саврасов, И. И. Шишкин, В. М. Максимов, К. А. Савицкий, А. М. и В. М. Васнецовы, А. И. Куинджи, В. Д. *Поленов*, Н. А. Ярошенко, И. И. Левитан, В. А. Серов и др. Участниками выставок Товарищества были М. М. *Антокольский*, А. П. *Рябушкин* и др. После распада ТПХВ многие передвижники вошли в *Ассоциацию художников революционной России*.

ПЕРИПТЕР (греч. peripteron – окружённый колоннами, от peri – вокруг и pteron – крыло, боковая колоннада), самый распространённый тип древнегреческого храма. Сложился к нач. 7 в. до н. э. Представляет собой прямоугольное в плане здание, с четырёх сторон обрамлённое *колоннадой* (*Парфенон*, 447—38 гг. до н. э.). Храм обычно состоял из трёх частей: пронаоса (преддверия), наоса, или целлы (святилища); третья часть могла представлять либо опистодом, либо адитон. Пронаос – это полуоткрытая часть храма между входным *портиком* и наосом (впереди – две *колонны*, по бокам и сзади – стены). В наосе – центральной части здания – стояло изваяние божества. Адитон – внутреннее помещение, расположенное за наосом и соединённое с ним дверью, место хранения храмовой утвари. Опистодом, в отличие от адитона, отделялся от наоса глухой стеной, вход в него был расположен с западной стороны храма.



Храм Афины на о. Эгина. Кон. 6 – нач. 5 в. до н. э. Реконструкция

Храмовые здания, окружённые двумя рядами колонн, называли диптерами (храм Артемиды в Эфесе, 6 в. до н. э.). Римляне строили псевдопериптеры с колоннадой, обходящей здание с трёх сторон, или с полуколоннами, отступающими от стены наполовину или на три четверти своего объёма.



План периптера: 1 – пронаос; 2 – наос; 3 – адитон

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

ПЕРО́В Василий Григорьевич (1833, Тобольск – 1882, село Кузьминки, ныне в черте Москвы), русский живописец и график; портретист, жанрист; представитель *критического реализма*. Незаконнорождённый сын барона Г. К. Криденера. Обучавший будущего художника дьячок за красивый почерк дал ему прозвище Перов, ставшее затем его официальной фамилией. Обучался в школе живописи А. В. Ступина в Арзамасе (1846—49), затем в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* (МУЖВЗ) у А. Н. Мокрицкого, М. И. Скотти, С. К. Зарянко и Е. Я. Васильева (1853—61). Член-

учредитель Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ). На протяжении семи лет избирался членом правления Товарищества. Преподавал в МУЖВЗ (1871—82). Испытал влияние искусства А. Г. Венецианова, П. А. Федотова, с именами которых связано рождение бытового жанра в русской живописи.



В. Г. Перов. «Проводы покойника». 1865 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Перов пишет скупыми тёмными красками, его живописная манера – неброская, подчёркнуто «неэффектная». Мастер словно отходит в тень, выводя на суд зрителя суровую и горькую «правду жизни». Его кистью движут любовь и сострадание к «маленьким людям». Ученик Перова М. В. *Нестеров* назвал его «подлинным поэтом скорби». В ранних произведениях («Проповедь в селе», 1861; «Чаепитие в Мытищах», 1862) художник сталкивает лицом к лицу обездоленных людей из низов и глухих к их бедам власть имущих. С болью и горечью написан «Сельский крестный ход на Пасхе» (1861; см. илл. на с. 271). Беспробудное пьянство превратило светлый праздник в безрадостное и бессмысленное исполнение обряда, весну – в унылую осень. На фоне тусклого грязного пейзажа, под давящим серым небом, словно обрываясь в пропасть, движется нестройная процессия крестьян с потухшими глазами и безжизненными лицами.



В. Г. Перов. «Охотники на привале». 1871 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

За картину «Проповедь в селе» Перов был награждён поездкой на три года во Францию, куда отправился в 1862 г. в качестве пенсионера *Петербургской академии художеств* («Продавец песенников», «Шарманщик», «Савояр» и др.). Пребывание за границей было прервано в июле 1864 г. по инициативе самого художника, обосновавшего своё досрочное возвращение невозможностью писать картины, «не зная ни народа, ни его образа жизни», в то время как «сюжеты из русской жизни» он бы «исполнил с любовью и сочувствием». Главным стремлением Перова по возвращении на Родину было передать «характер и нравственный образ жизни народа». В Москве, где художник поселился с семьёй, были созданы картины «Очередная у бассейна», «Гитарист-бобыль» (обе – 1865); «Приезд гувернантки в купеческий дом» (1866); «Учитель рисования» (1867); «Странник» (1870), в которых образы обездоленных и беззащитных людей исполнены не только тихого, безмолвного страдания, но и духовной силы, с которой они смиренно и с достоинством несут свой

крест. В «Проводах покойника» (1865) медленно ползут в гору сани с гробом. Не видно лица вдовы-крестьянки, провожающей в последний путь единственного кормильца, но её спина, согнувшаяся под тяжестью горя, и низко надвинутый на лицо чёрный платок написаны так, что сердце зрителя сжимается от боли. Природа обретает особую одухотворённость, она словно проникнута трагическим переживанием людей. Найденный здесь мотив – пустынная дорога, «бесконечная, как терпение людское», – станет «камертоном» настроения и в др. картинах («Тройка», 1866; «Последний кабак у заставы», 1868).



В. Г. Перов. «Странник». 1870 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Важной страницей в творческой биографии Перова стала созданная им по заказу П. М. Третьякова портретная галерея выдающихся деятелей русской культуры (портреты А. Н. Островского, 1871; А. Н. Майкова, И. С. Тургенева, В. И. Даля, М. П. Погодина, С. Т. Аксакова; все – 1872). Редкостная глубина проникновения во внутренний мир модели делает их вершиной в развитии

психологического портрета. В «Портрете Ф. М. Достоевского» (1872) Перову удалось, по словам писателя, лаконичными средствами решить главную задачу портретной живописи – выразить «смысл лица», то есть воссоздать духовный облик человека.



В. Г. Перов. «Портрет Ф. М. Достоевского». 1872 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва

Живопись Перова в 1870-е гг. обрела новые черты: мягкий юмор («Птицелов», 1870; «Ботаник», 1874; «Охотники на привале», 1871), по-прежнему соединённый с трепетной любовью и нежностью в изображении простых людей («Спящие дети», 1870). В кон. 1870-х гг. Перов начал внутренне отдаляться от *передвижников*, искусство которых стало всё более превращаться, по выражению философа Н. О. Лосского, в «публицистику в красках и линиях». В 1878 г. художник вышел из правления и окончательно порвал с ТПХВ. В конце жизни художник обратился также к евангельским («Христос в Гефсиманском саду», «Снятие с креста»; обе – 1878) и историческим («Первые христиане в Киеве», 1880; «Никита Пустосвят. Спор о вере», 1880—81; не окончена) сюжетам.

Обладая ярким литературным даром, художник писал очерки и рассказы («Тётушка Марья», «Под крестом», «На натуре. Фанни под

№ 30» и др.), которые позволяют воссоздать не только историю работы над многими полотнами («Тройка», «Странник», «Утопленница»), но и нравственный облик художника, наделённого обострённой совестью, на протяжении всей жизни не желавшего мириться со злом и несправедливостью. Творчество Перова и его личность оказали ощутимое влияние на самых разных художников второй пол. 19 в. В МУЖВЗ его учениками были Н. А. Касаткин, С. А. Коровин, М. В. Нестеров, А. П. Рябушкин.

ПЕРСПЕКТИ́ВА (франц. perspective, от лат. perspicio – ясно вижу), система изображения объёмных тел на плоскости, учитывающая их пространственную структуру и удалённость от наблюдателя. Отдельные перспективные приёмы применялись уже в античной живописи (фрески *Помпей*), однако научная теория перспективы появилась лишь в эпоху *Возрождения* (Ф. Брунеллески, Л. Б. Альберти, Мазаччо, Пьеро делла Франческа, П. Уччелло), став одним из наиболее важных открытий, благодаря которому совершился переворот в живописи и родилась станковая картина. Фигуры людей, предметы и пространство стали изображаться в соответствии с законами зрительного восприятия человека, с одной точки зрения. Перспективу, на основе которой создавали свои произведения ренессансные мастера, называют прямой или линейной. Все прямые линии сходятся на изображённой в картине линии горизонта в одной точке (точке схода); масштаб фигур и предметов уменьшается по мере удаления от зрителя. Прямая перспектива позволила художникам передавать на плоскости трёхмерное пространство (убегающие вдаль улицы и реки, интерьер комнат и т. д.) и объёмы фигур и предметов.



Неизвестный художник. «Идеальный город». Ок. 1470 г. Национальная галерея. Урбино

Леонардо да Винчи, исследовавший влияние окутывающего предметы воздуха на чёткость их очертаний и на их цвет, а также

изменения цвета в зависимости от расстояния, обосновал принципы воздушной перспективы. Очертания предметов по мере удаления от зрителя смягчаются, растворяются; дали окутаны голубоватой воздушной дымкой.



Го Си. «Ранняя весна». 1072 г. Дворцовое собрание. Тайвань

В *иконописи* используется т. н. обратная перспектива: предметы рассматриваются с нескольких точек зрения одновременно, масштабы фигур зависят от того, насколько важно их значение в композиции; перспективные линии сходятся не на линии горизонта, которой нет, а, по выражению П. А. Флоренского, «в сердце человека». Обратная перспектива — не столько геометрическая, сколько образно-символическая система, призванная передать пространство чуда.



«Св. Лука, пишущий икону Богоматери». Икона. 16 в. Историко-художественный и архитектурный музей-заповедник. Псков

В восточной живописи (Китай, Япония) применяется параллельная перспектива. Художники изображают ландшафты и людей увиденными с дальнего расстояния и сверху, словно с вершины высокой горы, когда пространство предстаёт бесконечным, перспективные сокращения скрадываются; то, какой предмет находится дальше, а какой ближе, становится ясно оттого, что один заслоняет другой. Углы скашиваются, но линии остаются параллельными; прямоугольник (дом, площадь) превращается в параллелограмм. Ближний и дальний планы даны в одном масштабе, туман или дымка маскируют «разрыв» между ними. Горизонта не видно, плавно изгибающиеся линии холмов и рек поднимаются ярусами снизу доверху. Пространственность, панорамность, насыщенность воздухом соединяются с плоскостной декоративностью. Изображение разомкнуто в окружающий мир и может быть мысленно продолжено за пределы свитка.

ПЕРФОРМАНС (англ. performance – исполнение), вид художественного творчества, объединяющий возможности

изобразительного искусства и театра. Прообразом перформансов были представления «живых картин». Художник и (или) подготовленные им участники представляют публике живые (подвижные, меняющиеся во времени) композиции с символическими атрибутами, жестами и позами. Перформансы широко используются представителями *дадаизма* и *постмодернизма*, в особенности концептуального искусства.

ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ,
государственное высшее учебное заведение в области изобразительного искусства. На основании Именного Указа Петра I от 22 января 1724 г. «Об академии, в которой бы языкам учились, также прочим наукам и знатым художествам» позднее, в царствие Екатерины I, было создано при Академии наук художественное отделение, низведённое при Анне Иоанновне до скромной роли гравёрно-рисовальной школы. В 1757 г. в царствие Елизаветы Петровны по проекту И. И. Шувалова и М. В. Ломоносова в Санкт-Петербурге учреждается Академия трёх знатнейших художеств (живописи, скульптуры, архитектуры), первым директором которой стал Шувалов. В 1757—63 гг. АХ числилась при Московском университете, куратором которого был также Шувалов. В нач. 1758 г. состоялся первый набор студентов по специальностям: живопись, скульптура, архитектура. Шувалов, передавший академии богатое собрание картин и рисунков (П. Веронезе, Рембрандта и др.), заложил основы будущего академического музея. Впоследствии, особенно при Екатерине II, музей постоянно пополнялся как отдельными произведениями, так и целыми коллекциями, подаренными вельможами и нередко самой императрицей. В 1762 г. состоялся первый выпуск академистов.



А. Ф. Кокоринов, Ж. Б. М. Валлен-Деламот. Здание Академии художеств в Санкт-Петербурге. 1764—72 гг.

В 1764 г. в результате проведённой Екатериной II реформы академия, ставшая императорской, отделяется от Московского университета, преобразуется в самостоятельное учебное заведение и государственное учреждение, регламентировавшее художественную жизнь страны, распределявшее официальные заказы и присуждавшее звания. Тогда же новым президентом АХ И. И. Бецким было открыто Воспитательное училище при академии (упразднено в 1840 г.), куда набирали мальчиков пяти-шести лет. В целом время обучения было рассчитано на 15 лет, поделённые на периоды (возрасты), каждый сроком в три года. Первые три возраста проходили обучение в училище, а четвёртый и пятый – в академии. Лучшие выпускники выполняли в качестве экзаменационного испытания произведения (программы) на заданную, единую для всех, тему. Те, кто удостоивался Большой золотой медали, получали право на поездку за границу в качестве пенсионеров АХ. До нач. 1840-х гг. пенсионерские поездки финансировались российскими императорами.



И. Е. Репин. «Воскрешение дочери Иаира». 1871 г. Программа для участия в конкурсе на Большую золотую медаль. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

С самого начала академический «Регламент» предполагал определённый социальный статус художника, освобождавший как его самого, так и его детей от налогов, от рекрутского набора, от военной и государственной службы. «Свободный художник» пользовался правом носить шпагу, иметь «вход ко двору», ездить в каретах. Устав академии категорически запрещал телесные наказания.

На содержание АХ ежегодно выделялось 60 тыс. руб. казённых денег. Первоначально академия размещалась во дворце Шувалова и в зданиях, арендованных у частных лиц. В 1764 г. по распоряжению Екатерины II был разработан проект здания, специально предназначенного для академии. Оно было возведено на Васильевском острове (архитектор А. Ф. Кокоринов, при участии Ж.-Б. М. Валлен-Деламота). В основном строительство было закончено в 1772 г.; окончательная отделка фасадов произведена в 1817 г.

В 1800 г. президентом АХ стал любитель искусств и меценат граф А. С. Строганов, при котором были учреждены новые классы (медальерный и реставрационный), приём учеников вёлся начиная с восьми-девяти лет при сокращении срока обучения до 12 лет; общеобразовательный курс был расширен за счёт новых предметов. К педагогической деятельности привлекались ведущие мастера:

И. А. Акимов, Г. И. Угрюмов, И. П. *Мартос*, А. Д. *Захаров*, А. Н. *Воронихин* и др. Впервые в школу для вольноприходящих стали принимать крепостных, для которых успешное окончание АХ означало освобождение от крепостной зависимости.

В 1817—43 гг. президентом академии был А. Н. Оленин. В это время академическая система обучения, построенная на принципах копирования «образцов» и идеализации натуры, вступила в борьбу с нарождавшейся реалистической школой. В 1863 г. 14 выпускников во главе с И. Н. *Крамским* демонстративно вышли из академии, т. к. им было отказано в праве свободно выбрать сюжеты для дипломной работы (см. ст. «*Бунт четырнадцати*»).

В 1870-е гг. среди преподавателей особенно выделялся П. П. *Чистяков*, воспитавший плеяду замечательных мастеров (В. И. *Суриков*, В. М. *Васнецов*, В. А. *Серов*, В. Д. *Поленов*, М. А. *Врубель* и др.). Благодаря принятию нового устава академии (1893), к преподавательской деятельности были привлечены И. Е. *Репин*, И. И. *Шишкин*, А. И. *Куинджи*, В. Е. *Маковский* и др. До 1918 г. в АХ получили образование ок. 3800 живописцев, 990 скульпторов, 2150 архитекторов.

Декретом Совнаркома от 18 апреля 1918 г. АХ была упразднена. В 1933 г. была создана Всероссийская академия художеств, являвшаяся высшим учебным заведением (существовала до 1947 г.). В 1947 г. в качестве научно-творческого центра художественной жизни страны была организована Академия художеств СССР (с 1992 г. – Российская академия художеств).

ПЕТЕРБУ́РГСКАЯ АРТЕ́ЛЬ ХУДО́ЖНИКОВ, объединение демократически настроенных русских художников, покинувших *Петербургскую академию художеств* после знаменитого «*бунта четырнадцати*» и образовавших во главе с И. Н. *Крамским* собственный творческий союз, противопоставивший себя академическому направлению (1863). Объединение было создано по образцу коммуны, описанной в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Сняв в Санкт-Петербурге одну квартиру на всех, участники артели (А. И. Морозов, А. И. Корзухин, М. П. Песков, Н. П. Петров, Ф. С. Журавлёв и др.) поначалу брались за любую работу – писали заказные портреты, копии с картин, церковные образа. Они сообща

занимались рисованием с натуры, перечитывали книги В. Г. Белинского и Н. Г. Чернышевского, устраивали диспуты, обсуждали вопросы современной художественной жизни. На «четверги» в помещении артели приглашались все интересующиеся, артельщики активно привлекали к своей деятельности других художников, близких им по духу и убеждениям.



*А. И. Морозов. «Выход из церкви в Пскове». 1864 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*И. Н. Крамской. «Семья художника». Мокрый соус, белила. 1866 г.
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

Главной целью деятельности артели было создание общедоступного, независимого от официальной опеки искусства. Основными принципами творчества художников стали реализм, обращение к злободневным современным событиям, публицистический пафос, острый критический анализ социальных явлений. Жанром, который мог наиболее полно воплотить эти задачи, была бытовая картина, игравшая главную роль в творчестве художников артели. Основанное на утопичном принципе общего равенства, объединение распалось в нач. 1870-х гг., успев организовать всего две выставки – в Санкт-Петербурге (1864) и Нижнем Новгороде (1865). Однако в художественной жизни России артель художников сыграла важнейшую роль. Она стала первым свободным творческим союзом, независимым от АХ и подготовившим почву для создания Товарищества передвижных художественных выставок.

ПЕТЕРГÓФ, дворцово-парковый комплекс 18–19 вв., расположенный в 29 км от Санкт-Петербурга на южном берегу Финского залива (ныне Государственный музей-заповедник «Петергоф» в г. Петродворец). Впервые упомянут 13 сентября 1705 г. в походном журнале Петра I. Петергоф («Петров двор»), созданный как загородная парадная царская резиденция, не уступает красотой и величием крупнейшим западноевропейским ансамблям. За образец был взят *Версаль*. Комплекс, в который входят Большой дворец, Монплеизр, парковый павильон Эрмитаж (1721—24) и дворец Марли (1720—23; оба последних возведены по проекту И. Ф. Браунштейна и Ж. Б. Леблона), более 130 фонтанов, каскадов и статуй, был целиком воплощён при Петре. Большой дворец первоначально был скромным, двухэтажным, но в сер. 18 в. он был достроен до трёх этажей и заново украшен (1747—52; архитектор Б. Ф. Растрелли). Парадные залы дворца, и особенно его сверкающая позолотой парадная лестница, – блестящие образцы стиля *барокко* в России. Изящный одноэтажный дворец Монплеизр (1714—25, архитекторы Браунштейн, Леблон, Н. Микетти) построен на берегу Финского залива, из его окон Пётр смотрел на прибывающие корабли.



Петергоф. Большой каскад. Вид на водопадную лестницу. Нач. 19 в.

Петергоф называют столицей фонтанов. Фонтаны соединены водоводом с ключами, бьющими на Ропшинских высотах. На крутом склоне перед дворцом расположен Большой каскад фонтанов, украшенный бронзовыми позолоченными скульптурами и барельефами, посвященными победам России в Северной войне. Здесь бьют 64 фонтана. Статуи были выполнены лучшими русскими скульпторами второй пол. 18 в. – М. И. Козловским, Ф. И. Шубиным, Ф. Ф. Щедриным, И. П. Мартосом. В центре каскада выделяется знаменитая статуарная группа «Самсон, разрывающий пасть льва» (М. И. Козловский, 1800—02), символизирующая победу России над Швецией. У основания каскада расположены фонтаны «Волхов» и «Нева».



М. И. Козловский. «Самсон, разрывающий пасть льва». Статуя Большого каскада. Позолоченная бронза. 1800—02 гг.

В Нижнем парке Петергофа каждому дворцу соответствуют каскады фонтанов: Монплезиру – каскад драконов, Эрмитажу – львиный каскад, дворцу Марли – «Золотая гора». Мраморные статуи, украшающие ныне каскад «Золотая гора», выполнены с оригиналов античных скульптур и привезены из Италии в 1870 г. На площади сооружены два мраморных фонтана, подобные фонтану перед собором Св. Петра в Риме (отсюда их название – «Римские»). Рядом с Нижним парком расположен парк Александрия – царская резиденция 19–20 вв.



Петергоф. Вид на Нижний парк со стороны дворца. Нач. 19 в.

Во время Великой Отечественной войны (1941—45) Петергоф находился в зоне оккупации и был сильно разрушен и разграблен фашистами. Восстановление утраченных сокровищ началось сразу после освобождения. За полвека проделана уникальная реставрационная работа: практически заново воссозданы Большой дворец, многие фонтаны и павильоны. В наши дни Петергоф встречает гостей во всём былом великолепии.

ПЕТРОВ-ВОДКИН Кузьма Сергеевич (1878, Хвалынский – 1939, Ленинград), русский живописец, педагог, теоретик искусства. Учился в Центральном училище технического рисования барона А. Штиглица в Санкт-Петербурге (1895—97), в 1897–1904 гг. – в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* (МУЖВЗ), а также в студии А. Ажбе в Мюнхене (1901) и в частных академиях Парижа (1905—08). С 1910 г.

был одним из руководителей частной художественной школы Е. Н. Званцевой (совместно с М. В. Добужинским). В 1918 г. был избран профессором-руководителем мастерской живописного отделения реформированной АХ (тогда – Высшее художественное училище). Член *Союза русских художников* (с 1910 г.), объединений «*Мир искусства*» (1910—22) и «*Четыре искусства*» (1925—28).



К. С. Петров-Водкин. «Купание красного коня». 1912 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва

В годы учёбы в МУЖВЗ испытал влияние В. А. Серова. В период пребывания за границей создал ряд полотен, в которых заметно воздействие европейского *символизма* («В кафе», «Берег»; оба – 1907). Ключевой работой этого времени стал портрет М. Ф. Петровой-Водкиной, жены художника (1907). Живописная манера, напоминающая гобелен, вызывает ассоциации с творчеством В. Э. Борисова-Мусатова, в то время как точная портретная характеристика выдаёт школу В. А. Серова. Вернувшись в Россию, художник заканчивает полотно «Сон» (1910), композиция которого восходит к картине Рафаэля «Сон рыцаря». Тема произведения – сон юноши, который должен сделать выбор между Красотой и Уродством, – соответствовала поэтике символизма. В картине «Мальчики» (1911) Петров-Водкин находит собственную живописную систему. В картине господствуют три главных цвета (жёлтый, красный, зелёный), пространство становится плоскостным, движения мальчиков подчиняются сложному ритму.



К. С. Петров-Водкин. «Полдень. Лето». 1917 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

В 1910-е гг. Петров-Водкин создаёт свои лучшие полотна: «Купание красного коня» (1912), «Мать» (варианты 1913 и 1915 гг.), «Девушки на Волге» (1915), «Полдень. Лето» (1917), «1918 год в Петрограде» (1920). В этих картинах художник использует изобретённую им «сферическую» *перспективу*. Очень высокая точка зрения, круглящаяся линия горизонта побуждают зрителя воспринимать землю как планету, плывущую по просторам Вселенной. В картине «Розовый натюрморт. Ветка яблони» (1918) плоскость стола, на которой расположены предметы, наклонена и максимально приближена к зрителю, а ветка яблони «парит» в пространстве.



К. С. Петров-Водкин. «Портрет А. А. Ахматовой». 1922 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Петров-Водкин использовал особую систему цвета. Колористическая гамма строится, как правило, на сочетании трёх главных цветов – красного, жёлтого, синего (или зелёного), но сквозь верхний красочный слой просвечивает предыдущий, благодаря чему краски обретают светоносность. Часто художник дополнял основные цвета оттенками розового. В полотнах Петрова-Водкина важна линия, чёткий, пластичный контур. Художник обращается к опыту древнерусского искусства (новгородская икона, фрески Дионисия), живописи эпохи Раннего Возрождения (Джотто, Фра Б. Анджелико, Мазаччо, Джорджоне) и современной живописи (символизм, А. Матисс). «Купание красного коня» – сложный образ-символ, в котором воплотились художественные и философские поиски эпохи. Петров-Водкин сопоставляет в картине движение и статику, плоскость и объём, вводит напряжённые цветовые соотношения. В полотне ощущаются тревожные предчувствия; стихийную силу фантастического коня (как некоего символа эпохи) не может укротить

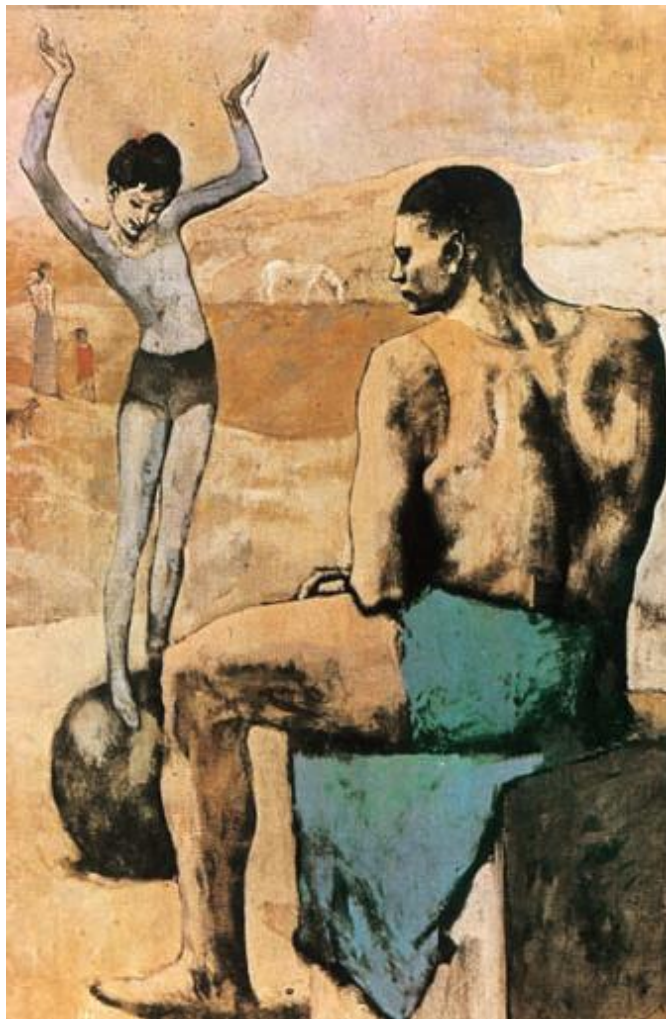
юный всадник. Но в картине воплощена и надежда на победу светлых идеалов (облик лучезарного юноши-всадника восходит к иконописному образу св. Георгия Победоносца), мечта о красоте и упование на возрождение искусства. В полотне «1918 год в Петрограде» (1920) образ женщины с ребёнком на руках напоминает о традициях древнерусского искусства, о богородичных иконах. В городском пейзаже подчёркнуты приметы тревожного времени – стёкла окон разбиты, на стенах листовки, улицы пустынные. Неземную тонкость и чистоту приобретают черты лица женщины, она крепко прижимает ребёнка к себе, пытаясь защитить его от враждебного мира. В 1920-е гг. Петров-Водкин продолжал разрабатывать ранее найденные темы материнства, красоты русской женщины (крестьянки или работницы), писал портреты и натюрморты, обращался к событиям Гражданской войны и революции («После боя», 1923; «Смерть комиссара», 1928; «1919 год. Тревога», 1934).



*К. С. Петров-Водкин. «1919 год. Тревога». 1934 г.
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

В творчестве Петрова-Водкина, развивавшегося в стороне от крайне «левых» течений, органично соединились опыт современного искусства и древние национальные традиции.

ПИКАССО (picasso) Пабло (полное имя Руис-и-Пикассо) (1881, Малага, Испания – 1973, Мужен, Франция), французский художник, испанец по происхождению; основоположник *кубизма* и др. авангардных течений 20 в. Учился у своего отца Хосе Руиса, а также в школах изящных искусств в Ла-Корунье (1894—95), Барселоне (с 1895 г.) и Мадриде (1897—98). С 1904 г. почти постоянно жил в Париже.



П. Пикассо. «Девочка на шаре». 1905 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва

Картины т. н. «голубого периода» (1901—04; названы по преобладающим цветовым гаммам), написаны в сумрачной, печальной гамме голубых, синих и зелёных тонов («Жизнь», 1903). В полотнах «розового периода» (1905—06) прозрачные розово-золотистые краски выражают нежность художника по отношению к бродячим циркачам и комедиантам, бесприютным в жестоком мире, но зато свободным и умеющим любить по-настоящему. В картине «Девочка на шаре» (1905) юная акробатка балансирует на круглой поверхности мяча. Её фигурка кажется особенно хрупкой рядом с тяжеловесной фигурой атлета. Девочка и силач, шар и куб, движение и основательная устойчивость составляют контрастную и вместе с тем гармоничную пару. Картину отличают тонко сгармонизированный колорит, каллиграфическая отточенность рисунка и философская глубина. Вместе с тем геометризация фигур намечает пути к новому направлению – кубизму.



*П. Пикассо. «Портрет Амбруаза Воллара». 1910 г.
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.*

Москва

В 1907 г. Пикассо написал картину «Авиньонские девушки», в которой прибег к сознательному огрублению в изображении фигур девушек, уподобив их изваяниям африканских идолов. В 1908—09 гг. в творчестве Пикассо и его единомышленника Ж. Брака окончательно складываются черты нового направления: фигуры и предметы разлагаются на составные части и заново комбинируются на плоскости («Королева Изабо», «Дама с веером»; обе – 1909; «Портрет Амбруаза Воллара», 1910; «Три музыканта», 1921). Часто применяется *коллаж* («Бутылка аперитива», 1913).



П. Пикассо. «Герника». 1937 г. Музей современного искусства. Нью-Йорк

В 1920-е гг. наряду с кубистическими работами появляются полотна, созданные в неоклассической манере («Женщины, бегущие по пляжу», «Флейта Пана», «Портрет Ольги Хохловой в кресле», все – нач. 1920-х гг.). Их выразительность строится на контрастах холодных и тёплых тонов. Фигуры массивны, тяжеловесны, лепка их нарочито огрублена. В кон. 1920 – нач. 1930-х гг. Пикассо создаёт графические циклы в технике офорта («Метаморфозы» Овидия, 1930; «Минотавромахия», 1935).



П. Пикассо. «Матрос». 1938 г.

Монументальное полотно «Герника» (1937) написано под впечатлением от известия о бомбардировке по приказу генерала Франко маленького городка басков в Испании, полностью разрушившей этот центр стойкого сопротивления фашистам. Самолёты бомбили город в тот час, когда улицы были заполнены людьми. Картина была выставлена в республиканском павильоне Испании на Всемирной выставке в Париже. Полотно Пикассо уникально в истории искусства по силе воздействия на зрителя и трагизму, выраженному кубистическо-сюрреалистическими средствами. Картина написана в почти монохромной гамме, но светлые и тёмные краски передают ощущение гибнущего в огне города. Из общего хаоса абстрактных форм и фрагментов зритель постепенно выделяет убитого солдата, подбегающую к нему женщину и раненую лошадь, плачущую мать с мёртвым ребёнком на руках, ревущего быка за её спиной и ещё одну женскую фигуру с воздетыми вверх руками, объятую пламенем. Сбоку протягивается длинная рука со светильником — символом надежды.

Своим мощным антивоенным пафосом и лаконизмом средств выразительности полотно подобно политическому *плакату*.



П. Пикассо. «Минотавромахия». Офорт. 1935 г.

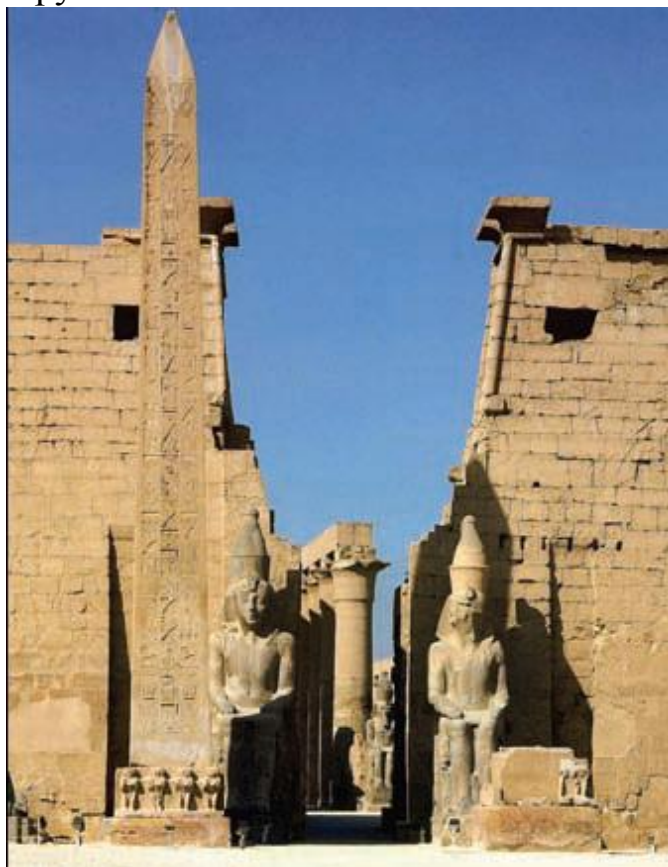
В 1940—60-х гг. Пикассо вновь обращается к своим излюбленным мотивам античной мифологии, цирка и боя быков, создаёт произведения на тему «художник и модель». В этот поздний период творчества он часто по-новому интерпретирует полотна старых мастеров (Д. Веласкеса, Д. Энгра, Ф. Гойи, Э. Мане и др.), одновременно и выражая своё восхищение классическим искусством, и пародируя знаменитые картины. Большое место в его наследии занимают женские портреты. Он также создаёт скульптуры («Человек с ягнёнком», 1944), керамические изделия, множество рисунков и гравюр (цикл рисунков и *литографий* «Человеческая комедия», 1953—54).

В 1944 г. художник вступил во Французскую компартию. В 1950 г. он создал знаменитый рисунок «Голубь мира». В 1956—57 гг. исполнил панно для здания ЮНЕСКО в Париже, ряд произведений для Музея Гримальди в Антибе, который вскоре получил название «Музей Пикассо».

Творчество Пикассо, одного из самых ярких и последовательных новаторов, ставшее символом искусства 20 в., завершает классическую традицию и намечает новые пути, давшие ориентиры многим мастерам «столетия экспериментов».

ПИЛОН (от греч. πυλόη – ворота, вход), башнеобразное сооружение в форме усечённой пирамиды. В Древнем Египте пилоны,

появившиеся в эпоху Среднего царства (21–16 вв. до н. э.), обрамляли вход в храмы. Пилонами также называют массивные невысокие столбы, стоящие по сторонам въезда на территорию дворцов, парков, получившие широкое распространение в эпоху *классицизма*. Пилоны в современной архитектуре – мощные столбы, служащие опорой плоских или сводчатых перекрытий в подземных станциях метрополитена и некоторых др. сооружениях.



Луксор. Входные пилоны. Ок. 1260 г. до н. э.

ПИЛЯСТР, пилястра (итал. pilastro, от лат. pila – колонна, столб), плоский вертикальный прямоугольный выступ на стене или столбе, повторяющий все части и пропорции ордерной *колонны*, но, в отличие от неё, обычно лишённый энтазиса (утолщения). Пилястры широко применялись в древнеримской, ренессансной и классицистической архитектуре в качестве декоративного элемента, членящего стену.

ПІМЕНОВ Юрий Иванович (1903, Москва – 1977, там же), русский живописец, график, театральный декоратор. Учился на

графическом и живописном факультетах *Вхутемаса* (1920—25) у С. В. Малютина и В. А. Фаворского. Член-учредитель *Общества станковистов* (ОСТ; 1925). Преподавал во ВГИКЕ (1946—72). Народный художник СССР (с 1970 г.).

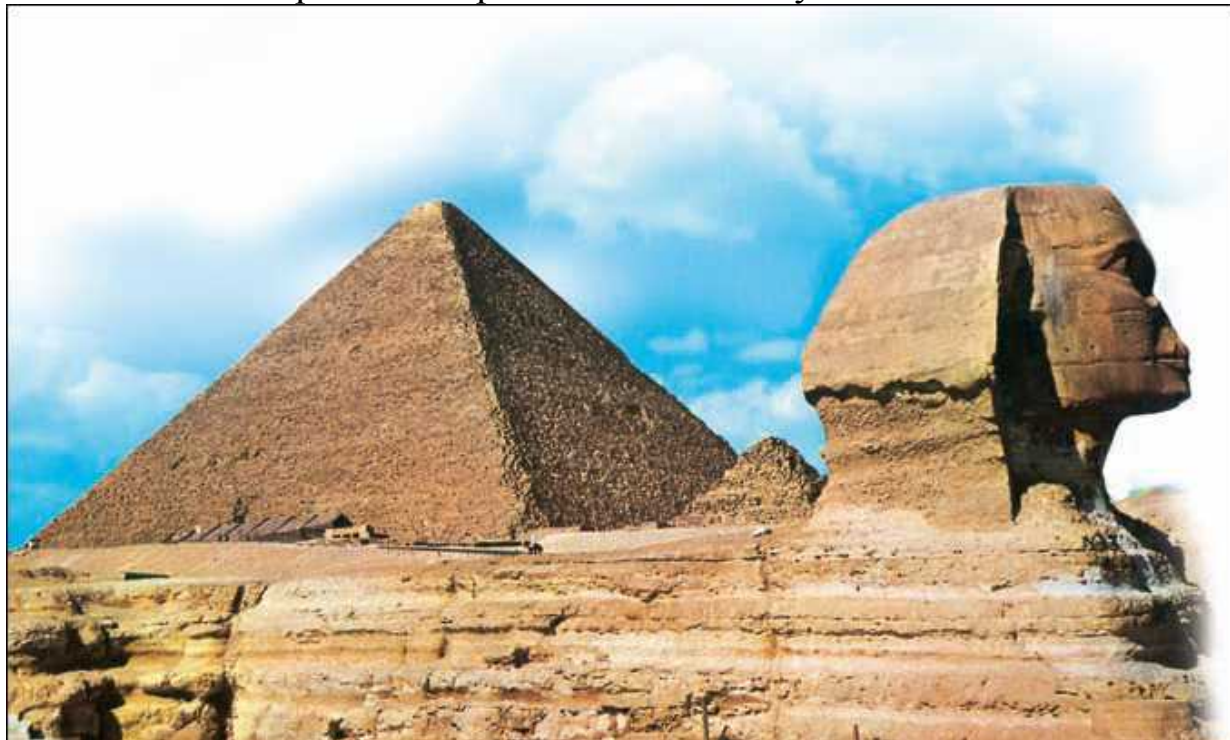
В работах 1920-х гг. ощутимо влияние немецкого *экспрессионизма*: в живописи появляется элемент гротеска, усиливается эмоциональная напряжённость. В картине «Даёшь тяжёлую индустрию!» (1927) нашла выражение характерная для художников ОСТа тема развития промышленного производства. Пименов передаёт её с максимальной экспрессией и динамикой, благодаря использованию принципа контраста. Резкие движения рабочих на первом плане сопоставлены со статикой конструкций «индустриального» пейзажа в глубине полотна. Контрасты света и тени, горячих и холодных цветов, подчёркнутая мимическая выразительность лиц отражают стремительный темп развития «новой страны».

В полотне «Новая Москва» (1937) светлая красочная гамма, движения кисти, «размывающие» чёткие контуры предметов, напоминают об опыте *импрессионизма*. В нём предстаёт город, увиденный из окна автомобиля, за рулём которого – молодая женщина. В движении толпы и машин на улице отразилась динамика современной жизни. Гвоздики, прикрепленные к ветровому стеклу, образ изящной женщины-водителя становятся знаками «светлого будущего» Страны Советов. В картинах 1960-х гг. Пименов поэтизирует повседневную жизнь города («Свадьба на завтрашней улице», 1962; «Кусок стекла», 1966).

Пименов работал также в области *театрально-декорационного искусства* (эскизы декораций и костюмов к спектаклю «Дама с камелиями», 1946).

ПИРАМИДЫ ЕГИПЕТСКИЕ, погребальные сооружения древнеегипетских фараонов и вельмож эпохи Древнего царства (3–6 династий; 27–25 вв. до н. э.). В нач. 27 в. до н. э. архитектор Имхотеп построил в Саккара гробницу фараона Джосера в виде поставленных друг на друга *мастаб*. Эта ступенчатая пирамида высотой 60 м считается первой в ряду подобных сооружений. Пик строительства пирамид приходится на время правления 4–5-й династий (кон. 26 – нач. 25 в. до н. э.), эпоху вершины могущества фараонов. Наиболее

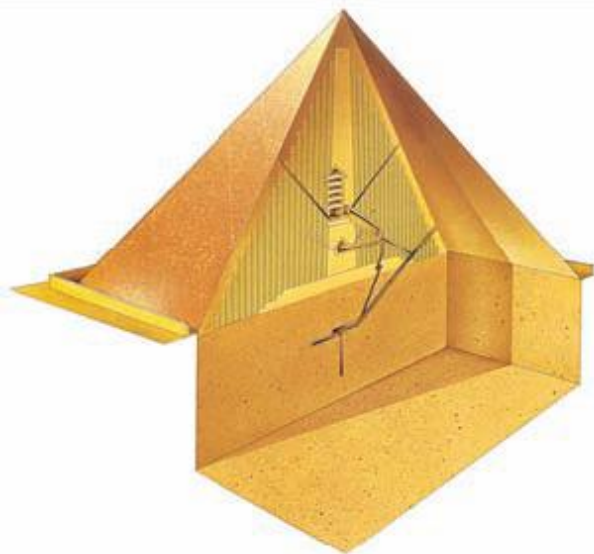
известны три великие пирамиды, построенные на плато Гиза близ Мемфиса – древнейшей столицы Египта. Каждая пирамида имела своё имя: пирамида Хуфу (Хеопса) называлась «Горизонт Хуфу», Хафра (Хефрена) – «Велик Хафра», Менкаура (Микерина) – «Богopodobный Менкаура». По представлениям египтян пирамиды были «домами вечности», с которыми было связано бессмертие царя. Символически они обозначали мифический первобытный холм, на котором впервые возшло солнце – родился верховный бог Ра-Атум.



Великие пирамиды и Большой Сфинкс в Гизе. 27–26 вв. до н. э.

Размеры пирамиды Хуфу поражают даже современного человека. Её высота была 146, 6 м (с верхушкой в виде маленькой пирамидки высотой 8 м), длина стороны основания – 233 м, периметр – почти километр, а площадь – 53 тыс. м². При строительстве было использовано 300 тыс. обтёсанных каменных глыб, вес каждого блока в среднем составлял 2,5 т. В погребальную камеру фараона, отделанную чёрным гранитом, вела наклонная галерея длиной 47 м и высотой 8,48 м. Блоки весом ок. 30 т так тщательно отшлифованы и подогнаны друг к другу, что в щель между ними нельзя просунуть даже нож. В западном углу камеры стоит гранитный саркофаг, в котором был погребён Хуфу. Над погребальным помещением устроена сложная

система разгрузочных камер. Только в самой верхней из них археологи обнаружили надписи: нарисованные красной тушью картуши фараона Хуфу с годами его правления. В трёх пирамидах 4-й династии не было надписей. Позднее, в пирамидах 5—6-й династий появляются т. н. «Тексты пирамид» – древнейшая запись ритуалов погребения царя.



Пирамида Хеопса. Разрез

По мнению современных учёных, число рабочих, занятых на строительстве пирамид, составляло от 5 до 30 тыс. чел. Это были свободные люди, жившие в районе архитектурных работ вместе со своими семьями в специальных городках. Они участвовали в строительстве в сезон, когда из-за разлива Нила невозможно было заниматься сельским хозяйством; государство в это время предоставляло им работу и гарантированный паёк.

Пирамиды были составной частью царского *некрополя*, куда входили заупокойный храм и пирамиды-спутницы (погребение царских жён). Некрополь был окружён стеной, отделяющей священную зону от остальной части погребального комплекса. Каменная дорога вела от заупокойного храма вниз, к долинному храму. Этот храм на берегу канала служил для отправления ритуалов очищения и бальзамирования тела усопшего царя перед погребением. Рядом с пирамидой Хуфу высится гигантская статуя лежащего льва с человеческой головой (высотой 20 и длиной 57 м) – знаменитый Большой Сфинкс. Высеченное из скальной породы изваяние отражает идею божественной сущности фараона, который показан в образе

древнейшего солнечного божества – «Хора Горизонтного» (Хор-эм-ахет, греч. «Хармахис»).

Египетские пирамиды строились и позднее, но уже никогда их строительство не было столь грандиозным, как в эпоху Древнего царства.

ПИРАНЕ́ЗИ (piranesi) Джованни Баттиста (1720, Мольяно, близ Венеции – 1778, Рим), итальянский архитектор, художник и гравёр. Сын каменщика. Учился рисованию и перспективным построениям у венецианского архитектора Карло Дзукки. Испытал влияние античного зодчества, архитектурного стиля А. Палладио, а также барочного театрально-декорационного искусства.



Дж. Б. Пиранези. «Руины храма Нептуна в Пестуме». Ок. 1778 г.

Пиранези прославился архитектурными фантазиями, выполненными в технике *офорта* в сочетании с резцовой гравюрой. «Фантастические виды темниц» (ок. 1745—50 гг., 1760—61) поражают изощрённостью фантазии, мощными светотеневыми контрастами и драматизмом. Пиранези сочиняет грандиозные, фантастические архитектурные формы, немыслимые *ракурсы* и конструкции с переплетением арок, лестниц, колонн. Его привлекают эффекты лунного освещения и таинственное очарование древних руин. Этими качествами творчество Пиранези предвосхищает искусство *романтизма*.

Гравюры цикла «Виды Рима» (1748—78) более спокойны, величественны и монументальны. Четырёхтомное издание «Римские древности» (вышло в 1756 г.) стало серьёзным вкладом в изучение

древнеримской архитектуры. Мотивы серии офортов «Вазы, канделябры, надгробия, саркофаги, треножники, светильники и античные орнаменты» (издана в 1778 г.), в которых Пиранези воссоздаёт на основе тщательных исследований предметы античного быта, впоследствии широко использовались мастерами *ампира*.

Единственной архитектурной работой Пиранези стало украшение фасада церкви Санта-Мария на Авентинском холме в Риме (1765), где впоследствии он был похоронен.

ПИРОСМАНИ Нико (настоящее имя Пиросманашвили Николай Асланович) (1862, село Мирзаани, Кахетия – 1918, Тбилиси), грузинский художник-самоучка, представитель *наивного искусства*. С детства увлекался рисованием. Рано осиротев, воспитывался в богатой армянской семье, на которую прежде работал его отец. Пытался зарабатывать на жизнь кондуктором на железной дороге, затем торговцем. Устроил мастерскую по изготовлению вывесок совместно со своим другом, художником-любителем Г. Зазиашвили, однако потерпел неудачу. Преследовавшие его невзгоды, репутация вспыльчивого и непредсказуемого чудака, бедность и одиночество отдалили Пиросмани от реальной жизни. Он замкнулся в своём внутреннем мире, целиком посвятив себя живописи. Не имея постоянного дома, жил в торговых лавках и питейных заведениях, для которых писал вывески, настенные *панно*, расписывал оконные стёкла. Приехавшие в Тифлис в 1912 г. русские художники-авангардисты К. и И. Зданевичи и М. Ле-Дантю были восхищены вывеской Пиросмани с изображением крейсера «Варяг». Художник писал без предварительных набросков на чёрной кожаной клеёнке.



Н. Пиросмани. «Жираф». Государственный музей искусств Грузии. Тбилиси

Будучи сыном своей среды, Пиросмани воссоздавал, казалось бы, самые заурядные и простые сюжеты: крестьян, деревенские пирушки, детей, животных и т. д. Образы и мотивы картин часто повторялись и варьировались художником. Стил живописи Пиросмани почти не менялся на протяжении всей творческой жизни, поэтому его работы не датированы. В его грубовато-наивной на первый взгляд живописи представал здоровый, крепкий, незыблемый мир, подобный вечному изобилию на торговых вывесках. Подчёркнуто объёмные, весомые фигуры и предметы переданы всего несколькими красками и скупыми мазками на чёрном фоне, однако возникает ощущение волшебного мира – тихого, мудрого и немного печального. Задумчивы и грустны даже лица пирующих, пронзительны взоры кротких зверей, самые обыденные занятия людей подобны священнодействию.



Н. Пиросмани. «Кутёж Гвимрадзе». Государственный музей искусств Грузии. Тбилиси

В живописи Пиросмани воплотилась мечта о добром бытии и простом счастье. Умершего в забвении и нищете художника скоро признали ярким и смелым новатором, его искусство оказало заметное влияние на развитие грузинской и русской живописи 20 в., в особенности на мастеров «Бубнового валета». В 1982 г. в селе Мирзаани был создан Музей Пиросмани.



Н. Пиросмани. «Маргарита». Государственный музей искусств Грузии. Тбилиси

ПИССАРРО (pissarro) Камиль (1830, Антильские острова – 1903, Париж), французский живописец и гравёр; пейзажист; представитель *импрессионизма*. Сын негонианта, Писсарро отказался от коммерческой карьеры и против воли отца начал заниматься живописью под руководством пейзажиста Ф. Мельби. В возрасте 25 лет поселился в Париже, где посещал частную Академию Сюиса (1855—61). Испытал влияние К. Коро, Ж. Ф. Милле. С 1859 г. Писсаро начал выставляться в Парижском салоне, а в 1863 г. участвовал в знаменитом Салоне отверженных. Знакомство с Э. Мане, П. Сезанном, К. Моне, А. Сислеем, О. Ренуаром сыграло определяющую роль в сложении творческой индивидуальности художника. Он становится одним из главных организаторов и участников выставок импрессионистов.



К. Писсарро. «Автопортрет». 1873 г. Музей д'Орсэ. Париж

Писсарро писал в основном сельские пейзажи Франции, исполняя их в мягкой сдержанной гамме («Вспаханная земля», 1874). Живя в Понтуазе, часто ходил на этюды вместе с Сезанном. Обладая настоящим талантом педагога, Писсарро помог Сезанну, а позднее П. Гогену, овладеть приёмами импрессионистической живописи. В 1870-е гг. искусство художника достигло расцвета («Почтовая повозка в Лувесьенне», 1870; «Цветущий фруктовый сад», 1877), но успеха у публики его картины не имели. Обременённый большой семьёй, он был вынужден постоянно искать заработок (расписывал веера и т. д.).



К. Писсарро. «Цветущий фруктовый сад». 1877 г.

В 1885 г. Писсарро обосновался в деревне Эраньи близ Жизора, откуда часто выезжал в Париж, Руан, Дьепп, где писал городские пейзажи. В это время он испытал влияние работавших в технике *пуантилизма* П. Синьяка и Ж. Сёра, однако в последние годы жизни вернулся к прежней импрессионистической манере, создав свои самые знаменитые произведения. В феврале 1897 г. художник приехал в Париж, где написал множество видов бульвара Монмартр из окна «Отель де Рюсси» («Бульвар Монмартр», 1897). В 1898 г., уже из окна отеля «Лувр», он запечатлел площадь Французского театра и Пале-Рояль. За десять недель было создано две серии картин: «Оперный проезд» и «Площадь Французского театра» («Оперный проезд в Париже», 1898).



К. Писсарро. «Площадь Карузель». 1900 г.

Писсарро работал также как гравёр, преимущественно в технике *офорта*; писал акварели.

ПЛАКА́Т (нем. plakat, от франц. placard – объявление), афиша, разновидность художественной графики, броское изображение рекламного или информационного характера на крупном листе с пояснительным текстом. Плакат тесно связан с торговлей и шоу-бизнесом. Он должен быть ярким, наглядным, запоминающимся. Главная идея должна быть выражена предельно ясно, доступно, мгновенно восприниматься с большого расстояния. Кроме того, плакат должен содержать в себе что-то необычное, способное остановить спешащего в городской суете прохожего, ещё издали приковать его внимание.



А. де Тулуз-Лотрек. Рекламный плакат. 1893 г.

Плакат в современном понимании появился в кон. 19 в. Первую цветную афишу создал Жюль Шере – рабочий-типограф и художник, живший на Монмартре в Париже. В 1869 г. он начал печатать большие листы с рекламой кабаре и театров. Выдающимся мастером афиши был французский художник А. деТулуз-Лотрек. В творчестве Тулуз-Лотрека, писавшего актрис варьете и театров, искусство плаката впервые обрело собственные средства выразительности: точно найденный силуэт, отточенность линии, контраст между фигурами и фоном, лаконичность и яркую «броскость». Стиль *модерн* превратил афиши и рекламные листы в произведения большого искусства (А. Муха, Я. Тороп, О. Бёрдсли, У. Бредли и др.).



А. Муха. Афиша театра «Ренессанс». 1898 г.

Позднее, наряду с рекламными, появились политические плакаты. В основе политического плаката может лежать карикатурный, сатирический или драматический образ. Яркий расцвет пережило искусство политического плаката в послереволюционной России. Традиции сатирической графики и народного *лубка* соединились в хлёстких, запоминающихся листах В. Н. Дени и работавших в «Окнах РОСТА» В. В. Маяковского и М. М. Черемных, в знаменитом плакате Д. С. Моора «Ты записался добровольцем?». Лаконичный и эмоционально выразительный образ создал *Эль Лисицкий*, прибегнув к языку геометрической абстракции («Клином красным бей белых!»). Приёмы фотомонтажа, необычные *ракурсы* использовал в рекламных афишах и киноплакатах А. М. Родченко. В годы Великой Отечественной войны (1941—45) плакат служил действенным

средством мобилизации на борьбу с врагом. Классикой жанра стали плакаты *Кукрыниксов*, «Родина-мать зовёт» И. М. Тоидзе.

В создании современных плакатов широко используются компьютерные технологии.

ПЛАСТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА, то же, что *Пространственные искусства*.

ПЛАСТОВ Аркадий Александрович (1893, село Прислониха Ульяновской области – 1972, там же), русский живописец. Художественное образование получил в скульптурной мастерской московского Строгановского центрального художественно-промышленного училища (1912—14), в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* (1914 – 17) у скульптора С. М. Волнухина и живописцев Л. О. Пастернака, А. Е. Архипова, А. М. Васнецова, П. Д. Корина. Жил и работал в основном в родном селе, наездами бывая в Москве. Народный художник СССР (1962).

Пластов создавал произведения в традициях русской реалистической школы. Основные темы его творчества – изображение сельской жизни, природы, портреты односельчан. Жизнь человека и природы представлены в неразрывной связи. Сенокос, жатва, будничные деревенские сценки в картинах Пластова окрашены радостным, праздничным настроением, которое создаётся яркими, звучащими в полную силу ликующими красками («Сенокос», 1945; «Весна», 1954; «Полдень», 1961). В повседневных сюжетах художник находит красоту и поэзию («Ужин трактористов», 1951; «Летом», 1954).

В полотнах, созданных в годы Великой Отечественной войны («Немцы идут», или «Подсолнухи», 1941; «Фашист пролетел», 1942), умиротворённая красота и гармония русской природы обостряют переживание зрителем чуждого вторжения, несущего смерть.

Пластов написал также множество портретов своих односельчан, исполненных оптимизма и жизнеутверждающей силы.

ПЛАФОН в искусстве, произведение монументально-декоративной живописи или скульптуры (сюжетное либо орнаментальное), украшающее плоское, сводчатое или купольное перекрытие (потолок) какого-либо помещения. Живописные плафоны

могут быть исполнены в технике *фрески* или *мозаики*; масляными, клеевыми, синтетическими красками непосредственно по штукатурке, а также на прикрепляемом к потолку холсте в виде *панно*. Плафоны получили широкое распространение в эпоху *барокко* и *классицизма*. В барочных плафонных композициях в иллюзорно переданном небесном пространстве теснятся множество фигур в сложнейших *ракурсах*. При этом создаётся впечатление исчезновения потолка, прорыва в бесконечное небо (П. да Кортон. «Триумф правления папы Урбана VIII». Плафон дворца Барберини в Риме, 1633—40; фантастические архитектурные композиции П. Гонзаго в плафонах т. н. «галереи Гонзаго» во дворце Павловска, 1822—23, и др.).



А. Мантенья. Роспись плафона «Камеры дельи Спозии» в замке Сан-Джорджо. 1474 г. Мантуя. Фрагмент

ПЛАЩАНИЦА, полотно с вышитым изображением «Положения Христа во гроб» или «Оплакивания Христа». Символизирует погребальную пелену, в которую было завернуто тело Христа.

Иконография композиций, украшающих плащаницы, сложилась на основе евангельских текстов. С кон. 16 в. плащаницей покрывают символический Гроб Господень, который ставят для поклонения верующим посреди храма в великую Пятницу на Страстной неделе.



«Оплакивание Христа». Плащаница. 1598 г. Государственный исторический музей. Москва

ПЛЕНЭР (франц. *plein air* – открытый воздух), живопись, создаваемая на природе, под открытым небом. Только работая на пленэре, можно живо и полно передать особенности естественного освещения и световоздушную среду. Еще в нач. 19 в. английский художник Д. Констебл писал пейзажные этюды с натуры, пытаясь передать в них изменения погоды и атмосферы, но картины писались в мастерской. В сер. 19 в. на открытом воздухе работали мастера *барбизонской школы* и К. Коро.



О. Ренуар. «Железнодорожный мост в Шату». 1891 г.

По-настоящему открыли пленэрную живопись французские импрессионисты (К. Моне, К. Писсарро, А. Сислей и др.). В 1891 г. К. Моне вступает на пленэре в соревнование с природой. Он создаёт серию «Тополя» на берегу реки Эпт, работая одновременно на нескольких мольбертах, стремясь запечатлеть оттенки цвета и освещения, непрестанно меняющиеся в зависимости от времени суток и погоды. Художник пишет этюды-картины, состязаясь в скорости с самим светом: хрупкие дрожащие в золотистой утренней дымке и грозно вздымающиеся на фоне всполохов закатного неба деревья.



К. Коро. «Утро в окрестностях Бове». 1865 г.

В России во второй пол. 19 – нач. 20 в. работали на пленэре В. А. Серов, В. Д. Поленов, И. И. Левитан, К. А. Коровин, И. Э. Грабарь и многие др. Левитан запечатлел в картине «Март» радостное пробуждение природы от зимнего сна. На ноздреватом мартовском снегу лежат голубые, сиреневые и лиловые тени. Работая на пленэре, художник увидел и показал зрителям, что в свете яркого солнца тени теряют свой скучный тёмный цвет. Синее весеннее небо и яркое солнце окрашивают их в праздничные тона. Рефлексы (цветные отсветы) отражённого света и цвета проникают в тени сугробов, ложатся нежными бликами на снег возле крыльца.

С кон. 19 в. и до наших дней работа на пленэре лежит в основе обучения начинающих живописцев. Многие художники-пейзажисты по-прежнему создают свои произведения на пленэре.

ПЛОЩАДНОЙ ТЕАТР, различные виды театральных представлений под открытым небом, на площадях и улицах (*мистерия, фарс, итальянская комедия дель арте; на Руси – игрища скоморохов и т. д.*).



Л. И. Соломаткин. «Петрушка». 1878 г.

ПОДМАЛЁВОК, см. в ст. *Масляная живопись*.

ПОЛЁНОВ Василий Дмитриевич (1844, Санкт-Петербург – 1927, село Борок, ныне Поленово, в Тульской области), русский живописец. Происходил из старинного дворянского рода. Его отец был историком и археологом, мать – детской писательницей, младшая сестра Е. Д. Поленова – художницей. Учился в *Петербургской академии художеств* у П. П. Чистякова (1863—71). В 1872—76 гг. в качестве пенсионера АХ путешествовал по Италии, Франции и Германии. Участвовал в сербо-черногорско-турецкой (1876) и Русско-турецкой (1877—78) войнах как художник-корреспондент. С 1878 г. жил и работал в Москве, участвовал в выставках *передвижников*. Преподавал в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* (1882—95). Участник *Абрамцевского художественного кружка*.



В. Д. Поленов. «Бабушкин сад». 1878 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

За границей были созданы картины на сюжеты западноевропейской истории («Право господина», 1874; «Арест гугенотки», 1875) в живописной манере, близкой к позднему *академизму*. Отправившись в приморский городок Вёль во Франции, где сложилась колония русских художников, работавших на *пленэре*, Поленов ощутил в себе дар пейзажиста («Белая лошадка. Нормандия» «Старые ворота. Вёль», «Рыбацкая лодка. Этрета»; все – 1874). В

1877 г., по возвращении из-за границы, художник создал серию этюдов кремлёвских соборов и палат, тонко передав в них национальные идеалы красоты – мощную пластику освещённых солнцем белокаменных стен, яркое декоративное узорочье и уютную камерность интерьеров. Шедевр Поленова – «Московский дворик» (1878) был написан в мастерской в Трубниковском переулке, 7, в Москве, из окна которой художник увидел солнечный уютный дворик, окружённый старинными постройками, с церковью Спаса на Песках на дальнем плане. Буйно заросший сад приоткрывает вид на старинный, типично московский деревянный особняк с классическим колонным *портиком*, какими обстроилась вся Москва после пожара 1812 г. Поленову удалось проникновенно передать тихое, угасающее очарование одного из «дворянских гнёзд», которому созвучно настроение тёплого летнего дня, клонящегося к закату. В картине «Бабушкин сад» (1878) художник вплотную подводит зрителя к этому же обветшавшему дому, хранящему «преданья старины глубокой». В сад вышли бабушка в тёмном салопе нач. 19 в. и внучка в воздушном розовом платье. Прошлое и будущее соединяются в картине, окрашенной едва ощутимой ноткой печали, ностальгии по безвозвратно уходящей культуре «дворянских гнёзд». «Заросший пруд» (1879) словно вторит своим таинственным молчанием мечтательному настроению молодой женщины, задумчиво сидящей на скамейке на берегу под сенью тенистых деревьев.



В. Д. Polenov. «Московский дворик». 1878 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

С 1870-х гг. Polenov принимал активное участие в деятельности Абрамцевского художественного кружка; участвовал в домашних театральных постановках в имении С. И. Мамонтова, с 1885 г. оформлял спектакли Частной оперы. В московском доме Мамонтова была создана картина «Христос и грешница» (1886—87), в которой Polenov попытался создать живой, человеческий образ Иисуса и донести до зрителя идею добра и всепрощения. Собирая материал для работы над картиной, художник совершил путешествие по Египту, Сирии, Палестине, Греции, откуда привёз множество прекрасных этюдов. Евангельская тема была продолжена в цикле картин «Из жизни Христа» («На Тивериадском озере», 1888; «Среди учителей», 1896, и др.), в которых главенствуют величественная, идеально прекрасная природа и столь же величавая древняя архитектура.



В. Д. Поленов. «Заросший пруд». 1879 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В 1892 г. Поленов создал в своём имении Борок художественный музей, впоследствии переданный родственниками художника в дар государству (1939). Учениками Поленова были И. И. Левитан, К. А. Коровин, И. С. Остроухов.

ПОЛИКЛЭ́Т (poly' kleitos) из Аргоса, древнегреческий скульптор и теоретик искусства, работавший во второй пол. 5 в. до н. э.; один из главных представителей высокой классики. Создавал скульптуры преимущественно в бронзе. Статуи Поликлета не сохранились и известны лишь по древнеримским копиям и по описаниям античных авторов. Скульптор написал трактат «Канон», посвящённый исследованию идеальных пропорций человеческого тела. По утверждению Поликлета, длина ступни должна составлять $\frac{1}{6}$ роста человека, высота головы – $\frac{1}{7}$, кисть руки – $\frac{1}{10}$. На основе этой пропорциональной системы, сохранявшейся в древнегреческой скульптуре ок. 100 лет, была создана самая известная статуя – «Дорифор» («Копьеносец», ок. 440 г. до н. э.). Это одна из первых круглых скульптур в греческом искусстве, её можно рассматривать с разных сторон, обходя вокруг, а не только фронтально, как работы мастеров периода архаики и ранней классики. Поликлет первый смог передать движение человеческого тела при сохранении равновесия, создав композиционную схему т. н. хиазма (от греч. буквы «X»). Дорифор опирается всей тяжестью на одну ногу; другая же свободна, отведена назад, прикасается к земле только кончиками пальцев. Возникает едва уловимое перекрёстное движение: правое колено выше

левого, левое плечо выше правого и т. д. Поликлет был автором прославленных статуй «Раненая амазонка» (ок. 440–430 гг. до н. э.) и «Диадумен» (юноша с повязкой победителя, ок. 420–410 гг. до н. э.). Скульптор создавал также колоссальные статуи в *хрисоэлефантинной технике* (например, Геры в аргосском Герайоне). У Поликлета было множество учеников и последователей. Своим учителем его считал *Лисипп*. Скульптурные решения, найденные знаменитым мастером, до сих пор остаются актуальными в искусстве ваяния.



Поликлет. «Дорифор» («Копьеносец»). Реконструкция бронзовой статуи. Ок. 440 г. до н. э.



Поликлет. «Раненая амазонка». Мрамор. Римская копия бронзовой статуи. Ок. 440–430 гг. до н. э.

ПОЛІПТИХ (от греч. *polý ptychos* – состоящий из многих складок или дощечек), композиция из нескольких (двух – диптих; трёх – триптих и т. д.) картин, связанных общим замыслом, а также

единством цветового и композиционного строя. В европейских христианских храмах полиптихи – многочастные композиции на сюжеты из Священного Писания – помещали в алтарной части соборов и капелл. Такой полиптих (алтарь) представлял собой конструкцию из подвижных, складывающихся створок. Период наивысшего расцвета подобных произведений искусства – позднее Средневековье и эпоха *Возрождения*. Один из самых знаменитых полиптихов – «Гентский алтарь» Яна ван Эйка (1432, собор Св. Бавона в Генте) – представляет собой деревянный складень, который в открытом виде содержит 12 композиций, ярко и поэтично передающих божественную красоту Мироздания.



Х. Мемлинг. «Алтарь св. Иоанна» с открытыми створками. 1474—79 гг. Музей Х. Мемлинга. Госпиталь св. Иоанна. Брюгге



Х. Мемлинг. «Алтарь св. Иоанна» с закрытыми створками

ПОМПЕИ, древний город в юго-западной части Средней Италии, небольшой, но процветающий торговый центр. В 63 г. н. э. пережил землетрясение, а в 79 г. в результате извержения вулкана Везувий был частично разрушен и засыпан пеплом. Местонахождение Помпей было забыто на долгие века. Древний город был случайно обнаружен в кон. 17 в. при постройке водопровода, а систематические раскопки начались лишь в 18 в. Благодаря работе археологов, Помпеи превратились в музей под открытым небом. Расположенные на холме и окружённые кольцом стен, они представляют собой прекрасно сохранившийся античный город, имевший чёткую планировку. Две главные улицы, одна из которых была ориентирована с севера на юг, а другая – с запада на восток, пересекались под прямым углом. Остальные улицы, мощённые каменными плитами, шли параллельно главным, разделяя весь город на девять районов-кварталов. Центром городской жизни был *форум*, окружённый *базиликами*, храмами, зданиями городской курии, архива-табулария, рынка. В южной части города, на склоне холма, находился большой театр, рассчитанный на 5 тыс. зрителей. В юго-восточной части Помпей размещался амфитеатр для гладиаторских боёв, рассчитанный на 20 тыс. зрителей, – самый древний из всех ныне известных (80 г. до н. э.). У городских ворот размещались гостиницы, трактиры, лавки, конюшни. В городе были также *термы* и трактиры.

Вдоль улиц стояли инсулы (многоэтажные дома). Среди жилых зданий представляют интерес дома ремесленников с мастерскими и магазинами, и в особенности виллы богатых землевладельцев и торговцев. Одна из самых древних построек Помпей (2 в. до н. э.) – дом Юлия Полибия и современный ему дом Фавна (названный по изящной бронзовой статуэтке танцующего фавна). Типовой богатый дом имел гостиную (атриум) с бассейном (имплювиум) в центре, куда через отверстие в крыше попадала дождевая вода. К атриуму, где хозяин принимал посетителей, примыкал его кабинет – таблиний, из которого открывался вид на перистиль – внутренний дворик с садом, фонтанами и статуями. К ним обычно примыкали столовая (триклиний) с ложами для трапезы, рассчитанная на приём гостей, а также спальни (кубикулы), библиотека и баня с холодной и горячей водой. В помпейских домах было обнаружено множество произведений скульптуры и прекрасно сохранившихся *фресок*, которые на сегодняшний день являются единственными известными образцами античной живописи. Зал одной из самых знаменитых помпейских вилл – Виллы Мистерий – был украшен ок. 50 г. н. э. великолепными росписями на сюжеты дионисийских священных таинств. Превосходным примером декоративного художественного стиля эпохи Флавиев являются дома Веттиев и Саллюстия (1 в. н. э.). Найденные в Помпеях надписи, мебель и утварь являются ценнейшим источником для изучения древнеримской культуры и повседневной жизни римлян.



Фрески Дома Веттиев в Помпеях. 50—70-е гг. н. э.



«Принесение в жертву Ифигении». Фреска Дома Трагического поэта. Помпеи. 50—70-е гг. н. э.

ПОПКО́В Виктор Ефимович (1932, Москва – 1974, там же), русский живописец и график, представитель «сурового стиля». Учился в Московском высшем художественно-промышленном училище (1948—52) и Московском художественном институте им. В. И. Сурикова (1952—58) у Е. А. Кибрика.

Известность художнику принесла картина «Строители Братской ГЭС» (1961), ставшая программной для «сурового стиля» с его строгим реализмом, публицистическим настроем, чёткой ритмикой. Стремясь преодолеть официозные установления *социалистического реализма*, Попков пришёл к созданию особого ёмкого, метафорического языка, сочетающего точность натуральных наблюдений с повышенной эмоциональной выразительностью цвета, словно «горящего» изнутри во многих картинах. Для его работ характерен напряжённый драматизм при застылости фигур и статичности композиции (цикл полотен «Мезенские вдовы» (1965—68). Полотна Попкова насыщены символами и *аллегориями* («Шинель отца», 1972, – центральное произведение цикла «Размышление о жизни»). Эпическую элегию создаёт художник в полотне «Северная часовня» (1972), размышлениям о природе творчества и судьбе творца посвящена картина «Осенние дожди» (1974), в которой изображён А. С. Пушкин.

ПОПОВА́ Любовь Сергеевна (1889, имение Красновидово, близ Звенигорода – 1924, Москва), русский живописец, график, дизайнер;

представительница *авангардизма*. Обучалась в студии С. Ю. Жуковского (1907), в Школе рисования и живописи К. Ф. Юона и И. О. Дудина (1908—09), в студии «La Palette» у А. Ле Фоконье, А. Сегонзака и Ж. Метценже в Париже (1912—13). В 1916—17 гг. — член общества «Супремус», в 1920-е гг. — активный участник «производственной группы» объединения *Левый фронт искусства* (ЛЕФ). В 1920—23 гг. преподавала во *Вхутемасе*.



Л. С. Попова. «Живописная архитектура. Красное с синим». 1918 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Творчество Поповой обнаруживает черты соприкосновения с *кубизмом, футуризмом, супрематизмом, конструктивизмом*. В период становления (кон. 1900 — нач. 1910-х гг.) работает в традиционных жанрах (пейзаж, портрет, натюрморт), в которых чувствуется влияние сезаннизма, а отчасти — и кубизма. В своих новаторских работах художница ищет гармонию, равновесие форм и цветовых пятен, выявляя конструкцию изображаемых фигур и предметов («Этюд натурщицы», «Композиция с фигурами», «Человек + воздух + пространство»; все — 1913; «Портрет философа», «Кувшин на столе»; оба — 1915; «Бакалейная лавка», 1916). Поиски художественной

выразительности завершаются программным отказом от предметности, переходом к созданию картин, состоящих из взаимодействующих и контрастирующих друг с другом цветовых плоскостей в живописно-пластическом пространстве (цикл «Живописная архитектура», 1916—18). Попова решает в них исключительно живописные задачи, отказываясь от узнаваемости форм, переходя от изображения реальности к её пересозданию. В 1920-х годах в станковых произведениях усиливается динамичность, выявляется дугообразное и спиралевидное движение форм и линий, возрастает напряжённость цветового звучания («Пространственно-силовые построения», 1921—22).



Л. С. Попова. «Этюд натурщицы». 1913 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

После участия в выставке «5х5=25» (1921) Попова, разделяя взгляды «производственников» из ЛЕФа, отказалась от станкового искусства и полностью переключилась на «производственные формы» художественного творчества: театральные постановки в

конструктивистском стиле (декорации и костюмы к комедии-фарсу Ф. Кроммелинка «Великодушный рогоносец» в постановке В. Э. Мейерхольда, 1922), полиграфию, создание рисунков для текстиля и моделей одежды.

Попова — одна из значительных фигур русского авангарда, обладавшая ярким живописным дарованием и декоративным чутьём, вписавшая своеобразную страницу в историю русского искусства 20 в.

ПОРТА́Л (нем. portal, от лат. porta — вход, ворота), архитектурно оформленный вход в здание. С 11 в. в романской, готической и древнерусской архитектуре были широко распространены арочные (т. н. перспективные) порталы, украшенные рельефами. Ренессансные и барочные порталы обычно обрамлялись *пилястрами* и *колоннами*, несущими *антаблемент* или *фронтон*.



Королевский портал собора. Шартр. 12 в.

ПОРТИК (от лат. porticus), выступающая вперёд часть здания, открытая на одну или три стороны и образуемая *колоннами* или *арками*, несущими перекрытие; чаще всего оформляет главный вход и завершается *фронтоном* или *аттиком* — стенкой над венчающим архитектурное сооружение *карнизом*. Портики были широко распространены в античной и классицистической архитектуре.

ПОРТРЕ́Т (франц. portrait, от устаревшего peindre — изображать), один из главных жанров изобразительного искусства. В зависимости от

техники исполнения, различают станковые портреты (*картины, бюсты*) и монументальные (*статуи, фрески, мозаики*). В соответствии с отношением художника к портретируемому, выделяют портреты парадные и интимные. По числу персонажей портреты делятся на индивидуальные, двойные, групповые.



«Патриций с бюстами предков». Мрамор. I в. до н. э. Капитолийские музеи. Рим

Одно из важнейших качеств портрета – сходство изображения с моделью. Однако художник передаёт не только внешний облик портретируемого, но и его индивидуальность, а также типичные черты, отражающие определённую социальную среду и эпоху. Портретист создаёт не просто механический слепок с черт лица человека, но

проникает внутрь его души, раскрывает его характер, чувства и взгляды на мир. Создание портрета – всегда очень сложный творческий акт, на который влияет множество факторов. Это и взаимоотношения художника с моделью, и особенности мироощущения эпохи, которая обладает своими идеалами и представлениями о должном в человеке, и многое другое.



«Портрет пожилого мужчины». Энкаустика. I в. н. э. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва

Зародившись в глубокой древности, портрет впервые достиг расцвета в древнеегипетском искусстве, где скульптурные бюсты и статуи выполняли роль «двойника» человека в его загробной жизни. В Древней Греции в период классики получили распространение идеализированные скульптурные портреты общественных деятелей, философов, поэтов (бюст Перикла работы Кресилая, 5 в. до н. э.). В античной Греции право быть запечатлёнными в статуе получали прежде всего атлеты, победившие на Олимпийских и др. общегреческих играх. С кон. 5 в. до н. э. древнегреческий портрет становится более индивидуализированным (творчество Деметрия из Алопеки, *Лисиппа*). Древнеримский портрет отличается неприкрашенной правдивостью в передаче индивидуальных черт и психологической достоверностью. В лицах мужчин и женщин, запечатлённых в разные периоды истории

римского государства, передан их внутренний мир, чувства и переживания людей, ощущавших себя властителями жизни на заре римской эпохи и впавших в душевное отчаяние в пору её заката. В эллинистическом искусстве, наряду с бюстами и статуями, получили широкое распространение профильные портреты, вычеканенные на монетах и *геммах*.



*Тициан. «Портрет Карла V в сражении при Мюльберге». 1548 г.
Прадо. Мадрид*

Первые живописные портреты были созданы в Египте в 1–4 вв. н. э. Они представляли собой надгробные изображения, выполненные в технике *энкастики* (см. ст. *Фаюмский портрет*). В Средние века, когда личностное начало растворялось в религиозном порыве, портретные изображения правителей, их приближённых, *донаторов* были частью монументально-декоративного ансамбля храма.



Д. Веласкес. «Портрет Папы Иннокентия X». 1650 г. Галерея Дориа-Памфили. Рим

Новую страницу в истории портрета открыл итальянский художник *Джотто ди Бондоне*. По свидетельству *Дж. Вазари*, «он ввёл обычай рисовать живых людей с натуры, чего не делалось уже более двухсот лет». Обретя право на существование в религиозных композициях, портрет постепенно выделяется в самостоятельное изображение на доске, а позднее – на холсте. В эпоху *Возрождения* портрет заявил о себе как об одном из главных жанров, возвеличивающих человека как «венец мироздания», воспевающих его красоту, мужество и безграничные возможности. В эпоху Раннего Возрождения перед мастерами стояла задача точного воспроизведения черт лица и облика модели, художники не скрывали недостатки внешности (*Д. Гирландайо*). В то же время складывается традиция профильного портрета (*Пьеро делья Франческа*, *Пизанелло* и др.).



П. П. Рубенс. «Портрет жены художника Елены Фоурмен с детьми». 1636—37 гг. Лувр. Париж

16 в. ознаменовался расцветом портретной живописи в Италии. Мастера Высокого Возрождения (*Леонардо да Винчи, Рафаэль, Джорджоне, Тициан, Тинторетто*) наделяют героев своих картин не только силой интеллекта и сознанием личной свободы, но и внутренним драматизмом. Уравновешенные и спокойные изображения чередуются в творчестве Рафаэля и Тициана с драматическими психологическими портретами. Обретают популярность символический (основанный на сюжетеке литературных произведений) и аллегорический портрет.



О. А. Кипренский. «Портрет Е. С. Авдухиной». 1822 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

В искусстве Позднего Возрождения и маньеризма портрет утрачивает гармонию, ей на смену приходят подчёркнутый драматизм и напряжённость образного строя (Я. Понтормо, Эль Греко).



В. А. Серов. «Мика Морозов». 1901 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В сер. 15 в. бурное развитие портрета происходит в северных странах. Ренессансным гуманизмом проникнуты работы нидерландских (Я. ван Эйк, Р. ван дер Вейден, П. Кристус, Х. Мемлинг), французских (Ж. Фуке, Ф. Клуэ, Корнель де Лион) и немецких (Л. Кранах, А. Дюрер) художников этого времени. В Англии портретная живопись представлена творчеством иностранных мастеров – Х. Хольбейном Младшим и нидерландцами.

Стремление к наиболее полному и многостороннему познанию человеческой природы во всей её сложности характерно для искусства Голландии 17 в. Эмоциональной напряжённостью, проникновением в сокровенные глубины человеческой души поражают портретные образы *Рембрандта*. Жизнеутверждающей силы полны групповые портреты *Ф. Халса*. Противоречивость и сложность действительности отразились в портретном творчестве испанца *Д. Веласкеса*, который создал галерею полных достоинства образов людей из народа и серию беспощадно правдивых портретов придворной знати. Полнокровные и яркие натуры привлекали *П. П. Рубенса*. Virtuозность техники и тонкая выразительность отличает кисть его соотечественника *А. Ван Дейка*.

Реалистические тенденции, связанные с идеалами эпохи *Просвещения*, характерны для многих портретов 18 в. Точность социальных характеристик и острая жизненная правдивость характеризует искусство французских художников (*Ж. О. Фрагонара*, *М. К. де Латур*, *Ж. Б. С. Шарден*). Героический дух эпохи Великой французской революции нашёл воплощение в портретных работах *Ж. Л. Давида*. Эмоциональные, гротескно-сатирические, а подчас трагические образы создавал в своих портретах испанец *Ф. Гойя*. Романтические тенденции нашли отражение в портретном творчестве *Т. Жерико* и *Э. Делакруа* во Франции, *Ф. О. Рунге* в Германии.

Во второй пол. 19 в. возникает множество стилистических направлений и национальных портретных школ. Импрессионисты, а также близкие к ним *Э. Мане* и *Э. Дега* изменили традиционный взгляд на портрет, акцентируя прежде всего изменчивость облика и состояния модели в столь же изменчивой среде.

В 20 в. в портрете проявились противоречивые тенденции искусства, искавшего новые средства выражения сложной душевной

жизни современного человека (П. *Пикассо*, А. *Матисс* и др.).

В истории русского искусства портрет занимает особое место. По сравнению с западноевропейской живописью, на Руси портретный жанр возник довольно поздно, но именно он стал первым светским жанром в искусстве, с него началось освоение художниками реального мира. Восемнадцатое столетие часто называют «веком портрета». Первым русским художником, учившимся в Италии и достигшим несомненного мастерства в портретном жанре, был И. Н. *Никитин*. Художники второй пол. 18 в. научились виртуозно передавать многообразие окружающего мира – тонкие серебристые кружева, переливы бархата, блеск парчи, мягкость меха, теплоту человеческой кожи. Работы крупнейших портретистов (Д. Г. *Левицкого*, В. Л. *Боровиковского*, Ф. С. *Рокотова*) представляли не столько конкретного человека, сколько общечеловеческий идеал.

Эпоха *романтизма* заставила художников (О. А. *Кипренского*, В. А. *Тропинина*, К. П. *Брюллова*) по-новому взглянуть на портретируемых, ощутить неповторимую индивидуальность каждого, изменчивость, динамику внутренней жизни человека, «души прекрасные порывы». Во второй пол. 19 в. в творчестве *передвижников* (В. Г. *Перов*, И. Н. *Крамской*, И. Е. *Репин*) развивается и достигает вершин психологический портрет, линия которого была блестяще продолжена в творчестве В. А. *Серова*.

Художники рубежа 19–20 вв. стремились усилить эмоциональное воздействие портретов на зрителя. Стремление запечатлеть внешнее сходство сменяется поисками острых сопоставлений, тонких ассоциаций, символического подтекста (М. А. *Врубель*, художники объединений «*Мир искусства*» и «*Бубновый валет*»). В 20 – нач. 21 в. портрет по-прежнему выражает духовные и творческие поиски художников различных направлений (В. Е. *Попков*, Н. И. *Нестерова*, Т. Г. *Назаренко* и др.).

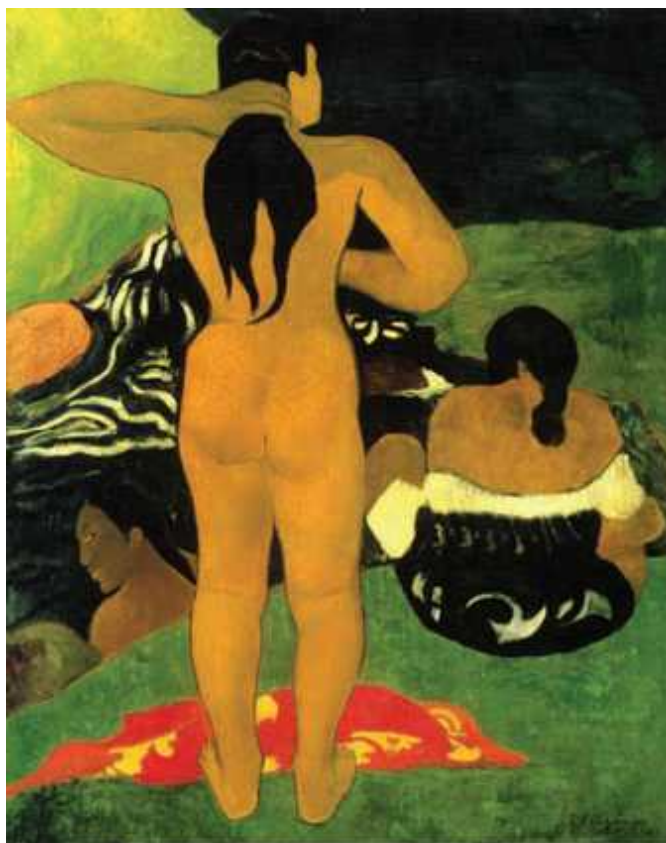
ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ (фр. *postimpressionisme*, от лат. *post* – после и *импрессионизм*), термин, принятый в искусствоведении для обозначения магистральной линии развития французского искусства, начиная со второй пол. 1880-х гг. до нач. 20 в. Началом постимпрессионизма принято считать 1886 г., когда состоялась

последняя выставка импрессионистов и был опубликован «Манифест символизма» поэта Жана Мореаса.



П. Сезанн. «Игроки в карты». 1890—92 гг.

Новые течения объединяло неприятие эстетики импрессионизма и реализма, художники-постимпрессионисты стремились передавать в картинах не сиюминутное, а характерное и сущностное. К постимпрессионистам относят представителей пуантилизма (Ж. Сёра, П. Синьяк), участников группы «Наби», А. де Тулуз-Лотрека. Однако главная роль в определении творческого метода постимпрессионизма принадлежала П. Сезанну, В. Ван Гогу и П. Гогену. Каждый из этих мастеров работал самостоятельно и искал свой собственный путь в искусстве. Они не входили, как импрессионисты, в единую группу. Художников объединяло лишь то, что основой их творческих поисков был импрессионизм. Почти все они начинали свой путь в искусстве в русле этого течения, использовали открытия импрессионистов в области цвета, композиции, техники живописи, раздельного мазка и др. П. Сезанн неукоснительно держался метода работы с натуры. В творчестве постимпрессионистов сохранялось жизнеподобие образов, от которого позднее отказались многие авангардные мастера 20 в.



П. Гоген. «Таитянки на побережье». 1892 г. Музей Метрополитен. Нью-Йорк

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



В. Ван Гог. «Портрет доктора Гаше». 1890 г. Частное собрание

Каждый из участников этого движения стремился по-своему переработать импрессионизм, восполнив в нём то, чего ему, по их мнению, не доставало.

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

Ван Гог стремился с помощью цветовых созвучий выразить своё отношение к изображаемому. Например, ночное кафе для него – место, «где можно сойти с ума» или «совершить преступление». В пейзажах Ван Гога, как в душе человека, происходит «столкновение страстей»: скалы содрогаются, деревья взывают о помощи. Ван Гог писал, что он

не старается изобразить то, что перед глазами. Его целью было выразить себя. Цвет у него становится главным выразителем эмоций. Ван Гог считал, что есть цвета, которые «любят», и есть такие, что «ненавидят» друг друга. Поэтому их контраст или гармония способны выразить разнообразные духовные состояния художника. Мазок Ван Гога тоже делается носителем эмоций. Иногда он резкий, заострённый, отрывистый, а иногда – закруглённый, ритмически повторяющийся.

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

Постимпрессионисты, используя завоевания импрессионистов, перешагнули тот рубеж, перед которым остановились их предшественники. Каждый из постимпрессионистов, сохраняя жизнеподобие, преодолел непреложный принцип традиционной художественной системы «подражания природе». Стул и башмаки в картинах Ван Гога, яблоки Сезанна, несмотря на внешнее сходство с реальными предметами, не тождественны им. Они существуют в условном мире искусства, где эти предметы преображаются художником. Цвет, линии, формы становятся выразителями индивидуальности художника, его чувств и мыслей. Постимпрессионисты пошли дальше импрессионистов в отрицании догм, форм, канонов академического искусства. Однако постимпрессионизм неотделим от импрессионизма. Это две фазы периода разложения традиционной академической системы и перехода к искусству 20 в.

ПОСТМОДЕРНИЗМ, совокупность тенденций в архитектуре и изобразительном искусстве второй пол. 20 в., связанных с радикальной переоценкой ценностей авангардизма. Утопические устремления прежнего авангарда сменились более самокритичным отношением искусства к самому себе, война с традицией – сосуществованием с ней, принципиальным сосуществованием и взаимопереплетением различных стилей. Исходя из того, что в кон. 20 в. создать что-либо

новое невозможно, постмодернисты допускают в своём искусстве *эkleктику*, использование «цитат» из стилей прошлого и элементов массовой культуры. Усиливаются моменты интеллектуальной игры, диалога со зрителем.

Течениями постмодернизма являются итальянский трансавангард, немецкий неоэкспрессионизм, американская «новая волна», а также соц-арт, представленный произведениями русских художников, работающих в США (В. А. Комар, А. Д. Меламид, А. С. Косолапов и др.), московский апт-арт (Ю. Ф. Альберт, К. В. Звездочётов и др.), живопись «новых художников» и неоакадемистов в Санкт-Петербурге (Т. П. Новиков), проекты «бумажной архитектуры» (Ю. И. Аввакумов, А. С. Бродский, И. В. Уткин и др.).

ПРАКСИТЕЛЬ (praxité lks) (ок. 390 до н. э., Афины – ок. 330 до н. э., там же), древнегреческий скульптор, представитель поздней классики. Работал преимущественно в Афинах. Любимым материалом Праксителя был мрамор. Его статуи почти не сохранились и известны по римским копиям. Единственная из всех работ скульптора, дошедшая до нас в подлиннике, – «Гермес с младенцем Дионисом» (ок. 340 до н. э.), которая была найдена при раскопках греческого города Олимпия. Её отличает созерцательность, чувственность, идиллическое настроение, виртуозная обработка мрамора. Скульптор использует тончайшие переходы рельефа, тщательную полировку поверхности для создания эффекта нежного, сверкающего идеальной красотой обнажённого тела. В передаче движения фигур Пракситель использовал все лучшие достижения греческой пластики, особенно наследие *Поликлета*, однако фигуры Праксителя кажутся более лёгкими и грациозными. Согласно легенде, Пракситель изваял первую в истории греческого искусства обнажённую женскую фигуру – статую богини Афродиты, – вдохновляясь красотой своей возлюбленной Фрины («Афродита Книдская», ок. 350 г. до н. э.). Среди др. известных произведений Праксителя – «Аполлон Сауроктон» («Аполлон, убивающий ящерицу», ок. 370 г. до н. э.) и статуя молодого Сатира (кон. 4 в. до н. э.). Известно, что скульптуры Праксителя были раскрашены художником Никием из Афин. В творчестве Праксителя на смену величественности и возвышенности образов 5 в. до н. э. приходят изящество и мечтательная нежность. Пракситель был непревзойдённым

мастером в передаче грации тела и безмятежности духа. Искусство Праксителя нашло продолжение в произведениях его сыновей, а также учеников скульптора Кефисодота Младшего и Тимарха.



Пракситель. «Гермес с младенцем Дионисом». Мрамор. Ок. 340 г. до н. э.



Мастер круга Праксителя. «Голова богини Гигеи». Мрамор. 4 в. до н. э. Национальный археологический музей. Афины

ПРЕРАФАЭЛИТЫ (от лат. *prae* – перед и *Рафаэль*), английские художники и писатели второй пол. 19 в., ставившие целью возрождение «искренности» и «наивной религиозности» искусства «до Рафаэля» (то есть художников Средних веков и Раннего Возрождения). Предшественниками прерафаэлитов были «назарейцы» в Германии, ставившие перед собой сходные задачи и создавшие подобие средневекового братства. Братство Прерафаэлитов (англ. Pre-Raphaelite Brotherhood) возникло в Лондоне в 1848 г. В своих ранних работах художники использовали вместо подписей аббревиатуру РВ. Главные участники братства (Уильям Холмен Хант, Джон Эверетт Миллес, Данте Габриэль Россетти) выступили против академизма, корни которого они видели в искусстве Высокого Ренессанса. Стремясь воспроизвести манеру итальянских художников Раннего Возрождения, художники делали этюды с натуры, воспроизводя цвета максимально ярко и отчётливо на влажном белом грунте.



Д. Г. Россетти. «Благовещение». 1850 г. Галерея Тейт. Лондон

Прерафаэлиты провозгласили принцип верности Природе. Персонажи их картин имеют *прототипы* среди реальных людей, пейзажные зарисовки сделаны с натуры. Д. Г. Россетти почти во всех произведениях изображал свою возлюбленную Элизабет Сиддал, продолжая, подобно средневековому рыцарю, хранить верность своей любви и воспевать красоту прекрасной дамы и после её безвременной смерти («Beata Beatrix», 1863—64; «Синее шёлковое платье», 1866). В стремлении к реализму и максимально возможной правдивости прерафаэлиты увеличили размеры полотен, чтобы писать человеческие фигуры и предметы в их натуральную величину. В своих первых работах они обращались к библейским сюжетам, многие из которых носили в их толковании морализаторский характер («Светоч мира», 1853, и «Неверный пастух», 1851, У. Х. Ханта; «Благовещение» Д. Г. Россетти, 1850).



Э. К. Бёрн-Джонс. «Золотая лестница». Ок. 1880 г. Галерея Тейт. Лондон

В выборе поэтических («Госпожа Шарлотта» Ханта на сюжет стихотворения А. Теннисона, 1886–1905; «Сон Данте» Россетти, 1870—71), легендарных («Дама печали» Россети, ок. 1875 г.) и религиозных сюжетов прерафаэлиты видели способ противостоять современному искусству. Их ранние произведения («Лоренцо и Изабелла» Миллеса, 1848; «Детство Марии» Россетти, 1849) были встречены с интересом. Но уже через год их творчество подверглось жёсткой критике; в частности, писатель Ч. Диккенс обвинял Миллеса в излишнем реализме, т. к. художник использовал в качестве модели для образа св. Иосифа («Иисус в родительском доме», 1849—50) простого плотника. В защиту прерафаэлитов выступил художественный критик Джон Рёскин, автор знаменитой серии книг «Современные художники».



Д. Г. Россетти. «Грёзы наяву». 1880 г. Музей Виктории и Альберта. Лондон

Братство прекратило своё существование ок. 1853 г. Хант единственный среди прерафаэлитов сохранил на всю жизнь верность возвышенным целям и идеалам братства. Россетти и Миллес пошли другими путями, выбирая сюжеты из истории Средневековья и пьес У. Шекспира, популярные в эпоху *романтизма* («Офелия» Миллеса, 1852). Миллес позднее возглавил Королевскую академию. Поэтические и живописные образы Россетти стали источником вдохновения для «младших прерафаэлитов», объединившихся вокруг художника в кон. 1850-х гг. (У. Моррис, Э. Бёрн-Джонс, У. Крейн, Дж. Ф. Уотс и др.). Их картины отличает орнаментальная декоративность, изысканность линий, мистическая усложнённость образного строя. У. Моррис, помимо занятий живописью, стремился воссоздать традиционные ремёсла в противовес обезличенному машинному производству, внести красоту в повседневный быт. Для этого он организовал художественно-промышленные мастерские.



Дж. Э. Миллес. «Офелия». 1852 г. Галерея Тейт. Лондон

Творчество прерафаэлитов ощутимо повлияло на многих художников и стало предвестием *символизма* в литературе (У. Патер, О. Уайльд) и изобразительном искусстве (О. Бёрдсли, Г. Моро и др.), способствовало сложению стилистики *модерна*.

ПРИМИТИВИЗМ, совокупное название тенденций в художественной культуре (главным образом, 20 в.), опирающихся на архаические, «примитивные» формы творчества: *первобытное искусство*, традиционное творчество народов Африки, Америки, Океании или народный фольклор; намеренное опрошение изобразительных средств. Яркими представителями примитивизма были А. Руссо во Франции и художники объединения «*Бубновый валет*» и «*Ослиный хвост*» в России. Примитивистские веяния в той или иной степени свойственны большинству авангардистских течений 20 в. – от *фовизма*, *экспрессионизма* и *сюрреализма* до «новых диких».



А. Руссо. «Муза, вдохновляющая поэта». 1909 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва

Термин «примитивизм» часто применяется также по отношению к *наивному искусству*.

ПРОИЗВОДСТВЕННОЕ ИСКУССТВО, художественное течение в советском искусстве 1920-х гг. Программа производственного искусства призывала художника к работе в промышленности и активному участию в строительстве новой жизни. Группа теоретиков производственного искусства (Н. М. Тарабукин, О. М. Брик, Б. И. Арватов и др.) высказывали свои идеи на страницах журнала «ЛЕФ». Первоначально движение находило поддержку у руководства страны, с ним связывали надежду на восстановление промышленности. Идеи производственного искусства нашли своё воплощение в работах крупных современных художников, основоположников советского дизайна (Л. С. Попова, В. Ф. Степанова, А. М. Родченко и др.). Попова эскизы тканей решала одновременно с проектом костюма, учитывая проблему соотношения ткани, костюма с фигурой человека. Степанова разрабатывала модели «прозодежды» и «спортодежды», в которых

воплотились принципы *конструктивизма* – максимальная простота кроя, соответствие костюма функции, яркие цветовые акценты. Во многом принципам производственного искусства следовали Н. П. Ламанова, А. А. Экстер, В. И. Мухина: в созданных ими эскизах костюмов отражены задачи удобства, возможности их выпуска массовым производством. Идеи производственного искусства были близки В. Е. Татлину. Его интересует проблема стандартных форм, он разрабатывает модели «нормаль-одежды», «нормаль-печи», «нормаль-цвета». Примером новой разработки предметно-пространственной среды стал «Рабочий клуб» А. М. Родченко (1925). Основные черты конструктивизма в мебели воплотились в «клубной мебели нового образца», которая отличалась экономичностью, многофункциональностью, удобством, возможностью трансформации. Идеи производственного искусства получили своё развитие во *Вхутемасе*.



Л. С. Попова. Эскизы платьев. 1923—24 гг. Частное собрание



Л. С. Попова. Эскизы тканей. 1923—24 гг. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. Москва

ПРОКО́ФЬЕВ Иван Прокофьевич (1758, Санкт-Петербург – 1828, там же), русский скульптор. Обучался в *Петербургской академии художеств* у Н. Ф. Жилле и Ф. Г. Гордеева. В 1779—84 гг. стажировался в Королевской академии живописи и скульптуры в Париже, где занимался в мастерской П. Жюльена. С 1784 г. преподавал в АХ.



И. П. Прокофьев. Фонтан «Волхов». Петергоф. 1800—01 гг.

Статуя «Морфей» (1782), выполненная в Париже, свидетельствует об усвоении им принципов *классицизма*. Однако в следующем крупном произведении Прокофьева «Актеон, преследуемый собаками» (1785), за которое он был удостоен звания академика, прослеживаются черты *рококо*. Прокофьев много работал в портрете, создав ок. 50 портретных бюстов и медальонов, многие были выполнены в хрупком материале – терракоте (обожжённой глине) и не сохранились до наших дней. В настоящее время известны лишь терракотовые портреты четы А. Ф. и А. Е. Лабзиных (1802).

Прокофьев участвовал в скульптурном оформлении ряда петербургских зданий, работая преимущественно в *барельефе* (барельефы для дома И. И. Бецкого, 1784; статуя Минервы для купола, серия барельефов для парадной и для чугунной лестницы здания АХ,

1785—86; барельефный фриз «Поклонение медному змию» для Казанского собора, 1804—06). Для Большого каскада *Петергофа* им выполнены статуи «Тритоны, держащие рог изобилия», «Пастух Акид», «Волхов» (1800—01). Создал эскизы памятников П. Д. Еропкину для Москвы (1806), Минину и Пожарскому для Нижнего Новгорода (1808), З. Г. Чернышёву для Могилёва (1820).

Сохранилось также обширное, ещё не до конца исследованное графическое наследие скульптора. Отличительная черта дарования Прокофьева – склонность скорее к лирическим и элегическим, чем к драматическим и патриотическим темам. В его творчестве больше барочно-рокайльных черт, чем у его современников.

ПРО́НАОС, см. в ст. *Периптер*.

ПРОПИЛÉИ (от греч. *prorú laion* – преддверие, вход), парадный вход, въезд, образованный *портиками* и *колоннадами*, расположенными симметрично оси движения. Широко применялись в архитектуре Древней Греции (Пропилеи афинского *Акрополя*, 437–432 гг. до н. э., архитектор Мнесикл). В 19 в. к этому типу сооружений обращались архитекторы *классицизма* (Пропилеи в Мюнхене, 1846—60, архитектор Л. Кленце).



*Мнесикл. Пропилеи афинского Акрополя. 437–432 гг. до н. э.
Реконструкция*

ПРОСВЕЩÉНИЕ, направление общественной мысли 18 в., нашедшее отражение во всех сферах европейской культуры. Формирование просветительских идей происходило во Франции в

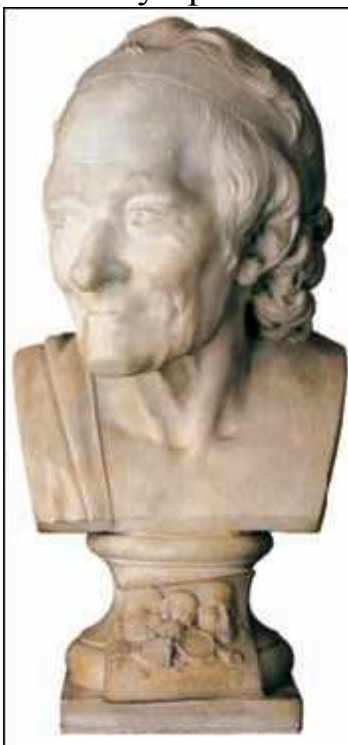
первой пол. 18 в.; в 1760-е гг. они оказывали наибольшее влияние на общественную и художественную жизнь. Некоторые историки рассматривают Великую французскую революцию (1789—91) как политическое последствие распространения просветительских воззрений. События революции обозначили кризис идеалов эпохи Просвещения.



Д. Г. Левицкий. «Портрет просветителя Н. И. Новикова». 1797 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Для просветителей была характерна вера во всемогущество разума и нравственную природу человека. Всеобщим стало убеждение, что распространение знаний и реорганизация общественных институтов на разумных началах будут способствовать быстрому прогрессу в историческом развитии народов. *Классицизм* второй пол. 18 в., эстетический идеал которого носил сугубо рационалистический, нормативный характер, был основан на просветительских идеях. Просветители отводили искусству исключительно важную роль в деле воспитания разумного человека. В живописи самым главным считался исторический жанр, который давал героические примеры для

подражания (полотна Ж. Л. Давида на темы античности и революционных событий). Огромное влияние на европейскую культуру оказали теории естественного права и общественного договора Ж. Ж. Руссо, с которыми было связано распространение культа естественной природы и возникновение пейзажных, или английских, парков, пришедших на смену регулярным французским (см. ст. *Садово-парковая архитектура*). Идеал естественного человека, наделённого добродетелями и чувствительностью, нашёл воплощение в *сентиментализме*, тесно связанном с предшествующим стилем *рококо* и последующим *романтизмом*. Морализирующая живопись Ж. Б. Грёза призвана была прививать человеку нравственные ценности.



Ж. А. Гудон. Бюст Ф. Вольтера. Мрамор. 1778 г. Лувр. Париж

Одной из важнейших социально-политических идей Просвещения была теория просвещённого абсолютизма, согласно которой процветание государства определяется счастьем и благополучием подданных, обеспеченным справедливыми законами. Этой теории придерживались Ф. Вольтер и составители «Энциклопедии наук, искусств и ремёсел» во главе с Д. Дидро, деятельность которых оказала большое влияние не только на западноевропейскую, но и на русскую культуру. Екатерина II в начале царствования стремилась приобрести

репутацию «просвещённого монарха». В искусстве Екатерининской эпохи получила широкое развитие тема просвещённого правления («Портрет Екатерины II в виде законодательницы в храме богини Правосудия» Д. Г. *Левицкого*, 1783; статуя «Екатерина II – законодательница» Ф. И. *Шубина*, 1789). В основу композиции картины и статуи лёг эскиз неосуществлённого памятника Екатерине II работы Э. М. *Фальконе*.



Ж. А. Гудон. Бюст Д. Дидро. Бронза. 1771 г. Лувр. Париж.

Идеи Просвещения находили в изобразительном искусстве и более опосредованное воплощение. Так, императрицей был создан ряд закрытых учебных заведений, где по её замыслу из воспитанников должна была создаваться «новая порода» людей (Смольный институт благородных девиц в Санкт-Петербурге, Воспитательный дом в Москве). Серия портретов лучших воспитанниц Смольного института, заказанная Д. Г. Левицкому, может рассматриваться как одно из воплощений образа идеального человека эпохи Просвещения.

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ИСКУССТВА (пластические искусства), виды *изобразительного искусства*, существующие в реальном пространстве – *архитектура, скульптура, декоративно-*

прикладное творчество, а также *живопись* и *графика*, которые создают иллюзию пространства и объёма на плоскости.



Я. Стен. «Перевернутый мир». Ок. 1665 г. Художественно-исторический музей. Вена

ПРОТОТІП (от греч. *prōtótýpon* – прообраз), прообраз, реальное лицо, представление о котором послужило художнику первоосновой при создании художественного образа (например, крестьянин Иван Петров, послуживший прототипом былинного богатыря Ильи Муромца в картине В. М. Васнецова «Богатыри», 1881—98).



В. М. Васнецов. «Иван Петров, крестьянин Владимирской губернии». 1883 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

ПРЯМА́Я ПЕРСПЕКТИ́ВА, см. в ст. *Перспектива*.

ПРЯНИШНИКОВ Илларион Михайлович (1840, село Тимошево Калужской области – 1894, Москва), русский живописец и график. Родился в купеческой семье. Учился в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* (МУЖВЗ) (1852—53 и 1856—66) у Е. Я. Васильева, Е. С. Сорокина и С. К. Зарянко. За время учёбы был награждён двумя серебряными медалями. Член *Московского общества любителей художеств* (с 1867 г.). Один из членов-учредителей Товарищества передвижных художественных выставок. В 1870-е гг. сблизился с Л. Н. Толстым, дружба с которым продолжалась долгие годы. С 1873 г. и до конца своей жизни преподавал в МУЖВЗ, где его учениками были С. В. Иванов, С. А. Коровин, В. Н. Бакшеев, В. К. Бялыницкий-Бируля. Принимал участие в росписи храма Христа Спасителя в Москве (1876—77).



И. М. Прянишников. «Порожняки». 1872 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Прянишников был признанным мастером бытовой картины, но работал и в других жанрах живописи: историческом, батальном, а также занимался иллюстрированием книг русских писателей. Самая известная картина Прянишникова «Шутники» («Гостиный двор в Москве», 1865) затронула болезненную для России тему «маленького человека», уже прозвучавшую в отечественной литературе. За эту

работу художник был удостоен Большой серебряной медали. Восторженно была встречена публикой и другая его картина – «Порожняки» (1872). Соединив в ней элементы бытового жанра и пейзажа, художник достиг сильного выразительного эффекта. От картины веет чувством одиночества, бесприютности, заброшенности.



И. М. Прянишников. «Шутники» («Гостиный двор в Москве»). 1865 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В 1892—93 гг. из-за болезни художник был вынужден жить в Крыму. За год до смерти он был избран действительным членом АХ.

ПСЕВДОГОТИКА (ложная готика), направление в архитектуре второй пол. 18 в., возрождающее формы *готики*; ранний этап *неоготики*. Некоторые русские и западноевропейские архитекторы, увлекшись романтикой Средневековья, возводили храмы, дворцовые здания, садовые павильоны, в отделке, а иногда и в конструкции которых использовались элементы готической архитектуры. Стрельчатые арки, причудливый рисунок устремлённых ввысь линий, нарядность и красочность «кирпичной готики» увлекали В. И. Баженова (постройки в усадьбе Царицыно, 1775—85), М. Ф. Казакова (Петровский путевой дворец в Москве, 1775—82), Ю. М. Фельтена (Чесменский дворец с церковью Св. Иоанна Крестителя в Санкт-Петербурге, 1774—80;), братьев И. В. и П. В. Неёловых и др. зодчих. Некоторые здания строились так, что напоминали поэтичные и загадочные древние руины (Русалкины

ворота в Царицыно В. И. Баженова, Башня-руина в Царском Селе
Ю. М. Фельтена, 1771—73).



*В. И. Баженов. Фигурные ворота и Оперный дом. 1775—85 гг.
Царицыно*



М. Ф. Казаков. Петровский путево́й дворец. 1775—82 гг. Москва

ПУАНТИЛИ́ЗМ (от франц. pointiller – писать точками), неоимпрессионизм, дивизионизм, художественный приём в живописи, основанный на принципе разложения цветового пятна на спектрально чистые цвета, которые смешиваются на сетчатке глаза при взгляде на картину. Пуантилисты накладывали чистые краски маленькими одинаковыми по форме точечными мазками прямо на поверхность картины. Живописная система была разработана теоретически и осуществлена на практике французскими живописцами Жоржем Сёра, Полем Синьяком и др. во второй пол. 1880-х гг.



П. Синьяк. «Сосна. Сен-Тропе». 1909 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва

Сёра и Синьяк изучали открытия физиков, и использовали законы оптики и спектрального анализа. Они устанавливали точные границы взаимодействия тонов, поэтому их также называли дивизионистами (фр. division – разделять). Их картины не «этюдные», как у импрессионистов, а продуманны, закончены. Чистый цвет благодаря контрасту дополнительных тонов приобретает повышенную силу звучания.

ПУ́КИРЕВ Василий Владимирович (1832, село Лужники Тульской области – 1890, Москва), русский живописец. Родился в крестьянской семье. Живописному мастерству обучался у иконописца в Могилёве.

Учился в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* (МУЖВЗ) у С. К. Зарянка (1847—58). С 1860 г. академик *Петербургской академии художеств*. На протяжении 12 лет (1861—73) преподавал в МУЖВЗ, однако был вынужден отказаться от преподавательской деятельности по состоянию здоровья.



В. В. Пукирев. «Неравный брак». 1862 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В начале своего творческого пути Пукирев вполне успешно занимался портретной живописью, но под влиянием художника В. Г. Перова обратился к бытовому жанру. Он вошёл в историю русского искусства прежде всего как автор картины «Неравный брак» (1862), за которую был удостоен звания профессора живописи. «Всё русское общество горячо схватилось за эту картину и сразу глубоко полюбило её», – писал художественный критик В. В. Стасов. Произведение поднимало «женский вопрос», остроактуальный в России в сер. 19 в. Пукирев не случайно обратился к теме неравного брака: он сам пережил личную драму – бедную девушку, которую он любил, выдали замуж за богатого старика. В образе молодого человека,

стоящего, скрестив на груди руки, за спиной невесты, угадываются автопортретные черты самого художника. По свидетельству И. Е. *Репина*, картина глубоко потрясла многих зрителей, а историк Н. И. Костомаров, увидев её, даже отказался от намерения жениться на молодой девушке. После «Неравного брака» Пукирев написал ещё несколько жанровых работ («В мастерской художника», 1865; «Приём приданого по росписи», 1873). В изображённых сценках чувствуется не только юмористический, но и критический оттенок, свойственный жанровой живописи того времени.

ПУССЁН (poussin) Никола (1594, Лез-Андели, Нормандия – 1665, Рим), французский живописец, основоположник и крупнейший представитель *классицизма*. Сын крестьянина. В 1612 г. приехал в Париж, где поступил в мастерскую Ж. Лаллемана, а затем Ф. Элле Старшего. Под влиянием итальянского поэта Дж. Марино увлёкся античностью (рисунки к поэме Марино, 1622—24). Изучал также произведения *Рафаэля*, *Тициана* и итальянских маньеристов.



Н. Пуссен. «Царство Флоры». Ок. 1631—32 гг. Картинная галерея. Дрезден

Побывав в Венеции (1623), Пуссен в 1624 г. поселился в Риме, где оставался до конца своих дней. Он работал, стремясь «постичь разумную основу прекрасного». Поэтичные картины на мифологические и литературные сюжеты, в которых большую роль играет идиллически-умиротворённый пейзаж («Нарцисс и Эхо», «Ринальдо и Армида»; обе – ок. 1625—27 гг.; «Царство Флоры», ок. 1631—32 гг.), близки по стилистике к традициям венецианской школы

живописи. В т. н. «Вакханалиях» («Триумф Вакха», 1636; «Триумф Пана», 1636—38) воплотилось представление Пуссена об античной радости жизни как о гармонии человека, его внутреннего состояния с необузданной стихией природы. Полотно «Смерть Германика» (ок. 1628 г.) на сюжет из Тацита проникнуто суровым и героическим пафосом. Стоическое мужество полководца, отравленного по приказу императора Тиберия, воплощено в сцене, уподобленной классицистической трагедии. Позы и жесты воинов спокойны и торжественны, фигуры уподоблены античному рельефу. В «Похищении сабинянок» (ок. 1635 г.) чеканный ритм линий и строго выверенное чередование пятен чистого цвета предстают воплощением разумного начала, умиряющего низменные страсти и придающего благородное величие человеческим поступкам.



Н. Пуссен. «Смерть Германика». Ок. 1628 г. Институт искусств. Миннеанолис

В 1640—42 гг. Пуссен работал в Париже при дворе Людовика XIII («Время спасает Истину от посягательств Зависти и Раздора», ок. 1641—42 гг.), однако из-за интриг придворных живописцев был вынужден вернуться в Рим. В работах этого периода художник стремился воплотить в своих полотнах философские размышления о мире и человеке, дать высокие примеры нравственности и величия духа («Аркадские пастухи», ок. 1650 г.; «Отдых на пути в Египет», ок. 1658 г.). Персонажей Священной истории Пуссен уподоблял героям классической древности. Вдохновляясь античной эстетикой, он создал «теорию модусов», каждый из которых означал для него определённую разумную основу, «норму», которой мог бы пользоваться художник, стремящийся к разумной упорядоченности. Для сюжетов строгих и героических предназначался «дорический модус», для весёлых и лирических — «ионический». В нормативной эстетике художника заключалось страстное стремление к красоте, глубокая вера в нравственные идеалы и разум человека. Спокойной уверенностью, верой в высокое предназначение художника проникнут «Автопортрет» (1650). В картине «Великодушие Сципиона» представлен образ идеального справедливого правителя. Сюжет взят из «Истории Рима» Тита Ливия. Полководец Сципион, завоевавший государство Карфаген на севере Африки, полюбил свою прекрасную пленницу Лукрецию. Однако, узнав, что она невеста, Сципион вернул девушку её возлюбленному. Фигуры в картине подобны античным статуям, одежды струятся мелодичными широкими складками, чистые светонесущие краски ложатся на холст большими яркими пятнами — золотисто-жёлтыми, винно-красными, небесно-синими. Развивая принципы идеального пейзажа, Пуссен представляет природу царством разумного порядка и целесообразности («Пейзаж с Полифемом», ок. 1649 г.; серия из 4 картин «Времена года», ок. 1660—65). Фигурки мифологических и библейских персонажей едва заметны в космически грандиозных ландшафтах, исполненных героического величия и торжественности.



Н. Пуссен. «Аркадские пастухи». Ок. 1650 г. Лувр. Париж

Искусство Пуссена, его теория «модусов» оказали определяющее влияние на сложение стиля классицизм; к образам и мотивам его картин обращались западноевропейские и русские мастера 18–19 вв.

ПЬЕРО ДЭЛЛА ФРАНЧЁСКА (piero della francesca) (ок. 1420, Борго Сан-Сеполькро, близ Флоренции – 1492, там же), итальянский живописец и теоретик искусства эпохи Раннего *Возрождения*. Родился в семье ремесленника. В кон. 1430-х гг. работал в мастерской Доменико Венециано во Флоренции. Испытал влияние *Мазаччо* и *Ф. Брунеллески*, а также нидерландского искусства. Работал преимущественно в родном городе, где неизменно пользовался почётом и занимал важные государственные должности, а также в Ферраре (ок. 1448—50 гг.), Римини (1451 и 1482), Риме (1459), Ареццо (до 1466 г.). Автор двух научных трактатов («О перспективе в живописи», до 1482 г., в котором впервые дано математическое обоснование *перспективы*; «Книга о пяти правильных телах», ок. 1490 г., – исследование о совершенных пропорциях).



Пьеро делла Франческа. «Парные портреты Ф. да Монтефельтро и Б. Сфорца». Ок. 1465 г. Галерея Уффици. Флоренция

В произведениях Пьеро царят светлая радость и торжественный покой. В композициях нет ничего случайного, суетного. Движения неторопливы и плавны, жесты скупы и выразительны. Последовательное применение линейной перспективы призвано не столько создать иллюзию трёхмерного пространства, сколько выразить справедливую разумность и упорядоченность мироздания. Этой же цели служит геометризация форм, особенно заметная, например, в головных уборах и причёсках, идеально круглых, конусовидных или цилиндрических. Вместе с тем Пьеро делла Франческа — один из величайших колористов в истории мирового искусства. Краски в его картинах и *фресках* чисты, легки, прозрачны и светоносны; насыщенное воздухом пространство словно омыто свежестью («Крещение Христа», 1450—55; «Мадонна Мизерикордия», 1460-е гг.).



Пьеро делла Франческа. «Прибытие царицы Савской к царю Соломону». Фреска. 1452—66 гг. Церковь Сан-Франческо. Ареццо

Художника прославил цикл фресок в церкви Сан-Франческо в Ареццо (1452—66) на тему легенды о животворящем древе Креста, на котором был распят Иисус Христос. Литературным источником послужила «Золотая легенда» Иосифа Ворагинского (13 в.). Обобщая объёмы фигур, развёртывая строгие, пронизанные величавым ритмом композиции параллельно плоскости стены на фоне гармонически ясной, словно утренней природы, Пьеро делла Франческа добивается впечатления просветлённой торжественности. Во фреске «Сон императора Константина» он одним из первых в европейской живописи делает попытку передать поток света, рассеивающий ночную мглу. Особая возвышенность и благородство отличают образный строй фрески «Воскресение Христа» (ок. 1463 г.). Профильные портреты герцога Урбинского Федерико да Монтефельтро и его супруги Баттисты Сфорца (ок. 1465 г.) своими чеканными контурами напоминают античные медали. Погрудные изображения супругов вплотную придвинуты к переднему плану, в то время как пейзаж, простирающийся словно у их ног, убегает вдаль, растворяясь в голубоватой дымке. В поздней работе «Мадонна со святыми и Федерико да Монтефельтро» (ок. 1472—75 гг.) архитектура храма, в котором пребывают Мадонна и предстоящие ей святые, не обозначает фон для изображённого события, а создаёт глубинное центрическое пространство.



Пьеро делла Франческа. «Сон императора Константина». Фреска. 1452—66 гг. Церковь Сан-Франческо. Ареццо

Искусство Пьеро делла Франческа заложило основы живописи эпохи Возрождения в Средней и Северной Италии. Учениками и последователями мастера были Лука Синьорелли, Мелоццо да Форли и Франческо Косса.

ПЬЕТА́ (от итал. *pietà* – милосердие), в живописи и скульптуре изображение Богоматери, оплакивающей мёртвого Христа, лежащего у неё на коленях. Этот иконографический тип часто встречается в западноевропейском искусстве 13–17 вв. Наиболее известна «Пьета» Микеланджело (ок. 1498—99).



Микеланджело. «Пьета». Мрамор. Ок. 1498-99 гг.