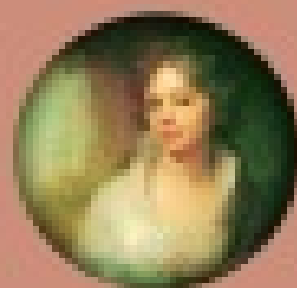


# Современная Иллюстрированная Энциклопедия

## ИСКУССТВО



## Annotation

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

---

- [Искусство](#)
    - [Р](#)
    - [С](#)
    - [Т](#)
    - [У](#)
    - [Ф](#)
    - [Х](#)
    - [Ч](#)
    - [Ш – Щ](#)
    - [Э](#)
    - [Ю – Я](#)
-

**Искусство**

**Современная иллюстрированная**

**ЭНЦИКЛОПЕДИЯ**

## Р

**РАЁК**, разновидность представления *площадного театра*, существовавшая в основном в России в 18–19 вв. Зрители заглядывали в небольшой ящик с двумя круглыми отверстиями с увеличительными стёклами в передней стенке и рассматривали картинки (*лубки*, позднее фотографии), прикреплённые к деревянной оси, вращающейся внутри ящика. Показ картинок сопровождался импровизированными стихотворными пояснениями раёшника в духе хлёстких прибауток скоморохов. В традициях раёшного стиха (акцентный стих с парной рифмовкой) написаны «Рацея» П. А. *Федотова* (пояснение к картине «Сватовство майора», 1848) и «Сказка о попе и его работнике Балде» А. С. Пушкина.

**РАКУРС** (франц. *gassoursi* – сокращение, от *gassoursir* – сокращать, укорачивать) в изобразительном искусстве, перспективное сокращение изображённых предметов. Ракурсы начали широко применять в эпоху *Возрождения* в связи с изобретением прямой *перспективы* (роспись потолка Сикстинской капеллы *Микеланджело*, 1508—12; «Мёртвый Христос» *А. Мантеньи*, после 1474 г.). Сложнейшие ракурсы применяли барочные мастера в потолочных *плафонах*, создающих иллюзию прорыва в небеса, куда стремительно уносятся сонмы фигур (П. да Кортон, А. Поццо, Дж. Б. *Тьеполо* и др.).





*А. Мантенья. «Мёртвый Христос». После 1474 г. Пинакотекка Брера. Милан*



*П. Веронезе. Роспись плафона зала Олимпа. Вилла Барбаро-Вольпи в Мазере, близ Тревизо. Ок. 1561 г.*

**РАННЕХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО**, искусство первых христиан (2–5 вв.). Делится на два этапа: до 313 г., когда христианство не было в Римской империи официально признанной религией, и после, когда император Константин I Великий специальным эдиктом разрешил его свободное исповедание.

Раннехристианское искусство отличается от искусства зрелого Средневековья тесной связью с позднеантичной традицией, из которой оно берёт многие мотивы, формы и художественные приёмы. Вместе с тем начинаются поиски новой образности, соответствующей христианскому вероучению, новым идеям и ценностям. Начинает разрабатываться *иконография* изображения святых персонажей и библейских сцен, которая ляжет в основу средневекового искусства.



*«Орант». Фреска катакомб св. Калликста. 3 в. Рим*

Искусство первого периода представлено прежде всего живописью римских катакомб – сложной системы подземных коридоров, соединявших отдельные комнаты-кубикулы. Здесь первые христиане, гонимые римскими императорами, тайно собирались для отправления религиозного культа, решения дел общины, здесь они хоронили умерших собратьев. На стенах катакомб появляются изображения Христа, Марии, святых, однако они немногочисленны, так как первые христиане опасались уподобиться язычникам, поклонявшимся идолам. Художники ищут новые средства выразительности, наполняют старые образы новым содержанием, основываясь на текстах Священного Писания. Уже в этот период проявляется характерное для Средневековья мышление символами, *аллегориями*, стремление видеть за реальной формой, цветом, явлением сокровенный смысл, ведущий к познанию высших истин, помогающих приблизиться к Богу. Наиболее часто встречаются мотивы виноградной лозы и «Доброго пастыря» (пастуха), связанные с притчами, рассказанными Христом, и напоминающие о Его миссии. Люди, животные и птицы, вкушающие ягоды с виноградных лоз, пьющие воду из чаши или источника, обозначают души, приобщающиеся ко Христу и бессмертию; овцы – кротких праведников или 12 апостолов и т. д. Христос иногда предстаёт в образе Аполлона – языческого бога Солнца, поскольку Его называют Новым солнцем, и Он пришёл на смену старым божествам. Лёгкие фигуры словно парят на гладком светлом фоне. В страстном самозабвении показаны молящиеся – оранты. Их состояние

подчёркнуто устремлённым к небу взглядом и жестом воздетых, намеренно увеличенных кистей рук.



«Добрый пастырь». Фреска катакомб св. Калликста. 3 в. Рим

После официального признания христианства развивается архитектура, начинается широкое строительство церквей (*базилик* и *центрических сооружений*). Зодчие подчёркивали не мощь архитектурных форм, а обширное пространство внутри храма. Архитектурные детали стали более хрупкими. Стремление облегчить формы, лишить их материальности будут характерны и для средневекового искусства. В целях ускорения строительства церкви возводили из дешёвых материалов – кирпича и дерева, но непременно украшали *фресками* и *мозаиками*. Стены, украшенные мозаиками, зрительно казались легче, а мерцающие стеклянные кубики *смальты*, из которых набирали мозаические композиции, и сияние золотых фонов преображали пространство, делая его чудесным. Манера исполнения мозаик развивалась от живописной свободы в сторону большей строгости и графичности. На смену мягким оттенкам и мерцанию цвета приходили простые сочетания крупных цветовых пятен и строгих линий. Раннехристианское искусство представлено также скульптурой и книжной миниатюрой. Круглая скульптура в силу своей телесности, реальной объёмности не подходила для выражения духовных устремлений и вскоре утратила популярность. Создавались прежде всего рельефы мраморных саркофагов с библейскими сценами и христианской символикой.

**РАСТРЕ́ЛЛИ** (rastrelli) Бартоломео Карло (1675, Флоренция – 1744, Санкт-Петербург), итальянский скульптор; представитель *барокко*. Отец архитектора Б. Ф. *Растрелли*. Обучался во Флоренции у крупнейшего барочного мастера Д. Б. Фоджини. В 1698—99 гг. жил и работал в Риме, в 1700—15 гг. – в Париже. В 1715 г. заключил договор с агентом Петра I И. Лефортом о работе в России.



*Б. К. Растрелли. Посмертная маска Петра I. 1725 г.*

В 1716 г. приехал в Санкт-Петербург. Начав работать в качестве архитектора, был вынужден уступить эту сферу деятельности Ж. Б. Леблону, сосредоточившись на скульптурных заказах. Запечатлел Петра I во многих произведениях (два бронзовых бюста императора, сохранился один из них, 1723—29; «Восковая персона», 1725), сделал модели памятников царю с пешей (не сохранилась) и конной статуей Петра I [1743—44; была отлита после смерти скульптора, в 1800 г. установлена перед Михайловским (Инженерным) замком в Санкт-Петербурге]. В конной статуе Растрелли создал образ полководца-триумфатора, ориентируясь согласно традиции 17–18 вв. на древнеримский памятник императору Марку Аврелию. Скульптору принадлежит также модель Триумфального столпа в память побед России в Северной войне, который был увенчан статуей царя. В 1730—32 гг. Растрелли жил в Москве, работал над оформлением празднеств по случаю коронации Анны Иоанновны.





*Б. К. Растрелли. Памятник Петру I. 1743—44 гг. Санкт-Петербург*

Скульптор создал значительное число портретных работ (бюст А. Д. Меншикова, 1716—17; «Неизвестного [С. Л. Владиславича-Рагузинского?], 1732). В 1741 г. им была отлита в бронзе скульптурная группа „Императрица Анна Иоанновна с арапчонком“, выразительность которой построена на контрастном сопоставлении массивной, грузной фигуры императрицы, чьё усыпанное драгоценностями платье подобно броне, и лёгкой, словно готовой соскользнуть со своего постамента фигурки мальчика.

С творчеством Растрелли связано становление и развитие светской скульптуры в России, появление новых для русского искусства видов пластики: конного памятника, скульптурной группы, портретного бюста. Растрелли не имел прямых учеников-скульпторов, однако при нём работали русские подмастерья, непосредственно перенимавшие технический опыт.

**РАСТРЕ́ЛЛИ** Бартоломео Франческо [1700, Париж (?) – 1771, Санкт-Петербург], русский архитектор, итальянец по происхождению; крупнейший представитель *барокко*. Сын скульптора Б. К. *Растрелли*.

В 1725—30 гг. проходил обучение за границей. По возвращении в Россию стал придворным архитектором.

1730-е гг. – период творческого становления мастера. Он следует традициям русской архитектуры петровского времени (т. н. третий Зимний дворец в Санкт-Петербурге, 1732—33; не сохранился; дворцы Бирона в Рундале, 1736—40; и Митаве, ныне Елгаве, Латвия, 1738—40). Параллельно Растрелли изучает древнерусскую архитектуру (нарядные храмы 17 в. в Ярославле, собор Василия Блаженного в Москве). Радостный, мажорный строй, звучные цветовые сочетания, вдохновившие архитектора и творчески им переработанные, станут характерной чертой его искусства.



*Б. Ф. Растрелли. Зимний дворец. 1754—62 гг. Санкт-Петербург*

Расцвет творчества Растрелли пришёлся на время правления императрицы Елизаветы Петровны (1740—50-е гг.). В своих постройках архитектор органично сочетал традиции европейского барокко, *рококо*, отчасти *классицизма* и древнерусской архитектуры. От барокко он берёт размах и динамику в организации пространства и архитектурных форм здания, систему декорирования интерьера, от рококо – многие элементы *декора*, от классицизма – ясность планировочных решений, от древнерусского зодчества – красочное узорочье, нарядные крылечки, особенную выразительность силуэта здания.



*Б. Ф. Растрелли. Собор Смольного монастыря. 1748—64 гг. Санкт-Петербург*

Растрелли – непревзойдённый мастер архитектурного ансамбля и синтеза различных искусств. В комплексе Смольного монастыря в Санкт-Петербурге (1748—64) невысокие здания монашеских келий с церквями по углам и оградой повторяют очертания крестообразного в плане собора, который высится в центре, – великолепный, стройный и лучезарный. Екатерининский дворец в Царском Селе, перестроенный Растрелли (1752—57), составляет единый ансамбль с прилегающим к нему парком: невысокие, расположенные полукругом флигеля охватывают обширное пространство перед главным фасадом дворца, создавая подобие парадной площади – курдонёр (почётный двор). Центр дворца находится на главной планировочной оси дворцово-паркового ансамбля: от почётного двора и крыльца паркового фасада открываются перспективы главной аллеи, в одном конце которой находится павильон Эрмитаж, в другом – Монбизу. Примером синтеза



искусств в интерьере могут послужить Большой зал Екатерининского дворца в Царском Селе и Танцевальный зал дворца в *Петергофе*. Позолота и зеркала зрительно облегчают, почти уничтожают плоскость стены, живописные *плафоны* «прорывают» потолки, в узорах паркета «растворяются» плиты пола. Благодаря динамичному декору в интерьерах царит ощущение ликующей праздничности.



*Б. Ф. Растрелли. Павильон Эрмитаж. 1752—57 гг. Царское Село*

Фасады растреллиевских зданий также насыщены динамикой. Собор Смольного монастыря, Андреевская церковь в Киеве (1747) и др. устремлены вверх; архитектурные массы компактны и собраны к центру; восхождение объёмов завершается в сложных, текучих формах глав. В дворцовых зданиях (Зимний, 1754—62, и Строгановский, 1752—54, дворцы в Санкт-Петербурге; Екатерининский дворец в Царском Селе, Большой дворец в Петергофе, 1747—52) движение развивается по горизонтали, однако значительные по протяжённости фасады не выглядят монотонными. Их разнообразят выступы (ризалиты), увенчанные разорванными *фронтонами*, балкончики, сочетание золотых и белых деталей на фоне ярко окрашенных стен, игра света и тени.

При Екатерине II, предпочитавшей строгую классицистическую архитектуру, зодчий, ещё полный творческой энергии, не имел возможности реализовать свои замыслы.



**РАФАЭЛЬ** Санти (raffaello santi) (1483, Урбино – 1520, Рим), выдающийся итальянский художник и архитектор эпохи Высокого Возрождения. Сын художника Джованни Санти. Учился у П. Перуджино. В 1504—08 гг. работал во Флоренции. В 1508 г. по приглашению Папы Юлия II переехал в Рим.



*Рафаэль. «Автопортрет». 1506 г. Галерея Уффици. Флоренция*

Уже в ранних картинах ощутимо свойственное Рафаэлю стремление к гармонии, умение находить тонкое созвучие форм и ритмов линий, движений и жестов персонажей, цветовой гаммы («Мадонна Конестабиле», ок. 1502—03 гг.; «Сон рыцаря», ок. 1504 г.; «Св. Георгий», ок. 1504 г.; «Обручение Марии», 1504).



*Рафаэль. «Афинская школа». Фреска. 1509—11 гг. Станца дельла Сеньятура. Папский дворец. Ватикан*

Творческая атмосфера Флоренции, где Рафаэль познакомился с *Леонардо да Винчи*, сыграла огромную роль в становлении художника. Начав работать с натуры, он изучает анатомию, сложные позы и *ракурсы*; ищет ёмкие и лаконичные, гармонически уравновешенные композиционные формулы. Основой композиции становится, как и в работах многих других ренессансных мастеров, пирамида, в которую вписаны фигуры. Любимая тема – юная Мадонна в пейзаже, у ног которой играют Младенец Христос и Иоанн Креститель («Мадонна со щеглёнком», ок. 1506—07 гг.; «Мадонна в зелени», 1506; «Прекрасная садовница», 1507).



*Рафаэль. «Сикстинская мадонна». Ок. 1515—19 гг. Картинная галерея. Дрезден*

В Риме Рафаэль получил заказ от Папы Юлия II на росписи парадных покоев Ватиканского дворца. Фрески Станцы делла Сеньятура (1509—11) представляют собой величественные многофигурные композиции, олицетворяющие главные области духовной деятельности: богословие («Диспута»), философию («Афинская школа»), поэзию («Парнас»), юриспруденцию («Мудрость, Мера, Сила»), а также соответствующие главным композициям аллегорические, библейские и мифологические сцены на плафоне. Фигуры сплетены единым ритмом, плавно перетекающим от одной группы персонажей к другой. В соседнем зале – Станце Элидора (1512—14) – стены расписаны композициями «Изгнание Элидора из храма», «Чудесное изведение апостола Петра из темницы», «Месса в Больсене», «Встреча папы Льва I с Атилой». Драматичный, увлекательный рассказ ведётся посредством взволнованных движений и жестов, контрастов света и тени. В «Чудесном изведении апостола



Петра из темницы» переданы сложнейшие эффекты ночного освещения: ангел является в ослепительном сиянии на фоне холодного света луны и огненных отсветов от факелов на латах стражников. На вилле Фарнезина была выполнена пронизанная радостным ликованием фреска «Триумф Галатеи» (ок. 1514—15 гг.).



*Рафаэль. «Прекрасная садовница». 1507 г. Лувр. Париж*

В Риме Рафаэль проявил себя также в качестве архитектора. С 1514 г., после смерти Д. Браманте, Рафаэль руководил строительством собора Св. Петра, создавал проекты церковных и светских зданий (церковь Сан-Элиджо дельи Орефичи, ок. 1509 г.; капелла Киджи в церкви Санта-Мария дель Пополо, ок. 1512—20 гг.; вилла Мадама, с 1517 г.; не закончена). В 1515 г. художник был назначен Комиссаром по древностям, возглавлял археологические раскопки, изучение античных памятников.



*Рафаэль. «Донна Велата». Ок. 1516 г. Галерея Питти. Флоренция*

Обращаясь к лику Мадонны, Рафаэль ищет новые образные решения. В «Мадонне делла Седия» (ок. 1513 г.) фигуры юной Богородицы и малышей Иоанна Крестителя и Христа связаны воедино круговым движением, которое подчеркнуто круглым обрамлением (тондо). Мадонна словно стремится укрыть в своих объятиях сына, смотрящего на зрителя недетски серьёзным взглядом. Рафаэль настойчиво искал путь воплощения идеального образа Богородицы. Поиски увенчались созданием «Сикстинской мадонны» (ок. 1515—19 гг.). Босая, но царственная и величественная, она ступает по облакам. На Мадонну с благоговением смотрят снявший папскую тиару Сикст и св. Варвара. Юная Богородица спокойна, но в её лучистом взоре, в жесте, которым она прижимает к себе Младенца, уже заключена готовность отдать его. Она предвидит крестный путь Сына и его страдания. Тяжёлый занавес, открывшийся над Богородицей, усиливает ощущение чудесного явления, представшего перед людьми.

Портреты Рафаэля отличаются благородством и гармонией образов, композиционным равновесием, тонкостью и богатством цветового решения («Бальдассар Кастильоне», ок. 1514—15 гг.; «Донна Велата», ок. 1516 г.).

Творчество Рафаэля оказало значительное влияние на всё последующее развитие итальянской и европейской живописи, став наряду с произведениями античности высшим образцом художественного совершенства, к которому обращались мастера самой разной творческой направленности, от классицистов до символистов.

**РЕАЛИ́ЗМ** в искусстве (от лат. *realis* – действительный, материальный), в широком смысле – способность искусства правдиво, неприкрашено изображать человека и окружающий его мир в жизнеподобных, узнаваемых образах, при этом не копируя пассивно и бесстрастно натуру (в отличие от натурализма), а отбирая в ней главное и стремясь передать в видимых формах сущностные качества предметов и явлений. В этом смысле реалистическим можно назвать искусство *Рембрандта*, *Д. Веласкеса* и многих др. мастеров.



*Г. Курбе. «Дробильщики камня». 1849 г. Картинная галерея. Дрезден (картина не сохранилась)*

В более узком смысле реализм – одно из основополагающих художественных направлений сер. и второй пол. 19 в. в Европе и Америке, провозгласившее целью искусства наблюдение и объективное изображение окружающей действительности, выражение «правды жизни». Термин был введён французским литературным критиком Шанфлёрю в 1850-е гг. Реалисты утверждали свои принципы в борьбе как с *академизмом*, так и с *поздним романтизмом*, выродившимся к сер. 19 в. в набор расхожих штампов.



В. Г. Перов. «Приезд гувернантки в купеческий дом». 1866 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Реализм появился первоначально во Франции, в творчестве Г. Курбе, который поставил перед собой задачу создания героизированной монументальной картины на современный сюжет. Реализм 19 в. не сводился к работе художников с натуры и на *пленэре*, хотя это стало массовой практикой, но отличался прежде всего социальной направленностью, стремлением обличать негативные явления современности, поэтому по отношению к нему часто употребляют термин *критический реализм* (Ж. Ф. Милле во Франции, К. Менье в Бельгии, А. Менцель, В. Лейбль в Германии, *передвижники* в России). Кажущаяся простота, доступность образного языка реалистов 19 в. часто побуждали критиков и публику воспринимать их искусство как иллюстрацию и пропаганду определённых (в том числе политических) идей, что в корне противоречит сущности этого многогранного художественного направления.





*П. А. Федотов. «Свежий кавалер». 1846 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

В 20 в. многие мастера отказались от подражания формам действительности, кульминацией чего стало возникновение абстрактного искусства. Термин «реализм», потеряв эстетическую определённость, стал употребляться для обозначения самых разных направлений, придерживающихся опознаваемых форм видимой реальности (*сюрреализм, социалистический реализм* и др.), в результате чего понятие реализма потеряло эстетическую определённость.

**РЕАЛИЗМ КРИТИЧЕСКИЙ**, см. *Критический реализм*.

**РЕАЛИЗМ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ**, см. *Социалистический реализм*.

**РЕГУЛЯРНЫЙ ПАРК**, см. в ст. *Садово-парковая архитектура*.

**РЕКОНСТРУКЦИЯ** (лат. *re* – приставка, указывающая на повторное, возобновляемое действие, и *constructio* – построение),



воссоздание не сохранившегося первоначального облика архитектурного ансамбля, отдельной постройки или произведения скульптуры, живописи, декоративно-прикладного искусства и т. д. Может быть произведена как в виде чертежа, рисунка или модели, так и в материале утраченного памятника. Реконструкция создаётся на основе сохранившихся фрагментов памятника, описаний и изображений его первоначального облика и т. д. Широкомасштабная реконструкция была проведена, например, в Кносском дворце на о. Крит, где были воссозданы архитектурные формы древнего сооружения 17–16 вв. до н. э. и *фрески*, украшавшие интерьеры.



*Кносский дворец. Западное крыло центрального дворца. 17–16 вв. до н. э. Остров Крит. Реконструкция*

**РЕДОН** (redon) Одилон (1840, Бордо – 1916, Париж), французский график, живописец и художественный критик; представитель *символизма*. Сын предпринимателя. С 1855 г. учился в мастерской акварелиста С. Горина; в 1863 г. познакомился с гравёром Р. Бреденом, творчество которого оказало на него огромное воздействие. В 1864 г. занимался в Школе изящных искусств в Париже у Ж. Л. Жерома.



О. Редон. «Ваза с цветами». Пастель. 1900-е гг. Частное собрание

Первоначально работал как график, создавая рисунки углем, а в 1870 г. овладел техникой *литографии*, которой обучался у А. Фантен-Латура. Его чёрно-белые листы, сочетавшие загадочные символические изображения и тексты, выходили в свет в виде небольших серий («В мечтах», 1879; «Эдгару По», 1882; «Истоки», 1883; «В честь Гойи», 1885; «Ночь», 1886; «Гюставу Флоберу», 1889; «Апокалипсис св. Иоанна», 1889; «Цветы зла», 1890; «Сновидения», 1891; «Искушение», 1896). Параллельно Редон пробовал работать в цвете – в технике *пастели*, а затем и масляными красками. Особенно активно как живописец он начал работать с 1890-х годов. Его живописная манера, очень разнообразная по художественным приёмам и *колориту*, всегда оставляет впечатление незавершённости («Циклоп», 1898; «Зелёная смерть», 1905—10; «Чёрная ваза с цветами», ок. 1909 г.; «Женщина среди цветов», 1909—10).



*О. Редон. «Плачущий наук». 1885 г. Частное собрание*

В творчестве Редона предстаёт мир его грёз и фантазий. Нечто ирреальное, зыбкое, ускользающее просвечивает сквозь обыденную реальность даже в портретах и букетах цветов. В последние годы жизни художник проникается доверием к жизни, открывается радости, и его картины и рисунки, где раньше безраздельно господствовала чернота, начинают сиять яркими переливчатыми красками.

В газетных и журнальных статьях Редон излагал принципы своей «реально-ирреальной эстетики», упрекал художников-реалистов и импрессионистов за то, что они изображают «лишь то, что происходит вне нас самих», полностью игнорируя образы, всплывающие из мглы подсознания. При этом Редон был убеждён, что фантазии, близкие музыке и поэзии, могут быть убедительны лишь в том случае, если они следуют «законам жизни». Посмертно, в 1922 г., был издан его «Дневник самому себе», который он вёл с 1867 г.

**РЭЙНОЛДС** (reynolds) Джошуа (1723, Плимpton, Девоншир – 1792, Лондон), английский живописец. Сын пастора. Учился в Лондоне у Т. Хадсона (1740—43). В 1749—52 гг. путешествовал по Европе.

Изучал произведения *Рембрандта*, *П. П. Рубенса*, *А. Ван Дейка*, венецианскую живопись 16 в. В 1753 г. обосновался в Лондоне, став самым известным портретистом британской столицы. Играл видную роль в политике, принадлежал к партии вигов. Рейнолдс был единогласно избран президентом Королевской академии художеств и занимал этот пост почти до конца своей жизни (1768—90). В теоретических высказываниях об искусстве придерживался в основном классицистических норм, не отрицая роль воображения и чувства.



*Дж. Рейнолдс. «Автопортрет». 1775 г. Королевская академия искусств. Лондон*

Рейнолдс – один из крупнейших английских портретистов. В его портретах лица написаны густыми тёплыми красками, энергично моделированы, поразительно жизненны. В творчестве Рейнолдса выделяются две линии: свободно написанные, лишённые условности портреты, и работы, по словам художника, «большого статуарного стиля». Герои портретов первой группы предстают во всей неповторимой индивидуальности характеров, которые проявляются в естественных ситуациях, в искренних порывах чувств, в состоянии душевного подъёма, когда их способности и склонности проявляются



особенно ясно (портреты писателя С. Джонса, 1772; Нелли О'Брайен, 1760—62). В других случаях Рейнолдс стремится превратить портрет в историческую или аллегорическую картину («Сара Сиддонс в образе музы Трагедии», ок. 1784 г.; «Три грации, увенчивающие цветами герму Гименя», 1774, – портрет сестёр Монтгомери; «Амур, развязывающий пояс у Венеры», 1788, – портрет леди Гамильтон, и др.).



*Дж. Рейнолдс. «Сара Сиддонс в образе музы Трагедии». Ок. 1784 г. Галерея Хантингтон. Сан-Марино*

В 1789 г. художник начал слепнуть и больше не мог заниматься живописью. Мастер эпохи *Просвещения*, Рейнолдс старался утвердить в искусстве высокие и вместе с тем связанные с английской действительностью идеалы.

**РЕЛЬЕФ** (от итал. *rilievo* – выступ, выпуклость, подъём), разновидность *скульптуры*. В отличие от круглой скульптуры, которая существует в свободном пространстве, рельеф подобен объёмному

рисунку. На ровной поверхности камня, дерева или др. материала скульптор вылепливает, вырезает или высекает изображения фигур и предметов, нередко создавая сложные сюжетные композиции. При этом изображение остаётся связанным с фоном, из которого выступает – выпукло или едва заметно. Изобразительные возможности рельефа более широкие, чем у круглой скульптуры: в рельефе можно изобразить почти всё, что доступно живописи и графике: горы, реки, деревья, облака на небе, дома, многофигурные сюжетные композиции.



*«Поклонение Атону». Врезанный рельеф. 14 в. до н. э. Египетский музей. Каир*



*«Битва римлян с варварами». Горельеф саркофага Людовизи.  
Мрамор. 3 в. Национальный музей Терм. Рим*





*Микеланджело. «Мадонна у лестницы». Барельеф. Мрамор. Ок. 1491 г. Дом Буонарроти. Флоренция*

Рельеф как разновидность скульптуры всегда был связан с архитектурой. Рельефные изображения украшали храмы Древнего Египта и Древней Греции, *триумфальные арки* Древнего Рима, средневековые соборы и дворцовые здания нового времени. В зависимости от того, насколько объёмно изображены фигуры, насколько они связаны с фоном, выделяют два вида рельефа: низкий (*барельеф*) и высокий (*горельеф*). Рельеф, в котором объединяются оба этих вида и который по своим особенностям напоминает картину, называется живописным. В Древнем Египте применяли т. н. врезанный рельеф, изображение в котором не выступает над фоном, а, наоборот, уходит вглубь.

**РЁМБРАНДТ** Харменс ван Рейн (rembrandt harmensz van Rijn) (1606, Лейден – 1669, Амстердам), выдающийся голландский живописец, рисовальщик, гравёр. Сын зажиточного лейденского



мельника. Закончил латинскую школу, некоторое время учился в Лейденском университете, но бросил его, чтобы заняться искусством. Обучался основам рисования и живописи у местного художника Я. ван Сваненбурга. В 1623 г. переехал в Амстердам, где полгода учился у известного живописца П. Ластмана. В 1624 г. Рембрандт возвратился в Лейден и открыл там совместно со своим другом Я. Ливенсом живописную мастерскую.



*Рембрандт. «Автопортрет с Саскией на коленях». 1635 г. Картинная галерея. Дрезден*

Творчество Рембрандта тесно связано с традициями национальной культуры, однако в нём отчётливо проявляется новое для голландского и мирового искусства явление – необычайно сильно выраженное личностное начало, переходящее в исповедальность.



*Рембрандт. «Ночной дозор». 1642 г. Рейксмузеум. Амстердам*

Лейденский период (1625—32) – время увлечения Рембрандта живописным наследием *Караваджо*, основоположника реалистического направления в европейской живописи. Художник создаёт первые *офорты* и сюжетные картины («Изгнание торгующих из храма», 1626; «Меняла», 1627). Уже в ранних портретах основное внимание уделено раскрытию душевного состояния портретируемых, второстепенные детали опускаются («Портрет старого воина», ок. 1630 г.).



*Рембрандт. «Портрет старушки». 1654 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва*

В конце 1631 г. Рембрандт переезжает в Амстердам, где пишет принёсший ему славу большой корпоративный портрет врачей («Урок анатомии доктора Тульпа», 1632). Группа людей на портрете запечатлена во время демонстрации доктором строения мышц разъятого трупа в анатомическом классе. Рембрандт избегает излишнего натурализма и в то же время не боится реалистических деталей. В 1634 г., будучи в зените своей недолгой славы, Рембрандт женится на Саскии ван Эйленбург, девушке из богатой аристократической семьи. Он покупает большой дом, обставляет его роскошными вещами, увлекается коллекционированием. Художник собирал персидские миниатюры, вазы, раковины, античные бюсты, китайский и японский фарфор, венецианское стекло, восточные ткани, гобелены, музыкальные инструменты, в его собрании были произведения Рафаэля, Джорджоне, А. Дюрера, А. Мантеньи, Я. ван Эйка, гравюры с произведений Микеланджело и Тициана.



*Рембрандт. «Урок анатомии доктора Тульпа». 1632 г.  
Маурицхейс. Гаага*

В творчестве Рембрандта наступил самый романтический и счастливый период. Во многих картинах он изображает любимую жену Саскию («Портрет улыбающейся Саскии», 1633; «Флора», 1634; «Свадьба Самсона», 1638). Портреты пронизаны ощущением беззаботной радости жизни («Автопортрет с Саскией на коленях», 1635). Художник в шляпе с пышным плюмажем из страусовых перьев и шпагой на боку со смехом обернулся к зрителям и высоко поднимает свой бокал за успех, который ему в это время сопутствует. В 1630-е гг. Рембрандт написал ок. 60 заказных портретов. У него было ок. 15 учеников. К нач. 1640-х гг. он был одним из самых популярных и высокооплачиваемых живописцев Голландии.





*Рембрандт. «Даная». 1636—46 гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*

В 1642 г. Рембрандт создал большой групповой портрет (3,87 x 5,02 м) стрелковой роты капитана Франса Баннинга Кока для парадного зала нового здания амстердамской стрелковой гильдии – «Ночной дозор» (название ошибочно: реставраторы установили, что действие происходит днём при солнечном свете). Отряд из 18 стрелков под развевающимся флагом выходит из-под арки на освещённую площадь. Изображение исполнено героического духа, групповой портрет приобрёл характер исторической картины. Однако живописные эффекты, контрасты света и тени делали неузнаваемыми лица некоторых заказчиков, что вызвало их непонимание и недовольство. Полотно Рембрандта поместили в другое, не предназначенное для него место, обрезав холст со всех сторон, что нарушило композицию картины.

В том же 1642 г. умирает Саския, продолжает углубляться конфликт между художником и заказчиками. Однако в эти годы начинается пора творческой зрелости мастера. Он заканчивает «Даная» (1636—46), усиливая в картине ощущение жизненной правды; обращается к сценам из Священного Писания, где затрагиваются общечеловеческие, вечные проблемы. В картинах на библейские и евангельские сюжеты бунтарское начало сочетается с идеями смирения, покаяния, милосердия; наиболее сильно проявляются такие качества, как родительская любовь, сострадание.

Последние 16 лет стали в жизни Рембрандта наиболее трагичными. Заказов было немного, дом и имущество художника были проданы за долги. Ему пришлось переехать в бедный квартал Амстердама. От полного разорения Рембрандта спасли его возлюбленная Хендрикье Стоффельс и сын Титус, создавшие компанию по продаже произведений искусства, служащим которой числился художник. Живописцу пришлось пережить смерть Титуса, а через несколько лет и Хендрикье, однако пережитые несчастья укрепили творческую мощь Рембрандта («Иосиф, обвиняемый женой Пентефрия», 1655; «Давид перед Саулом» 1657; «Артаксеркс, Аман и Эсфирь», 1660, «Давид и Урия», 1665). Изображая сцены из Священного Писания, художник обращается к общечеловеческим нравственным проблемам. Колорит его картин строится преимущественно на сочетаниях «горящих» изнутри золотисто-коричневых и красноватых тонов. *Светотень* становится одним из главных средств выразительности: она создаёт ощущение сияющего во мраке таинственного золотого света, не имеющего реального источника. Свет лепит форму, материализует фигуры и предметы, словно рождающиеся из тьмы, и одухотворяет их. Мысли и чувства героев выражены не только в их жестах и взглядах, но и в самой живописи – в трепетном свечении, блуждающих в глубине огнях. Самые освещённые места написаны рельефно, как самосветящиеся сгустки некоего драгоценного материала.

В 1661 г. Рембрандт получил заказ на оформление амстердамской ратуши. Картину «Заговор Юлия Цивилиса» (площадью ок. 30 м<sup>2</sup>) возвращают художнику «для исправления». Отказавшись вносить изменения, Рембрандт выполнил на части этого холста знаменитый групповой портрет старшин корпорации цеха суконщиков – «Синдики»

(1662). Поздние портреты Рембрандта – это портреты-биографии: выделяя из полутьмы потоком света лицо и руки, художник создаёт целую историю жизни («Портрет старушки», 1654; «Автопортрет», 1665).

«Блудный сын» (ок. 1668—69 гг.) подводит итог творческой жизни художника. Сюжет взят из библейской притчи о беспутном сыне, который после многолетних скитаний возвратился в отчий дом. Спиной к зрителю изображён упавший на колени оборванный юноша, слепой старик в знак прощения ласково положил руку на его бритую голову. Эта простая сцена наполнена безграничной родительской любовью, горечью унижений, стыда и раскаяния и счастьем обретения семьи. Эта картина о страданиях и великой всепрощающей любви автобиографична, близка и понятна людям всех времён.

Рембрандт оставил огромное наследие: ок. 600 живописных полотен, почти 300 офортов и 1400 рисунков. Творчество художника значительно повлияло на искусство Голландии 17 в. Учениками Рембрандта были Г. Доу, Г. Флинк, С. ван Хоогстратен, К. Фабрициус, Н. Мас. Многие художники имитировали его живописную манеру и светотень, но ни один из последователей не достиг глубины рембрандтовского постижения человеческой души.

**РЕНЕССА́НС**, см. *Возрождение*.

**РЕНУА́Р** (renoir) Пьер Огюст (1841, Лимож – 1919, Кань-сюр-Мер, близ Ниццы), французский живописец, один из лидеров *импрессионизма*. Сын портного из провинции, переехавшего в Париж, он уже в 13 лет был вынужден сам зарабатывать на жизнь, расписывая фарфор, а также ширмы и веера в духе 18 в. Любовь к искусству этой эпохи прошла через всю его жизнь, во многом определив тематику и *колорит* его картин, в котором преобладали розовые тона, характерные для эпохи *рококо*. Намерение стать профессиональным художником привело его в Школу изящных искусств, где он встретился с К. Моне, А. Сислеем и др. будущими импрессионистами. В 1864 г. Ренуар дебютировал на официальной выставке (Салоне), но без особого успеха. Впоследствии его работы постоянно отвергались жюри.



*О. Ренуар. «Автопортрет». 1876 г. Художественный музей Фогга. Кембридж*

В 1874 г. Ренуар принял участие в скандальной выставке в Париже, после которой художник и его единомышленники были названы импрессионистами. Их первое совместное выступление свидетельствовало о консолидации сторонников обновления обветшавшей академической системы и выходе на арену нового художественного движения. Ренуар, как и другие импрессионисты, обратился к изображению современной жизни. Особенно его привлекали сцены развлечений и народных гуляний («Мулен де ля Галет», 1877). Ренуар раньше своих товарищей добился широкого признания и в 1879—1880-х гг. выставлял свои произведения в Салоне.





*О. Ренуар. «Качели». 1876 г. Музей д'Орсэ. Париж*

Ренуар внёс большой вклад в разработку творческого метода импрессионизма. В отличие от Моне, предпочитавшего работать в жанре пейзажа, он применил новый подход не только к изображению природы, но и к натюрморту, жанровой картине, портрету, изображению обнажённых фигур. Ренуар был выдающимся колористом. Именно в его творчестве наиболее ярко выразился радостный, жизнеутверждающий настрой, присущий импрессионизму. Стремление дать людям ощущение полноты жизни было программной установкой его творчества. Он считал, что вокруг много скучных и грустных вещей, поэтому задача художника – научить людей ценить простые радости жизни: прелесть женщин, великолепие цветов, природу, каждый день радующую глаз новой красотой. Художник всегда оставался «живописцем счастья», несмотря на общественные потрясения, войны и личные невзгоды.



*О. Ренуар. «Ложка». 1774 г. Институт Курто. Лондон*

В 1880-е гг. Ренуар порвал с импрессионизмом и стал искать новые пути в искусстве. Он сблизился с П. Сезанном, его стало привлекать серьёзное, «музейное» творчество. Во время путешествия по Италии (1881) Ренуар испытал влияние художников итальянского Возрождения, у него возник интерес к конструктивной линии. Этот период называют «жёстким стилем» («Девочка с обручем», «Ребёнок с кнутиком», оба – 1885). В 1900-е гг. наступает «перламутровый период», когда художник изображал обнажённые женские фигуры на фоне солнечной природы Прованса («Суд Париса», 1908).

В кон. 1898 г. первые приступы артрита вынуждают Ренуара переехать на юг. В 1902 г. он поселился в Ле Канне, а в 1903 г. окончательно обосновался в Кань-сюр-Мер. В поздние годы художник много занимался скульптурой. С 1912 г., частично парализованный, он был прикован к инвалидному креслу, но продолжал работать, привязывая кисть к руке («Купальщицы», 1918—19).

**РЕПИН** Илья Ефимович (1844, Чугуев, ныне Харьковской области – 1930, Куоккала, Финляндия, ныне Репино Ленинградской области), русский художник, график, теоретик искусства. Родился в семье военного поселенца. Учился в школе топографов в Чугуеве, у местных живописцев. Начинал как иконописец. В 1863 г. приехал в Санкт-Петербург, поступил в Рисовальную школу *Общества поощрения художеств*, где занимался под руководством И. Н. *Крамского*. Обучался в *Петербургской академии художеств* (1864—71). За программную картину «Воскрешение дочери Иаира» (1871) получил Большую золотую медаль. Репин воплотил в этой картине всё лучшее, что давала АХ, – виртуозное владение рисунком, монументальную торжественность. Евангельский сюжет воссоздан жизненно и эмоционально. С 1878 г. – член Товарищества передвижных художественных выставок. В 1894–1907 гг. преподавал в АХ.



*И. Е. Репин. «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года...» 1903 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

Творческая программа Репина – «воскресить верно целую картину жизни с её смыслом, с живыми типами» воплотилась в картине «Бурлаки на Волге» (1870—73). Репин написал не выхваченную из жизни жанровую сцену, а уподобленное *фреске* монументальное полотно, повествующее о тяжёлой народной доле. Живя во Франции, Репин жадно впитывал художественные впечатления, восторгался



импрессионистами. Работая над этюдами и портретами в Нормандии, в Вёле, он совершенствует технику живописи, легко решает сложные пленэрные задачи («Дорога на Монмартр в Париже», 1875; «Нищая», 1874). Картины Репина проникнуты влюблённостью в жизнь. Вернувшись в Россию, он становится одним из блистательных русских пленэристов, работая среди художников *Абрамцевского художественного кружка* («На дерновой скамье», 1876). Художник стремится передать потоки солнечного света, которые растворяют контуры предметов («На меже», 1879).



*И. Е. Репин. «Не ждали». 1884 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

Лучшие картины Репина становились вехами русского общественного самосознания, показывали широкую панораму народной жизни во всей её глубине и разнообразии. Репин старался избегать всякой тенденциозности, он писал лишь то, что его волновало и восхищало. В картине «Крестный ход в Курской губернии» (1880—83) по крестному пути в едином порыве движется словно сама Россия во всем её неповторимом своеобразии и трагической правде.





*И. Е. Репин. «Стрекоза». 1884 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

На протяжении всей жизни Репин обращался к портретному жанру. Лучшие портреты он создавал очень быстро, всего за несколько сеансов (портреты П. А. Стрепетовой, 1882; М. П. Мусоргского, 1881). Для каждой модели художник находил характерную только для неё позу, поворот головы, положение рук, фон. Репин всегда шёл от неповторимой природы данного, конкретного человека. Позы его персонажей подчас случайны, но взгляд живых глаз поражает, завораживает (портреты Н. И. Пирогова, 1881; А. Ф. Писемского, 1880). Даже в больших заказных портретах Репин блестяще справлялся со сложнейшими портретными и пленэрными задачами («Приём волостных старшин Александром III во дворе Петровского дворца в Москве», 1886). Масштабным групповым портретом можно назвать картину «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901

года...» (1903). На картине представлено более 80 человек. Портретные этюды для этого полотна – подлинные шедевры репинской кисти.



*И. Е. Репин. «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». 1885 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

Чутко откликаясь на злободневные события, Репин написал несколько произведений на народническую, революционную тему. В «Аресте пропагандиста» (1880—89) звучит тема железной воли революционера-пропагандиста, его холодной отстранённости от окружающих. В «Не ждали» (1884) мирное течение семейной жизни нарушает человек, вернувшийся из ссылки. С помощью деталей обстановки, ярко очерченных характеров художник раскрывает сложное душевное состояние героев. Семейная драма показывается как часть драмы народа, всей страны.



*И. Е. Репин. «Портрет композитора М. П. Мусоргского». 1881 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

В историческом жанре Репина влечёт прежде всего эмоциональная выразительность отдельных повествовательных эпизодов. Он предпочитает не эпическое повествование о драме народной жизни, а яркое, аффектированное изображение какой-либо ситуации. В гневном ожидании замерла в своей келье царица Софья («Царица Софья Алексеевна», 1879). Картину «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1878—91) называют энциклопедией смеха. Сюжет этой картины вобрал в себя и анекдот, и исторические предания; в ней Репин выразил дорогой его сердцу идеал народной жизни. Потрясла современников картина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885), поразительная по силе живописи и трагической экспрессии.



*И. Е. Репин. «Бурлаки на Волге». 1870—73 гг. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

Репин признавался, что едва ли провёл хоть один день своей жизни без рисования. Один из любимых его приёмов в рисунке – легкая растушёвка пальцем поверх штриховки, подчёркивающая мягкость переходов светотени. Молниеносным росчерком он обозначает основные контуры фигуры; линия не только изображает границу предметов, но и подчёркивает тень и полутень, а потом вдруг словно тает на свету. В его портретных рисунках люди, как правило, захвачены в момент какого-то действия (портреты В. А. Серова, 1901; Элеоноры Дузе, 1891). Репин создал обширные графические циклы, изображающие обитателей *Абрамцева*, Л. Н. Толстого и членов его семьи в Ясной Поляне.

Последние 30 лет жизни Репин провёл в Финляндии, в посёлке Куоккала, в имении «Пенаты». Оторванный от родины после революции 1917 г., он страдал от одиночества, но продолжал ежедневно работать, активно откликаться на исторические события («17 октября 1905 года», 1922), создавать портреты приезжающих к нему друзей («Портрет Л. Н. Андреева», 1904). В конце жизни Репин вновь обращается к библейской тематике, решая картины в живописной манере, созвучной экспрессии М. А. Врубеля и Н. Н. Ге («Истязание Христа», 1883–1916).

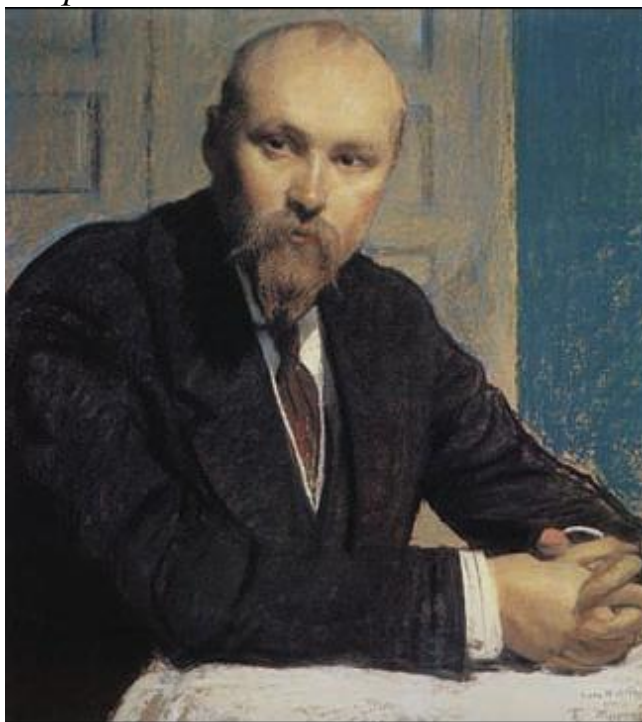
Критик В. В. Стасов называл творчество Репина энциклопедией пореформенной России. Его искусство вобрало в себя всё самое типичное, самое характерное для русской живописи второй пол. 19 в. Обладатель яркого художественного темперамента, Репин стал одним



из величайших реалистов мирового искусства. Его самые известные ученики – И. И. Бродский, Д. Н. Кардовский, Б. М. *Кустодиев*, В. А. *Серов*.

**РЁРИХ**, Рёрих Николай Константинович (1874, Санкт-Петербург – 1947, Нагар, Индия), русский живописец, общественный деятель, писатель, учёный, философ. Учился одновременно в *Петербургской академии художеств* (с 1893 г.), у А. И. *Куинджи* и в университете. Член художественного объединения «*Мир искусства*».

Для творчества Рериха характерна работа сериями, в которых картины объединены общим замыслом. Его искусство пронизано стремлением к воспеванию идеалов добра, света, истины. Обращение к легендарным и фантастическим сюжетам подвигает его к стилизации, обобщённости форм наряду с использованием яркого, сочного в своей декоративности *колорита*.



*Б. М. Кустодиев. «Портрет Н. К. Рериха». 1913 г. Этюд к неосуществлённому групповому портрету художников «Мира искусства». Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

Незаурядный дар организатора, стремление к объединению человечества на основе гуманистических ценностей приводят его к активной общественной деятельности. В разных городах и странах он

читает лекции, пишет письма, публикует статьи, излагая свои убеждения, что приводит к появлению во многих из них обществ имени Н. К. Рериха; разрабатывает Пакт об охране культурных ценностей, на основе которого в 1954 г. был подписан Заключительный акт Международной конвенции о защите культурных ценностей в случае вооружённого конфликта.

В ранний период творчества интересовался Древней Русью («Гонец. Восста род на род», 1897; «Идолы», 1901—10, несколько повторений; «Заморские гости», 1901). Он воссоздаёт образы древних славян, их жизни и быта не только на основе изучения исторических, архитектурных и археологических памятников (для чего было предпринято путешествие по древним русским городам, 1903), но и на основе былин, сказок и легенд.

С сер. 1900-х гг. помимо древней славянской истории его привлекает эпоха каменного века («Каменный век», 1910; «Человек со скребком», 1905;), легенды Скандинавии («Бой», 1906; «Песнь о викинге», 1907; «Варяжское море», 1910), Индии («Давассари Абунту с птицами», 1906, «Мудрость Ману», 1916). Во всех работах художник даёт обобщённое представление о прекрасном, гармоничном мире, царстве добра и красоты. В этот период он переходит к работе *темперой*, что позволяет усилить декоративность, отказываясь от детализированности форм и насыщая цвета. Большую роль в его картинах играет пейзаж, в полном слиянии с которым существуют и древние творения рук человеческих, и сами люди.

В 1920—40е гг. основной темой творчества Рериха становится Восток. В 1923—28 гг. вместе с семьёй Рерих предпринимает большую научную экспедицию по Индии и Центральной Азии. Для изучения собранных материалов он основывает в долине Кулу, где поселяется в 1928 г., Гималайский институт научных исследований. С этих пор его жизнь и творческая деятельность связаны с Индией. Художник создаёт серию «Учителя Востока» («Тень Учителя», 1932), серию, посвящённую образам женщин («Мать Мира»), природе, древним памятникам культуры и легендам Гималаев («Великий дух Гималаев», 1920—30; «Кришна», 1933; «Лхаса», 1942; «Огни на Ганге», 1945). На первый план в его искусстве выходят философские поиски, индивидуальный стиль в основном не претерпевает изменений.

В художественной культуре 20 в. Рерих остался мастером, воплотившим в искусстве и собственной жизни идеалы мира и гуманизма.

**РЕШЁТНИКОВ** Фёдор Павлович (1906, село Сурско-Литовское Днепропетровской области – 1988, Москва), русский живописец и график. Сын иконописца. Учился во *Вхутемасе*, преобразованном в Московский художественный институт им. В. И. Сурикова (1929—34), у Д. С. Моора, С. В. Герасимова, пользовался советами Н. П. Крымова. Участвовал в полярных экспедициях на ледоколах «Сибиряков» (1932) и «Челюскин» (1933—34), во время которых исполнил шаржи и портреты полярников. В послевоенные годы прославился как мастер увлекательного живописного рассказа, окрашенного добрым юмором («Прибыл на каникулы», 1948; «Опять двойка», 1952). Работал также в качестве карикатуриста, исполняя портретные шаржи в графике и скульптуре.

**РИБЕРА** (ribera) Хусепе де (1591, Хатива, Валенсия – 1652, Неаполь), испанский живописец; представитель *караваджизма*. По легенде, учился у Ф. Рибальты в Валенсии, однако этот факт документально не подтверждён. Предположительно в 1611 г. уехал в Парму, где написал картину «Св. Мартин на коне» (утрачена). В 1615 г. жил в Риме при церкви Санта-Мария дель Пополо, в 1616 г. переехал в Неаполь, где стал придворным живописцем испанских вице-королей.



*Х. де Рибера. «Видение св. Бруно». 1643 г. Музей и Национальная галерея Каподимонте. Неаполь*





*Х. де Рибера. «Хромоножка». 1642 г. Лувр. Париж*

В ранних произведениях Рибера (в том числе в *офортах*, 1620-е гг.) преобладают резкие контрасты света и тени, диагональные *ракурсы*, интерес к передаче фактуры тканей и человеческой кожи. Для творчества Рибера 1620—30-х гг. характерны драматические сцены мученичества, в которых подчёркивается победа веры над физическим страданием («Св. Себастьян и св. Ирина», 1628). К этому периоду относятся также полуфигурные изображения философов и святых, трактованных как народные типы («Архимед», 1630; «Св. Иероним»). С сер. 1630-х гг. Рибера, сохраняя суровый реализм образного строя, переходит к более уравновешенным решениям (отчасти под влиянием приехавшей в Неаполь художницы А. Джентилески и местных мастеров классицистического направления, возглавляемых М. Станционе). *Светотень* в его произведениях становится мягче, цветовая гамма насыщается золотистыми и серебристыми оттенками, художник переходит к т. н. светлой «венецианской» палитре, композиции приобретают большую монументальность, появляются картины на

мифологические и исторические сюжеты. Возвышенной человечности полны евангельские и библейские композиции («Непорочное зачатие», 1635; «Троица», 1635—37; «Поклонение пастухов»). Проникновенная лиричность отличает его женские образы («Св. Инесса», 1641; «Обручение св. Екатерины», 1648). В конце жизни Рибера возвращается к «тёмной» караваджистской манере и пишет в основном отшельников, добровольно покинувших мир («Св. Павел Пустынник», «Св. Мария Египетская»; обе – 1651; «Св. Иероним», 1652).

Творчество Риберы ощутимо повлияло как на неаполитанских мастеров, так и на испанских караваджистов.

**РИМСКИЙ ЖИЛОЙ ДОМ**, жилище римлян, представленное несколькими типами: частный дом, городской или сельский; многоквартирный и многоэтажный городской дом (инсула); императорский дворец. Архитектурные формы, планировка, убранство римских домов менялись с течением времени, но основные принципы, восходящие к культуре этрусков, сохранялись веками. Главной (а долгое время и единственной) частью частного дома был атриум – обширное помещение, над центральной частью которого в потолке было прямоугольное отверстие (комплювий), а под ним бассейн (имплювий) для дождевой воды. Крышу атриума обычно поддерживали четыре *колонны*, стоявшие по углам бассейна. Перпендикулярные стенам перегородки или занавеси создавали подобие отдельных помещений для членов семьи. Позднее они превратились в самостоятельные комнаты, выходившие в атриум. Атриум был центром семейной жизни: здесь встречали гостей, отправляли религиозный культ (в атриуме находился домашний *алтарь*). Атриум могла предвирать прихожая. Рядом с ней порой размещали конюшни и торговые лавки. Жилые помещения выходили на улицу обычно глухими стенами, особенно в первом этаже: оконное стекло было редким и дорогим. К атриуму примыкали таблиний (кабинет хозяина дома) и алы (гостиные). Здесь хранились изображения предков и военные трофеи.



*Атриум Дома Фавна. 2–1 вв. до н. э. Помпеи. Реконструкция*

Со 2 в. до н. э. под влиянием греческого типа жилища в римских домах появился перистиль – внутренний дворик, окружённый открытыми галереями. Вход в дом, атриум, таблиний и перистиль располагались друг за другом на одной оси. В перистиле разбивался сад с цветами, редкими растениями, фонтанами, бассейнами с рыбками. Сюда выходили спальни и комнаты для дневного отдыха, столовые-триклинии. В триклинии стояли невысокие столы, подле которых, образуя букву «П», стояли три ложа – клинэ. На них возлежали пирующие, на каждом – по три человека. С четвёртой стороны подходили рабы, подававшие кушанья. В богатых домах рядом с перистилем могли быть залы для бесед, библиотека, где на специальных полках хранились свитки, картинная галерея, ванная комната. За перистилем шёл зал ойкос, большой и нарядный, в котором могли принимать гостей, а за ним – сад с беседками, гротами, фонтанами, клумбами и аллеями, скульптурами, затейливо стриженными деревцами и *нимфеями*. После военных походов в греческие земли и на Восток у римлян вошло в моду окружать себя красивыми изящными вещами и комфортом. В домах появились скульптуры, вазы из поделочного камня, дорогие ткани, мебель с богатой отделкой.



*Перистиль Дома позолоченных Купидонов. Помпеи*

Мебель, стоявшая в комнатах, была разнообразна по формам и отделке (кровати, кресла, скамьи, табуреты, столики). Ножки мебели часто делались в виде лап животного или птицы. Вещи хранили в сундуках, а в шкафах находились изображения обожествлённых умерших предков. Помещения освещались масляными лампами. Для них делали различные канделябры, но могли и подвешивать к потолку, помещать на богато украшенной колонне. Обогревались помещения обычно с помощью переносных жаровен с горячими угольями. Стены часто украшали росписями, сюжетными или орнаментальными (см. ст. *Помпеи*), терракотовыми рельефами, морскими раковинами. В богатых домах для отделки интерьеров использовали мрамор. Полы украшала *мозаика*— сложные композиции, выложенные из цветных камешков, или простые узоры из гальки.

Кухня находилась в дальнем конце дома. Уже тогда существовали тёрки, дуршлаг, половники. Посуду делали из металла, глины, стекла, украшали её росписью и гравировкой. К кухне примыкали различные хозяйственные помещения. На крыше порой устраивали беседку, увитую растениями.

**РИСУНОК**, вид графики, в котором изображение наносится на плоскость с помощью процарапывающего или пишущего инструмента. В отличие от печатной графики, рисунок уникален, он существует в единственном экземпляре. Чаще всего рисунок создаётся художником



для самого себя и остаётся в альбоме для эскизов. В нём художник фиксирует свои непосредственные жизненные впечатления, зарисовывая какой-то предмет или создавая целую композицию – эскиз будущей картины, скульптуры, архитектурного сооружения. Реже создаются специальные рисунки для выставок. Только начиная с 17 в., рисунок стали воспринимать как своеобразный, обладающий своими яркими особенностями вид художественного творчества.



*В. А. Серов. «Портрет балерины Т. П. Карсавиной». Карандаш. 1909 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

Рисунки известны уже с эпохи палеолита – процарапанные на кости, на сводах и стенах пещер первобытного человека. В Древнем Риме художники рисовали на небольших деревянных дощечках, покрытых слоем воска (кодексах). Изображение на них процарапывалось острой палочкой. В Европе эпохи Раннего Средневековья мастера использовали для рисунка загрунтованные

деревянные дощечки. До изобретения бумаги главным материалом для рисования в Европе был пергамент, который изготавливали из различных сортов кожи, затем грунтовали и полировали. Согласно легенде, бумага была изобретена в Китае во 2 в. до н. э. Для её изготовления использовали древесный луб. В Европе бумага, которую изготавливали из льняных тряпок, появилась только в 11–12 вв. Она была довольно толстая и шершавая, поэтому художники её грунтовали и проклеивали, прежде чем начать рисовать. Позже появилась цветная бумага – голубая, синяя, серая, светло-коричневая, розовая.



*Ф. Клуэ. «Портрет Карла IX». Чёрный мел, сангина. 1566—69 гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*

Инструменты для рисования делятся на сухие (карандаш, уголь) и жидкие (кисть, перо). Линия и светотень – главные выразительные средства рисунка. Линия в рисунке не только даёт зрителю возможность «узнать» предмет, но и обладает собственной выразительностью: создаёт настроение, доносит до нас переживания художника. Линия может плавно и размеренно очерчивать формы, а

может быть резкой, «порывистой», и тогда зрителю передаётся ощущение силы и энергии. В рисунке очень важно, как чередуются линии, какие интервалы между ними. Особенности самих линий и паузы между ними создают особый *ритм*, подобный ритму музыки. Чтобы выделить тёмные пятна в рисунке, художник-график использует штриховку – плотные ряды линий, которые могут быть параллельными, перекрещивающимися и т. д. Штриховка может быть энергичной или, наоборот, лёгкой, «мягкой». Рисунок – самый быстрый и «непосредственный» вид графики, поэтому именно в нём наиболее ярко проявляется индивидуальный почерк художника.

**РИТМ** (греч. *rhythmos*, от *rhé* х – теку) в изобразительном искусстве, особенность композиционного построения произведений, представляющая собой чередование или периодическое повторение каких-либо частей (в архитектуре – *колонн, арок*, декоративных элементов; в скульптуре – чередование объёмов и пустот; в живописи – фигур и предметов, цветовых пятен и линий, освещённых и затемнённых мест и т. д.). Ритм усиливает выразительность художественного образа, будучи плавным, круговым (*Рафаэль, Андрей Рублёв*) или динамичным, построенным на диагоналях (*Тинторетто, В. И. Суриков*), спокойным или тревожным и т. д.



К. С. Петров-Водкин. «Мать». 1913 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва



Ф. Ходлер. «Выступление Йенских студентов в 1813 г.». Фреска. 1908 г. Университет. Йена

**РОГІР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН**, см. *Вейден* Рогир ван дер.

**РОДЭН** (rodin) Огюст (1840, Париж – 1917, Медон, Франция), французский скульптор. Работал в 1857—58 гг. каменотёсом у А. Каррье-Беллеза, затем начал заниматься скульптурой. Первое значительное произведение Родена «Человек со сломанным носом» (1864), представленное на выставку Парижского салона, было отвергнуто жюри. В 1875—76 гг. посетил Италию. Под впечатлением от произведений *Микеланджело* была создана статуя «Бронзовый век» (1876), воспринятая современниками как излишне натуралистичная. В 1880 г. получил заказ на создание монументальных дверей для Музея декоративного искусства, который предполагалось возвести в Париже. Вдохновляясь сюжетами произведений Данте, Ш. Бодлера, скульптурой Л. Гиберти, автора «Райских врат» баптистерия Флорентийского собора, создал «Врата ада», включавшие ок. 190 фигур и композиций, но закончить работу над ними не успел. Многие скульптуры, которые Роден предполагал поместить на «Вратах ада», стали существовать как самостоятельные композиции («Адам», «Ева», «Мыслитель», «Уголино», «Поцелуй», «Данаида»). В 1884—86 гг. создал бронзовый памятник «Граждане Кале» (установлен в 1895 г.), посвящённый



событиям 1347 г., когда шестеро жителей г. Кале согласились добровольно принять смерть, чтобы английские войска сняли осаду.



*О. Роден. «Мыслитель». Бронза. 1880 г. Музей О. Родена. Париж*





*О. Роден. «Рука Господа». Мрамор. Ок. 1898 г. Музей О. Родена.  
Париж*



*О. Роден. «Граждане Кале». Бронза. 1884—86 гг. Кале*



*О. Роден. «Голова О. Бальзака». Гипс тонированный. 1897 г. Музей О. Родена. Париж*

Лучшие монументальные и портретные произведения Родена представляют людей творчества (бюст В. Гюго, 1889; памятник О. Бальзаку, 1891—97). Бальзак представлен в момент творческого озарения. Скульптор оценивал памятник писателю как итог своего творчества, однако Общество деятелей литературы, заказавшее памятник, отвергло работу (установлен в 1939 г. в Париже).

Творчество Родена оказало огромное влияние на развитие европейской скульптуры второй пол. 19 в. Он разрушил многие академические условности, ввёл в скульптуру фрагментарные композиции, в частности форму торса, как самостоятельное законченное произведение. Манера Родена близка *импрессионизму*, но вместе с тем его работы не лишены психологизма, им присуща строгая архитектоника объёмов. Творчество Родена оказало влияние на А. С. Голубкину, А. Бурделя, Д. Эпстайна, Ж. Липшица.

**РОДЧЕНКО** Александр Михайлович (1891, Санкт-Петербург – 1956, Москва), русский живописец, график, автор пространственных конструкций, дизайнер, фотограф, художник театра и кино, педагог. Учился в Казанской художественной школе (1911—14). После переезда в Москву (1914) обучался в Строгановском художественно-промышленном училище (1914—17). Член «Рабочей группы конструктивистов» (1921—24), объединения *Левый фронт искусств* (ЛЕФ; 1922—25).

В творчестве Родченко получили развитие тенденции *конструктивизма*. В живописных работах художник использует чёткие геометрические формы, локальные цвета, экспериментирует со способом нанесения краски (валик, заливка, трафарет). В полотнах «Композиция № 50. Движение проектированных и окрашенных плоскостей» (1918), «Композиция № 64. Чёрное на чёрном» (1918) он стремится передать движение формы, эффекты света, *фактуры*. Первым опытом выхода геометрических форм в пространство стали светильники для кафе «Питтореск» в Москве (1917). В сериях «пространственных построений» (1918, 1920—21) плоскость (фанера, жель) определённой геометрической формы (круг, квадрат) через

равные интервалы прочерчивалась уменьшающимися к центру подобными фигурами, разрезалась по линии чертежа и «разворачивалась» в пространстве. «Пространственные построения» экспонировались на выставке Общества молодых художников в 1921 г.

Принципы чистой геометрической формы, локального цвета, выявления свойств материала нашли своё воплощение в сфере *дизайна*. В 1920-е гг. Родченко создаёт проекты мебели, костюма, эскизы для росписи тканей, фарфоровой посуды, развивая идеи «*производственного искусства*». Художник оформляет книги В. В. Маяковского и первое собрание его сочинений, сотрудничает с журналом «ЛЕФ», активно развивает принципы *коллажа* и фотомонтажа. Преподаёт во *Вхутемасе – Вхутеине*. В 1930-е гг. работает в основном как фотохудожник.

Родченко является одним из наиболее крупных отечественных дизайнеров 20 в. Его наследие оказало значительное влияние на развитие этой сферы художественного творчества.

**РОКОКО́** ( франц. rococo, от rocaille – осколки камней, раковины), художественный стиль, получивший развитие в европейских пластических искусствах и литературе первой пол. 18 в. Расцвет рококо пришёлся на вторую четверть 18 в. Его родиной стала Франция. Стиль бытовал прежде всего в придворно-аристократической среде, в живописи и декоративно-прикладном искусстве дворцов и особняков, широко использовался также для украшения церквей. В зодчестве проявил себя в основном в области *декора* и в малых архитектурных формах (например, в садово-парковых павильонах).



*Ж. Ф. Буше. «Венера и Вулкан». Гобелен из серии «Любовь богов». Ок. 1775—78 гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*

На смену грандиозному размаху и парадному великолепию *барокко* пришли стремление к уюту и комфорту, камерность и изящество. В домах наибольшее внимание уделялось личным покоям – спальне, будуару; помещения, рассчитанные на узкий круг близких людей, стали меньше размером. Из предметов мебели приобрели особую популярность кресла и диваны с мягкими сиденьями и удобными спинками, изящные комоды с ящичками. Изысканный, сложный орнамент оплетал зеркала, двери и деревянные панели на стенах, стелился по ножкам мебели. В узорах сочетались мотивы причудливых растений, птиц, фигурки крылатых младенцев-путти, женских головок, раковин. Асимметричный орнамент, обрамлявший зеркала, живописные *плафоны* на потолках и *десюдепорты* над дверями, связывал отдельные детали интерьера в единый декоративный ансамбль (дворец Амалиенбург, Германия, 1734—39).





*А. Ринальди. Кательная горка. 1762—74 гг. Ораниенбаум, ныне Ломоносов*

Скульптура («Амур» Э. М. Фальконе) и живопись эпохи рококо также носят преимущественно декоративный характер. Цветовая палитра рокайльных произведений отличалась лёгкими, светлыми красками. Живопись была частью оформления интерьера, любимыми темами художников были общество в парке, «галантные празднества» (А. Ватто), пастораль, мифологические сюжеты и различные сценки легкомысленного содержания (Ф. Буше, Ф. Лемуан, Н. Ланкре, Ж. М. Наттье). Стремление к камерности сказалось и в жанре портрета. Наряду с уже устоявшейся композицией барочного парадного портрета появляются небольшие по формату работы с погрудным изображением портретируемого (М. К. Латур). На картинах П. Ротари (т. н. «головки») предстают прелестные кокетливые молодые девушки. Часто модель показывается в повседневной обстановке, мастер словно приподнимает завесу, скрывающую её частную жизнь, но не забывает при этом подчеркнуть её социальный статус. Художники любят работать в технике матовой и нежной *пастели*, особенно в женских портретах, где она придаёт образам особенное очарование.





*А. Ринальди. Большой зал Китайского дворца. Интерьер. 1762—68 гг. Ораниенбаум, ныне Ломоносов*

Стиль рококо характеризуется высокими достижениями в области декоративно-прикладного искусства. Обитые шёлком и украшенные резьбой диваны и кресла, отделанные инкрустацией столы, комоды и секретеры, *шпалеры* и ткани, изделия из фарфора отличались изяществом, совершенством в деталях, мягкой текучестью форм и сложностью рисунка. Особенно популярны были в Европе фарфоровые статуэтки Мейсенской мануфактуры (Германия). Хрупкие, раскрашенные нежными красками фигурки были сродни персонажам современных им картин. Из фарфора также изготавливали вазочки-ароматницы и другие предметы, сплошь покрытые мелкими фарфоровыми цветками. Они получили название «буль-де-неж», что в переводе с французского означает «комоч снега». Секрет изготовления фарфора был раскрыт в Европе как раз в 18 в., почти одновременно в Германии и в России.



*Ж. Ф. Буше. «Портрет мадам де Помпадур». 1759 г. Частное собрание*

В России рококо часто плодотворно взаимодействовало с *барокко* или *классицизмом*, проявившись главным образом в отделке дворцовых интерьеров, созданных Б. Ф. *Растрелли*, лепном декоре зданий Растрелли, С. И. Чевакинского и др., а также в ряде отраслей декоративно-прикладного искусства (резьба по дереву, художественное серебро и фарфор, мебель, ювелирное искусство). Замечательным образцом стиля рококо в России являются постройки архитектора А. Ринальди (Китайский дворец, 1762—68, и павильон «Катальная горка», 1762—74, в Ораниенбауме, ныне Ломоносов под Санкт-Петербургом).

**РОКОТОВ** Фёдор Степанович (ок. 1735, село Воронцово, ныне в черте Москвы – 1808, Москва), русский живописец, портретист. Происходил из крепостных крестьян князей Репниных. В юности получил вольную. Пользовался покровительством графа

И. И. Шувалова – могущественного вельможи, первого президента *Петербургской академии художеств*, – «по словесному приказанию» которого был принят в АХ. Сведений о первых учителях Рокотова не сохранилось, однако, как следует из «Записок Якоба Штелина», известно, что он учился «при Лорене, Лагрене и фон Тобассо. Многому научился у Ротари и Токке».



*Ф. С. Рокотов. «Портрет В. И. Майкова». 1775 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

Молодой художник быстро обрёл известность в столице. По словам современника, в 1760-х гг. «он был уже столь искусен и знаменит, что один не мог справиться со всеми заказанными ему работами». Исполненный им коронационный портрет Екатерины II (1763) чрезвычайно понравился императрице. Художник выразил в традиционной композиционной схеме парадного портрета с присущими ему величием и представительностью новый идеал просвещённого монарха. Вскоре после создания этого портрета Рокотов был удостоен звания академика АХ.



*Ф. С. Рокотов. «Портрет А. П. Струйской». 1772 г.  
Государственная Третьяковская галерея. Москва*

Во второй пол. 1760-х гг. художник переехал из Санкт-Петербурга на постоянное жительство в Москву, где начал работать по частным заказам, лишь изредка выполняя работы, предлагавшиеся АХ. В Москве Рокотов входит в круг образованных, близких ему по духу людей, многие из которых стали героями его портретов. С «Портрета В. И. Майкова» (1775) на зрителя насмешливо смотрит барин-сибарит, жизнелюб, известный литератор екатерининской эпохи, сатирической поэмой которого «Елисей, или Раздражённый Вакх» восхищался А. С. Пушкин. Образам героев лучших произведений Рокотова 1770-х гг. (портреты графа А. И. Воронцова, не ранее 1765 г.; А. П. Струйской, 1772; неизвестного в треуголке, нач. 1770-х гг.; неизвестной в розовом платье, 1770-е гг.) свойственна сложность, многозначность и красота внутреннего мира. Герои рокотовских портретов чем-то неуловимо схожи между собой. Для художника было важно показать не столько портретное сходство с оригиналом, сколько отблески интенсивной духовной жизни, отразившейся на их лицах. Впервые в русском



искусстве обратившись непосредственно к духовной стороне человеческой личности, Рокотов намного опередил своё время, предвосхитив веяния *романтизма*.



*Ф. С. Рокотов. «Портрет Екатерины II». 1763 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

В 1770-е гг. Рокотов писал в основном на прямоугольных холстах, портреты следующего десятилетия имеют преимущественно овальный формат. Образы, созданные художником в 1780-е гг., эмоционально более сдержанны, в них сильнее проступает декоративное начало. Изысканный колорит «Портрета В. Е. Новосильцовой» (1780) построен на игре прозрачных жемчужно-белых и голубых тонов, что придаёт образу молодой дамы, воспитанницы Смольного института благородных девиц, особое изящество и выразительность.





Ф. С. Рокотов. «Портрет графа А. Г. Бобринского в детстве». Сер. 1760-х гг. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Рокотов до конца своих дней жил в Москве, где у него был собственный дом-мастерская. Ныне улица, где находится этот дом, носит имя Рокотова. Художник не оставил после себя сколько-нибудь значительных учеников и последователей. Его творческая манера была настолько индивидуальна, что не поддавалась «тиражированию».

**РОМАНСКОЕ ИСКУССТВО** ( романский стиль), искусство стран Западной Европы 11–12 вв. (расцвет – 12 в.). В искусстве многих стран (Германия, Испания) традиции романского искусства удерживались и в 13 в., неохотно уступая свои позиции *готике*. Романский стиль проявил себя в архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве, при этом главную роль в синтезе искусств играло зодчество.

В это время в связи с подъёмом в хозяйственной жизни Европы были сделаны значительные успехи в области каменного строительства, увеличился объём строительных работ. Из камня строили преимущественно храмы (*базилики*) и военные укрепления, *замки*. Для

построек характерны массивность, суровость облика, толстые стены. Военная угроза заставляла придавать крепостной характер даже храмам. Составленные из простых геометрических объёмов, они имели выразительный силуэт (церкви Сен-Сернен в Тулузе, Франция, 11–13 вв.; Марии Лаах, Германия, 12 в.). Над средокрестием и у западного фасада помещали башни. Храмы часто перекрывали цилиндрическими, а затем и крестовыми сводами (Сантьяго-де-Компостела, Испания; Сен-Сернен в Тулузе). Полуциркульные (полукруглые) *арки* завершали оконные и дверные проёмы, вели из главного в боковые нефы, открывались в галереи второго яруса. Подобные арки появились в мощной и суровой архитектуре Древнего Рима, за известное сходство с которой здания 11–12 вв. и были названы в 19 в. «романскими». Ведущими элементами архитектурного *декора* были также полуциркульные арочки и полуколонны (собор в Шпейере, Германия, 11–19 вв.; башня в Пизе, Италия, 11–13 вв.).



«Аббат Дезидерий с моделью церкви». Фреска. 1072—87 гг.  
Церковь Сант-Анджело ин Формис, близ Капуи



*Собор в Вормсе. 11–12 вв.*





*«Страшный суд». Рельеф. Тимпан собора Св. Петра. 12 в.  
Муассак. Фрагмент*



*«Адам и Ева». Рельеф дверей. Бронза. 11 в. Собор Св. Михаила.  
Гильдесгейм*



*«Благовестие пастухам». Фреска. 1167—88 гг. Церковь Сан-Исидоро. Леон*

Скульптура представлена в основном *рельефами*. На тимпане – полукруглом участке стены, расположенном над входом в храм и окаймлённом дугами арок, изображались Христос-Судия во Славе, праведники и грешники (Сен-Мадлен в Везле, Франция, 1120—50). Во многом забытое после гибели античной цивилизации, вновь осваивалось искусство изображения человеческого тела. Неумелость мастеров не заслоняла огромной силы эмоционального воздействия образов, выразительных ритмов линий контуров и складок одежд. Рельефы украшали и капители колонн внутри храма. Одни представляли евангельские сюжеты, в других среди завитков растений появлялись диковинные звери – персонажи из старой, языческой мифологии. Наивность в трактовке фигур сочетается здесь с точным показом состояния («Ева» из церкви Сен-Лазар в Отене, Франция, первая пол. 12 в.), образы людей и природы словно пришли из народного фольклора, овеяны сказочностью. Вообще, народная основа была сильна в романском искусстве. Круглая скульптура представлена алтарными Распятиями и статуями Богоматери, восседающей на троне с Младенцем Христом. Скульптуры чаще делали не из камня, а из дерева. Как и рельефы, они раскрашивались.



Небольшие окна романских храмов давали мало света, зато в распоряжении живописцев оставались большие плоскости стен. Для романских фресок характерна яркость немногих использовавшихся красок, любовь к плоским пятнам цвета и резким, выразительным линиям в контурах и пробелах, изображавших вспышки света, лаконичность, сдержанность и вместе с тем пластическая выразительность жестов, ощущение внутреннего «горения» персонажей. Фигуры отличаются неподвижностью и подчинены плоскости стены. Как прекрасное и грозное видение, напоминающее о грядущем конце света и Страшном суде, возникает в апсиде церкви Сан-Клименте в Тауле (Испания) фигура Христа с Евангелием в руках.

Романское искусство достигло также высот в области книжной *миниатюры*, вышивки, но особенно – ювелирного дела (реликварий Карла Великого). Реликварии (сосуды или ларцы для хранения реликвий), чаши, кресты, украшения отличались величавой простотой форм и яркими красочными сочетаниями драгоценных камней и металлов.

**РОМАНТИЗМ** (франц. *romantisme*), идейное и художественное движение в европейской и американской духовной культуре кон. 18 – первой пол. 19 в. Проявился в изобразительном искусстве, отчасти в архитектуре, а также в музыке, театре и гуманитарных науках. Термин появился в кон. 18 в., когда романтическим (романическим) называли всё необыкновенное, волнующее, похожее на то, что описывают в романах. Понятие «романтизм» соотносили также с культурой романских племён, способствовавших падению Римской империи, то есть с «дикостью», противоположной возвышенной античной классике.

В нач. 19 в. романтизмом стали называть новое направление, противопоставившее себя *классицизму*. Разочарование в результатах ожидаемого просветителями социального прогресса и в деяниях Великой французской революции породило в обществе пессимизм, горькую насмешку над несоответствием мечты и реальности – то, что называют романтической иронией. Крах прежних идеалов вызывал желание уйти в мир восторженных фантазий, устремлённых к недостижимому, бесконечному, прекрасному и совершенному, – к тому, что находится «по ту сторону видимого» (А. де Виньи). Романтики ощутили с небывалой прежде остротой разрыв между идеалом и

действительностью, что составляет сущность т. н. романтического двоемирия – представления о господстве в жизни человека непостижимых и загадочных сил, как светлых и благодатных, так и тёмных, разрушительных.



*К. П. Брюллов. «Автопортрет». 1848 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*Т. Жерико. «Скачки в Эпсоме». 1821 г. Лувр. Париж*



*О. А. Кипренский. «Портрет П. А. Оленина». 1813 г.  
Государственная Третьяковская галерея. Москва*





*М. Н. Воробьев. «Дуб, раздробленный молнией». Аллегория на смерть жены. 1842 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*У. Блейк. «Геката». 1795 г. Галерея Тейт. Лондон*

Представление о художнике как о труженике на ниве искусства сменилось образом творца, одарённого свыше, вестника, приносящего людям идеи и образы высшего мира. Романтик творит, повинаясь интуиции и вдохновению, переживая яркие озарения, сменяемые периодами опустошённости. Процесс творчества становится священным таинством. Горечь знания, опережающего эпоху, делает художника одиноким гением, непонятым, подчас гонимым толпой. Горячо отстаивая свободу творчества в противовес нормативности классицизма, романтизм не выработал единого набора стилистических приёмов; произведения романтиков необычайно многолики и разнообразны.

Романтизм наиболее ярко проявился в живописи и графике, менее зависимых от официальных заказов, чем скульптура и архитектура (в зодчестве романтические веяния воплотились в фантастических зданиях *псевдоготики*). Его ведущими представителями были И. Г. *Фюсли*, У. Блейк и *прерафаэлиты* (Д. Г. Россетти, Дж. Э. Миллес, Х. Хант, Э. Берн-Джонс и др.) в Англии; Т. *Жерико* и Э. *Делакруа* во Франции; Ф. *Гойя* в Испании; Ф. О. *Рунге*, К. Д. *Фридрих* и *назарейцы* (И. Ф. Овербек, П. фон Корнелиус и др.) в Германии; Т. Колл, Дж. Иннесс, А. П. Райдер в США; А. О. *Орловский*, О. А. *Кипренский*, К. П. *Брюллов*, В. А. *Тропинин*, М. В. Лебедев, М. Н. Воробьёв, С. Ф. *Щедрин*, И. К. *Айвазовский*, отчасти П. А. *Федотов* и А. А. *Иванов* в России.

Романтики стали ниспровергателями классицистических канонов и догм. В противоположность классицистам, возвеличивавшим ясную силу разума, они воспевали страстные, бурные чувства, захватывающие человека целиком, подобно мощному водовороту. Буржуазной морали, необходимости соблюдать общественные установления было противопоставлено право на любовь, которая превышает всех правил и разрушает все преграды. Романтиков привлекало всё необычное, неизведанное, будь то дальние страны с их экзотическими обычаями и костюмами (Делакруа), мир мистических видений (Блейк, Фридрих, прерафаэлиты) и волшебных грёз (Рунге) или мрачные глубины подсознания и кошмарные сны (Гойя, Фюсли). Источниками вдохновения для многих художников стали «неклассические» эпохи: Древний Восток, Средневековье и Проторенессанс (назарейцы и прерафаэлиты целенаправленно обращались к искусству «до Рафаэля»).

Излюбленными жанрами были пейзаж и портрет. Классицистические упорядоченно-гармоничные и облагороженные ландшафты сменились образами первозданной, непокорной, могучей, стихийной и вечно меняющейся природы. Романтики особенно любили писать бури, грозы, извержения вулканов, землетрясения, кораблекрушения, в которых природные стихии являют своё сокрушительное величие (Жерико, Фридрих, Айвазовский, Брюллов, Воробьёв и др.). В портретах романтики стремились выявить яркую индивидуальность, неповторимость каждого человека, передать динамику, напряжённое биение внутренней жизни, движения его мимолётных чувств, мятежную страстность, героическую приподнятость или безысходное одиночество (Гойя, Делакруа, Кипренский, Брюллов и др.). Расцвёл жанр автопортрета. Многие мастера создавали целые автопортретные галереи, в которых представляли то в состоянии творческого порыва, то, напротив, следовавшей за ним трагической опустошённости (Гойя, Кипренский, Брюллов).

Своеобразие романтизма в России заключалось в более тесной и органичной, чем на Западе, связи крупнейших мастеров с АХ (Брюллов, Кипренский, Иванов). Творчество романтиков отмечено подвижническим служением «высокому искусству». Многие из них, в особенности Брюллов, становились «властителями дум». Русский романтизм вырос не на почве разочарования в идеалах Французской революции и *Просвещения*, а, напротив, в атмосфере патриотического подъёма, связанного с победой в Отечественной войне 1812 г. Романтическая живопись в России представлена не только портретным и пейзажным жанрами, но и исторической картиной, в которой гармонично сочетались черты классицизма и романтизма («Последний день Помпеи» Брюллова, 1830—33; «Явление Христа народу» Иванова, 1837—57).

Романтическое мироощущение вновь оказалось актуальным на рубеже 19–20 вв., найдя новое воплощение в *символизме* и *модерне*.

**РОССЭТТИ** Д. Г., см. в ст. *Прерафаэлиты*.

**РОССИ** (rossi) Карл Иванович (1775, Санкт-Петербург – 1849, там же), русский архитектор, итальянец по происхождению, представитель

стиля *ампир*. Сын итальянской балерины Г. Росси, приглашённой дирекцией императорских театров в Санкт-Петербург. Большую часть жизни прожил в России. С 1796 г. был помощником В. Ф. Бренны на строительстве Михайловского (Инженерного) замка. В 1802—03 гг. учился в Италии. По возвращении в Россию был назначен художником стеклянного и фарфорового заводов в Санкт-Петербурге, затем архитектором «Кабинета Его императорского Величества» (1806), а с 1809 г. – Кремлёвской экспедиции в Москве. До 1815 г. работал как градостроитель в Бежецке, Кашине, Старице, Торжке, получил чин коллежского советника, возвратился в Санкт-Петербург, став в 1816 г. одним из учредителей и главных архитекторов Комитета строений и гидравлических работ.



*К. И. Росси. Арка Главного штаба. 1819 г. Санкт-Петербург*





*К. И. Росси. Здания Сената и Синода. 1829—34 гг. Санкт-Петербург*

Росси виртуозно решал все архитектурные задачи – от планировки крупнейших ансамблей до разработки в мельчайших деталях убранства интерьеров. При проектировании Михайловского замка сам разрабатывал эскизы интерьерных росписей и рельефов, мебели и осветительных приборов, тем самым добиваясь характерной для ампира универсальной цельности стиля. В 1809 г. обновил Путевой дворец Екатерины II в Твери (архитектор М. Ф. Казаков). В 1815—26 гг. работал в Павловске над зданием библиотеки дворца, в 1818—22 гг. создал дворцово-парковый ансамбль на Елагином острове в Санкт-Петербурге.

Славу Росси принесли его монументальные ансамбли в центре столицы, полностью преобразившие её облик. Грандиозный размах, ясность объёмно-пространственной композиции, разнообразие

архитектурных решений сделали его ансамбли вершиной градостроительного искусства русского классицизма, выразили величие и могущество России, одержавшей победу над Наполеоном. В 1819 г. архитектор реконструировал Дворцовую площадь: два одинаковых дугообразных фасада здания Главного штаба и министерств он объединил *триумфальной аркой* над Морской улицей. При строительстве дворца для великого князя Михаила Павловича (1819—25; ныне – Государственный Русский музей) были проведены масштабные работы по реконструкции застроек между Невским проспектом и Марсовым полем. Росси раскрыл пространство перед главным фасадом дворца к Невскому проспекту – главной магистрали города, спроектировав площадь (ныне – площадь Искусств), перепланировал окружение Марсова поля, куда был обращён другой фасад дворца. При перестройке Аничковой усадьбы (1816—18) архитектор полностью преобразил территорию от Невского проспекта до Чернышева моста через Фонтанку. В 1828—34 гг. был построен Александринский театр, от заднего фасада которого начиналась Театральная улица (ныне улица Зодчего Росси), оформленная двумя однородными протяжёнными корпусами со сдвоенными дорическими колоннами. В 1832 г. Росси ушёл в отставку, последний спроектированный им ансамбль зданий Сената и Синода был осуществлён в 1829—34 гг. архитектором А. Е. Штаубертом.

Триумфальный характер построек Росси, выразительность ордерных композиций, гармоничное сочетание архитектуры с аллегорической скульптурой (с Росси сотрудничали В. И. Демут-Малиновский и С. С. Пименов, исполнившие скульптурный декор арки Главного штаба и Александринского театра) и по сей день во многом определяют облик Санкт-Петербурга.

**РОССИКА**, творчество иностранных мастеров в России. Приезжие художники работали в России на протяжении всей истории развития отечественного искусства, но с началом петровских реформ их значение резко возросло. В нач. 18 в. зарубежные мастера были фактически единственными проводниками светского искусства в России.



*А. Толяндер. «Портрет Петра I». 1874 г. Музей изобразительных искусств Республики Карелия. Петрозаводск*



*Ж. М. Наттье. «Битва при Лесной». 1717 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва*

Желая привлечь иностранцев на русскую службу, петровское правительство предлагало им высокое жалованье и различные льготы. В обязанности приглашённых художников входило создание собственных произведений, а также обучение русских мастеров новой, европейской манере живописи. Своих учеников имели в России многие иностранные мастера: французский художник Л. *Каравак*, немец Г. Х. *Гроот*, итальянский живописец П. *Ротари* и др. Художественная среда, в которую попадали приглашённые художники, оказывала влияние на их творчество. Так, Каравак, приехавший в Россию типичным представителем *рококо*, к концу своей творческой деятельности работал в стиле *барокко*.

**РОСТРА́ЛЬНАЯ КОЛÓННА** (от лат. *rostrum* – нос корабля), отдельно стоящая высокая *колонна*, ствол которой украшен носами кораблей или их скульптурными изображениями. Воздвигались как памятники в честь побед в морских сражениях в Древнем Риме и в эпоху позднего классицизма (*ампира*).



*Ж. Тома де Томон. Ростральная колонна перед зданием Биржи на стрелке Васильевского острова. 1806 г. Санкт-Петербург*

**РОТА́РИ** (rotari) Пьетро (1707, Верона – 1762, Санкт-Петербург), итальянский живописец и гравёр; портретист, автор картин на религиозные, исторические и бытовые сюжеты. Граф П. Ротари начал обучаться живописи у себя на родине, в Вероне, и продолжил занятия в Венеции у Д. Б. Пьяцетты. Затем переехал в Неаполь, где пользовался советами Ф. Солимены. В 1750 г. художник покинул Италию и переехал в Вену, где работал при дворе Марии-Терезии. Из Вены Ротари перебрался в Дрезден, ко двору курфюрста саксонского и короля польского Августа III. Оттуда его путь лежал в Россию, куда его пригласила императрица Елизавета Петровна.





*П. Ротари. «Портрет Б. Ф. Растрелли». Между 1756 и 1762 г.  
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*



*П. Ротари. «Портрет великой княгини Екатерины Алексеевны». Ок. 1761 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

В Санкт-Петербурге Ротари открыл частную школу, где совершенствовались своё мастерство А. П. *Антропов* и др. художники. В России Ротари прославился т. н. «головками» – небольшого формата поясными или погрудными изображениями молодых прелестных девушек. Эти произведения пользовались огромным успехом. Представительницы высших слоёв общества заказывали художнику свои портреты в виде «головок» (портреты княгини А. А. Голицыной, 1759; великой княгини Екатерины Алексеевны, ок. 1761 г.). Выполненные в стиле *рококо*, эти работы, решённые в неярких, нежных тонах, отличаются утончённой грацией, некоторой жеманностью и кокетством. Для «головок» во дворцах отводились специальные помещения: «Кабинет мод и граций» в *Петергофе*, «Кабинет Ротари» в Китайском дворце в Ораниенбауме (ныне Ломоносов), «Салон Ротари» в усадебном доме в Архангельском.

**РОТОНДА** (от лат. *rotundus* – круглый), круглая в плане постройка, обычно увенчанная *купол*ом и окружённая *колоннадой*. Храмы и гробницы в виде ротонд сооружались в Древней Греции и Риме (*Пантеон*, 115—25 гг.). Форма ротонды широко применялась также в эпохи *Возрождения* (Д. *Браманте*. «Темплетто», 1502) и *классицизма* (церковные и светские здания М. Ф. *Казакова*).



**РЎБЕНС** (rubens) Питер Пауэл (1577, Зиген, Германия – 1640, Антверпен), фламандский живописец и рисовальщик, представитель *барокко*. Сын антверпенского адвоката, эмигрировавшего во время гражданской войны в Германию. Окончил латинскую школу в Антверпене. Художник знал несколько языков, в том числе латынь и древнегреческий. В 1590-х гг. учился живописи у фламандских художников Т. Вехарта, А. ван Норта, О. Вениуса. В 1598 г. стал членом гильдии Св. Луки.

В 1600 г. уехал в Италию, став придворным живописцем герцога Мантуи Виченцо Гонзага. В этот период художник изучал памятники искусства античности и эпохи *Возрождения*, а также творчество современных ему мастеров, писал портреты аристократов («Портрет герцога Лерма», 1603), создавал алтарные картины для церквей. В 1603 г. он был отправлен герцогом с дипломатическим поручением в Испанию, где также создал ряд произведений.

В 1608 г. Рубенс вернулся на родину и занял место главного придворного живописца правительницы Фландрии Изабеллы Австрийской. Расцвет его творчества совпал с подъёмом духовной жизни Фландрии, связанным с заключением перемирия с соседней Голландией. Рубенс работал в самых разных жанрах, создавая алтарные картины («Воздвижение креста», 1610—11; «Снятие с креста», 1611—14), исторические, мифологические и аллегорические композиции («Вакханалия», 1616—20; «Союз Земли и Воды», ок. 1615 г.), пейзажи («Возчики камней», ок. 1620 г.), портреты («Автопортрет с женой Изабеллой Брандт», 1609), обращается к бытовому жанру. Живописная техника Рубенса отличается свободой и непринуждённостью; лёгкие, подвижные, текучие мазки, светоносность красок стали средством воплощения творческих фантазий художника. Композиции пронизаны динамикой, в них царят бурные движения и страсти.



*П. П. Рубенс. «Автопортрет с женой Изабеллой Брандт». 1609 г. Старая Пинакотека. Мюнхен*





*П. П. Рубенс. «Персей и Андромеда». 1620—21 гг.  
Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*



*П. П. Рубенс. «Сад Любви». Ок. 1633 г. Прадо. Мадрид*





*П. П. Рубенс. «Воздвижение креста». 1610—11 гг. Собор Онзеливе-Враукерк. Антверпен*



*П. П. Рубенс. «Союз Земли и Воды». Ок. 1615 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*

Центральный персонаж картин Рубенса – человек. Однако, в отличие от *Рембранта* и *Д. Веласкеса*, он не интересуется человеческой психологией, тонкими нюансами переживаний, а стремится показать человека духовно цельным, воспевает его телесную мощь и физическую красоту, подчёркивает тесную связь человека с природными стихиями, с огромным Мирозданием. Рубенс любил писать обнажённую натуру, наделяя её горячим биением жизни. Лёгкие тени, написанные в холодных тонах, оттеняют розоватый оттенок человеческого тела, подчёркивая его теплоту. Рубенсовский идеал женской красоты оказывается во многом созвучным древним представлениям о женщине как прежде всего продолжательнице рода, воплощении плодородия и неиссякаемых жизненных сил природы. Героини его сюжетных композиций – пышнотелые красавицы с прекрасными золотистыми волосами («Персей и Андромеда», 1620—21).

В своих мифологических и религиозных композициях Рубенс проявляет неиссякаемую фантазию и страстный темперамент

(«Страшный суд», варианты 1615—16 и 1618—20 гг.; «Похищение дочерей Левкиппа», 1619—20). Цветовые контрасты, всполохи света, разнонаправленные движения сливаются в его картинах в единое художественное целое. Художник ярко выразил в своём творчестве, с одной стороны, характерное для барокко ощущение силы и мощи жизненного потока, неподвластных человеку стихий («Охота на львов», «Охота на крокодилов и гиппопотама»; обе – 1615—20); с другой – идущее от Ренессанса прославление героической силы человека. Рубенс – один из создателей типа барочного портрета. Его персонажи спокойны и уравновешенны, излучают душевное и телесное здоровье. Роскошны и представительны портреты королей и знати (Анны Австрийской, Филиппа IV и др.). Портреты близких людей отличаются большей камерностью. «Портрет жены художника Елены Фоурмен с детьми» (1636—37) проникнут радостью семейного счастья.

Рубенс был прекрасным рисовальщиком, он создавал *картоны* (эскизы) для *шпалер*, проекты праздничных декораций, украшавших Антверпен. Художник увлекался коллекционированием произведений искусства, археологией, был знатоком многих гуманитарных наук. Он сам спроектировал свой дом в Антверпене (1611—18).

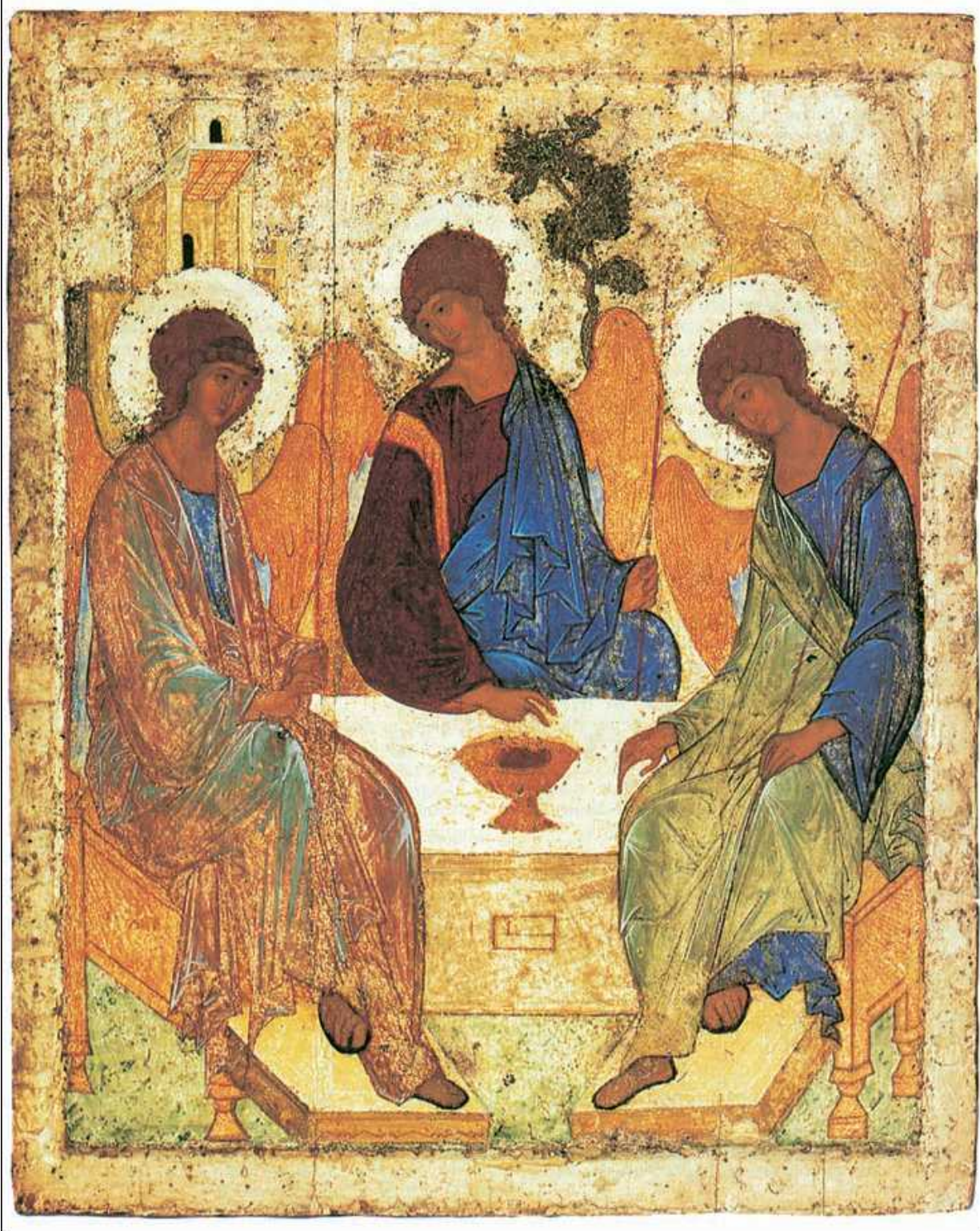
Творчество Рубенса определило лицо фламандской школы живописи 17 в. Его влияние на современных живописцев было столь же велико, как его слава, гремевшая по всей Европе. Заказы поступали из многих европейских стран, в том числе из Англии и Франции (цикл исторических полотен «Жизнь Марии Медичи» для Люксембургского дворца в Париже, 1622—25). Порой работы было так много, что Рубенс рисовал лишь эскизы к картинам, которые затем писали его ученики; мастер отделявал только некоторые детали. Его картины воспроизводились *вгравюрах* и расходились по свету. Творчество Рубенса оказало значительное влияние на А. Ван Дейка, Ф. Снейдерса, Я. Йорданса. Художник имел много подражателей, но они восприняли лишь ряд его внешних приёмов.

**РУБЛЁВ** Андрей (ок. 1370–1427), выдающийся русский иконописец и мастер *монументальной живописи*. Творчество Андрея Рублёва занимает особое место в истории иконописи. Великому мастеру удалось воплотить в зримых образах небесную чистоту горнего (высшего) мира, молитвенное благоговение перед Божественным, тихое

сосредоточенное созерцание тайн Бытия. В образах Андрея Рублёва слиты земное и небесное; они несут, в соответствии со словами Библии, «свет во тьме»: умиротворение, любовь и нравственную чистоту посреди земной смуты и вражды.

Андрей Рублёв – современник святого подвижника и чудотворца Сергия Радонежского, князя Дмитрия Донского и его наставника митрополита Алексия – жил в эпоху, овеянную славой Куликовской битвы. Великая победа вызвала духовный подъём и укрепила национальное самосознание, но вражда между князьями продолжала раздирать русские земли. В творениях Рублёва, высоко оценённых уже при его жизни, отразились духовные чаяния времени – стремление к возвышающему душу идеалу и счастье от созерцания прекрасного, несмотря на окружающую жестокость, тяготы и беды. Сохранилось лишь немного из созданного иконописцем, и почти все уцелевшие произведения несут следы утрат и поновлений, но и сегодня красота рублёвской живописи поражает и искушённого знатока, и простого зрителя.





*Андрей Рублёв. «Троица». 1420-е гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва*





*Андрей Рублёв. «Архангел Михаил». Икона из «Звенигородского чина». Ок. 1394 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*Андрей Рублёв. «Спас». Икона из «Звенигородского чина». Ок. 1394 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*Андрей Рублёв. «Апостол Павел». Икона из «Звенигородского чина». Ок. 1394 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*Андрей Рублёв. «Шествие праведных». Фреска. 1408 г. Успенский собор. Владимир. Фрагмент*

Первое упоминание в летописи о чернеце (монахе) Андрее Рублёве относится к 1405 г., когда он вместе со старшими мастерами – *Феофаном Греком* и *Прохором с Городца* – писал иконы и *фрески* для Благовещенского собора *Московского Кремля*. В мае 1408 г. Андрей Рублёв и «иконник Даниил» (известен как Даниил Чёрный) были направлены во Владимир для украшения Успенского собора. Сохранилось несколько созданных там икон и фрагменты фресок.

Перед мастерами стояла сложная задача – расписать криволинейные поверхности *сводов* и *арок* сценами Страшного суда. В центре композиции – Христос-Судия на троне в ореоле небесной славы, к которому устремлён весь окружающий мир. «Страшный суд» Андрея Рублёва и Даниила Чёрного внушает не страх и трепет, а веру в торжество добра, милосердия и справедливости, в грядущую великую радость, выстраданную всем существованием человечества. Образ Христа величав и светел, спокойны беседы апостолов и лучатся счастьем взоры шествующих на небо праведников.

В 1918 г. в деревянном сарае близ собора в Звенигороде были найдены три почерневшие доски. После расчистки иконы были признаны творениями Андрея Рублёва. Согласно летописному известию, ок. 1394 г. Андрей Рублёв и Даниил Чёрный были приглашены создать *иконостас* для звенигородского Успенского собора на Городке. Из девяти икон т. н. Звенигородского деисусного чина сохранилось только три – «Спас», «Архангел Михаил» и «Апостол Павел». Образ Спаса – одна из вершин творчества Рублёва. Внимательному, мудрому и любящему взору Спасителя открыты все сердца и помыслы людей. В тонком, излучающем тёплый золотистый свет лике Христа – бесконечное могущество доброты, сострадающей и всепрощающей. Архангел Михаил предстаёт в иконе светлым ангелом-хранителем всех живущих. Предводитель небесного воинства обращён к Богу, его светлый нежный лик, лазурно-розовые одежды, золотые крылья словно тают в воздухе – лишь на миг явился взорам бесплотный ангел. Лучезарные краски напоминают сияние утренней зари. Апостол Павел выглядит суровым мыслителем, его лик и одежды написаны плотными, чуть разбелёнными красками. Некоторые исследователи полагают, что этот образ создан Даниилом Чёрным. Величайшее творение Андрея Рублёва – икона «Троица» (1420-е гг.), созданная для Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. Образ Троицы был посвящён основателю монастыря преподобному Сергию Радонежскому (1314–1392). Во время междоусобных распрей и разорения он призывал русских людей к единению и милосердию и построил посреди леса храм Св. Троицы, «дабы воззрением на него побеждался страх перед ненавистной рознью мира сего». Почитание Св. Троицы – основа христианской веры. Троица – это Бог, единый в трёх лицах. «... И нет первого или последнего, большего или меньшего, но все равны – Бог

Отец, Бог Сын и Бог Дух Святой», – гласит христианское учение. В «Троице» Андрея Рублёва выражена вся глубина мировоззрения преподобного Сергия о единении и христианской любви. В Ветхом Завете говорится о праведном старце Аврааме и его жене Сарре, которых посетил сам Бог в виде единой неразделимой Троицы (отсюда название этого иконописного сюжета – «Троица Ветхозаветная»). Обычно на иконах Троицы изображали стол с обильной трапезой, устроенной гостеприимным хозяином. Андрей Рублёв отказывается от подробностей, оставив на столе лишь одну чашу – символ будущей жертвы Иисуса Христа. На светлом золотом фоне (ныне утрачен) три ангела восседают вокруг стола с чашей. Над средним ангелом, возвышающимся над другими, изображено дерево; это и мамврийский дуб, под сенью которого была приготовлена трапеза, и Древо Жизни, и провозвестие древа жертвенного Креста. За правым ангелом – гора, образ духовного восхождения; за левым – палаты, жилище Авраама и символ Божественного Домостроительства, Сотворения мира. Головы ангелов склонились навстречу друг другу в молчаливой беседе; вся композиция вписана в систему кругов, сходящихся к жертвенной чаше, символизирующей искупление человеческих грехов. Изображена не трапеза, а таинство искупительной жертвы. Центральный ангел благословляет чашу, два других, безмолвно склоняя головы, признают необходимость жертвы. Удивительные рублёвские краски, небесные, прохладные, открывают взорам нерушимый высший мир, где правит самоотверженная любовь. Рублёв не обозначает лики божественной Троицы, на иконе нет надписей, нет крестчатого нимба у Христа. Великий иконописец создаёт образ неразрывного союза, «единого светила», согревающего жизни людей.

Кисти Андрея Рублёва предположительно приписывают также некоторые миниатюры «Евангелия Хитрово», икону «Богоматерь Владимирская» из Успенского собора во Владимире и некоторые др. Стиль иконописи Рублёва, его линии и краски, воплощённый им духовный и эстетический идеал надолго определили характерные черты московской школы иконописи.

**РÚНГЕ** (runge) Филипп Отто (1777, Вольгаст, Мекленбург – 1810, Гамбург), немецкий живописец, график, поэт и теоретик искусства; представитель *романтизма*. Получил коммерческое образование, затем



учился в копенгагенской (1799–1801) и дрезденской академиях. В процессе обучения делал копии произведений, хранившихся в Дрезденской картинной галерее. В 1802 г. участвовал в конкурсе на изображение боя Ахилла с божеством реки Скамандр (сюжет 21-й песни «Илиады» Гомера), организованном веймарским «Обществом друзей художников», однако его рисунок был отклонён И. В. Гёте.



*Ф. О. Рунге. «Мы троём». 1805 г. Кунстхалле. Гамбург (картина не сохранилась)*



Ф. О. Рунге. «Дети семьи Хюльзенбек». 1805—06 гг. Кунстхалле. Гамбург

Примерно в это же время Рунге, отказавшись от идеалов классического искусства, пытался средствами пейзажа выразить ощущение единства внешнего и внутреннего мира («Урок соловьиного пения», 1804—05). Ещё ярче стремления Рунге проявились в подготовительных эскизах к центральному в его творчестве произведению «Четыре времени суток», *аллегории* человеческой жизни (начато в 1802 г.). Сочтя себя недостаточно опытным для того, чтобы воспроизвести эти композиции во *фресках*, Рунге переехал в 1803 г. в Гамбург, где заново прошёл курс обучения. С этого времени он посвятил себя портретному жанру («Дети семьи Хюльзенбек», 1805—06; «Портрет родителей художника», 1806; «Автопортрет», 1809—10). Глубокая религиозность Рунге выразилась в таких работах, как

«Христос на берегу Тивериадского озера» (1806—07) и «Отдых на пути в Египет» (1805—06; не окончена;). В 1806—07 художник исполнил *гравюру* на меди «Утро», а в 1808 г. создал её живописную версию, оставшуюся незавершённой. Рунге подвёл итог своим размышлениям об искусстве в теоретическом трактате «Цветовая сфера, или Определение отношений между всеми смешениями цветов», в котором ощутимо влияние воззрений Гёте.

**РУССКИЕ СЕЗОНЫ**, ежегодные (с 1907 г.) постановки русской оперы и балета за границей, организатором которых выступал С. П. Дягилев. Первым стал сезон «Исторических русских концертов» (Н. А. Римский-Корсаков, С. В. Рахманинов, А. К. Глазунов и др.). За ним последовал сезон русской оперы (1908) в Париже. Самым блестящим стал оперно-балетный сезон (1909), длившийся два месяца. Открытием Дягилева стал балетмейстер В. Ф. Нижинский, огромный успех снискали А. П. Павлова и Т. П. Карсавина. С 1909 г. дягилевские сезоны стали ежегодными и получили название «Русские сезоны за границей». Балетная труппа, сформированная из артистов Мариинского и Большого театров (Павлова, Е. В. Гельцер, Нижинский и др.), гастролировала в Париже, Берлине, Брюсселе, Монте-Карло, Лондоне, Будапеште и др. европейских городах. В 1908—09 гг. были показаны оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова и др. Балетмейстер М. М. Фокин создал новую хореографию балетов «Павильон Армиды» на музыку Н. Н. Черепнина, «Сильфиды» («Шопенианы») на музыку Ф. Шопена, а также поставил знаменитые «Половецкие пляски» из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь», балеты «Жар-птица» и «Петрушка» И. Ф. Стравинского, «Нарцисс и Эхо» Н. Н. Черепнина, «Шахерезада» Н. А. Римского-Корсакова и др. В 1912—13 гг. Нижинский осуществил постановки балетов «Послеполуденный отдых фавна» К. Дебюсси и «Весна священная» Стравинского. До 1913 г. спектакли были чисто балетными; с уходом Фокина, Нижинского, Павловой вновь стали оперно-балетными.



*Л. С. Бакст. Эскиз декорации к балету «Шахерезада» Н. А. Римского-Корсакова. 1910 г. Частное собрание*





*А. Я. Головин. Эскиз декорации к прологу оперы «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова. 1901 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*Л. С. Бакст. «В. Нижинский в роли фавна в балете „Послеполуденный отдых фавна“. 1912 г. Уотсворд Атенеум. Хартфорд*

Высокий уровень исполнительской культуры, богатство русской музыки сделали Русские сезоны значительным художественным явлением, имевшим большое значение в популяризации русского оперного и балетного искусства. Спектакли оформляли художники А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, А. Я. Головин, В. А. Серов, Н. К. Рерих, Н. С. Гончарова, П. Пикассо, А. Дерен и др. Постепенно антреприза Дягилева, просуществовавшая до 1929 г., пополнялась иностранными танцовщиками и теряла национальный русский характер.

**РУССО А.**, см. в ст. *Примитивизм*.

**РЯБУШКИН** Андрей Петрович (1861, село Станичная Слобода, ныне Воронежской области – 1904, усадьба Дидвино, ныне Ленинградской области), русский живописец и график; жанрист, исторический живописец, автор картин на религиозные сюжеты, монументалист, иконописец. Учился в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* (1875—82) у В. Г. Перова и И. М. Прянишникова и в *Петербургской академии художеств* (1882—90) у П. П. Чистякова и В. П. Верещагина. Жил в Санкт-Петербурге, с 1891 г. – в имении Приволье, с 1900 г. – в имении Дидвино, близ станции Любань Новгородской губернии. Неоднократно совершал поездки по древнерусским городам. Член Общества художников исторической живописи. Был связан с объединением «*Мир искусства*» и *Союзом русских художников*.



*А. П. Рябушкин. «Свадебный поезд в Москве. 17-е столетие». 1901 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*А. П. Рябушкин. «Московская улица 17 века в праздничный день». 1895 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

В ранних работах ощутимы традиции передвижнического бытового жанра («Крестьянская свадьба в Тамбовской губернии», 1880; «Ожидание новобрачных от венца в Новгородской губернии», 1891). Впоследствии увлёкся историческим бытом Руси 17 в. В нарядном красочном узорочье русской архитектуры, фресок и костюмов Рябушкин видел отражение красоты и праздничности национального жизненного уклада. В своих историко-бытовых картинах художник, не стремясь к документальности, погружает зрителя в поэтическую атмосферу ушедшей эпохи, позволяя почувствовать её неповторимый

аромат и очарование. Убедительно и с любовью воссоздаёт облик оживлённых и в то же время уютных московских улиц («Едут! Приезд иностранного посольства в Москву в конце 17 века», 1901; «Московская улица 17 века в праздничный день», 1895) или домашних и церковных интерьеров («Сидение царя Михаила Фёдоровича с боярами в государевой комнате», 1893; «Семья купца в 17 веке», 1897; «Русские женщины 17 столетия в церкви», 1899). Большую роль в полотнах Рябушкина играет пейзаж, определяющий эмоциональное звучание картины («Свадебный поезд в Москве. 17-е столетие», 1901). В последние годы жизни художник создавал книжные иллюстрации, в том числе для «Истории великокняжеской, царской и императорской охоты на Руси» (1898–1900, издание Н. А. Кутепова).



# С

**САВИЦКИЙ** Константин Аполлонович (1844, Таганрог – 1905, Пенза), русский живописец и график. Учился в *Петербургской академии художеств* (1862—73) у П. П. *Чистякова*. Будучи одним из самых талантливых учеников класса исторической живописи, получал стипендию от императора Александра II (1871—73), однако из-за близости к *передвижникам* был лишён права участвовать в конкурсе на Большую золотую медаль и исключён из АХ. В 1874—76 гг. жил и работал во Франции В кон. 1870-х гг. путешествовал по России. Член Товарищества передвижных художественных выставок (с 1874 г.). Один из организаторов Московского товарищества художников. Преподавал в Училище Штиглица в Санкт-Петербурге (1883—89), *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* (1891—97). В 1890 г. участвовал в разработке реформы АХ. С 1895 г. – действительный член АХ, с 1897 г. – академик. В 1897–1905 гг. возглавлял Пензенское художественное училище.



*К. А. Савицкий. «Ремонтные работы на железной дороге». 1874 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



К. А. Савицкий. «Встреча иконы». 1878 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Савицкий известен как мастер жанровой живописи, убеждённый реалист, один из наиболее последовательных *передвижников*. Художник писал искусно скомпонованные многофигурные сцены в пейзаже, воссоздавая характерные народные типы. Его работам свойственны социальная заострённость и публицистический пафос («Ремонтные работы на железной дороге», 1874; «Встреча иконы», 1878; «Крючник», 1884; «На войну», 1888; «В ожидании приговора суда», 1894; «Спор на меже», 1897). Плодотворно работал в области книжной и журнальной иллюстрации.

Учениками Савицкого были Г. К. Савицкий, Г. Н. Горелов, И. Г. Дроздов, К. Ф. Юон.

**САВРА́СОВ** Алексей Кондратьевич (1830, Москва – 1897, там же), русский живописец и рисовальщик; пейзажист. Родился в семье московского купца. В 1844—54 гг. учился в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* (МУЖВЗ), куда поступил вопреки воле отца, мечтавшего «приспособить сына к коммерческим делам». В училище Саврасов считался лучшим учеником перспективного и пейзажного классов. Он также брал частные уроки у художника К. И. Рабуса. Член-учредитель Товарищества передвижных художественных выставок (с 1872 г. – член правления). С 1861 г. участник *Московского общества любителей художеств* (МОЛХ).



*А. К. Саврасов. «Грачи прилетели». 1871 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*А. К. Саврасов. «Просёлок». 1873 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

Ранние пейзажи написаны в традициях *романтизма* («Вид на Кремль в ненастную погоду», 1851). В 1854 г. Саврасов был вызван в Санкт-Петербург для создания видов окрестностей Ораниенбаума, где находилась летняя резиденция президента АХ великой княгини Марии Николаевны. За написанные там пейзажи («Вид в окрестностях Ораниенбаума», 1854, и др.) Саврасов получил звание академика АХ. В 1857 г. молодой художник возглавил пейзажный класс МУЖВЗ, которым руководил до 1882 г. В 1862 г. на средства МОЛХ Саврасов посетил Англию, Данию, Германию, Францию и Швейцарию. «Вид в Швейцарских Альпах» (1862) и др. горные пейзажи написаны в спокойной, сдержанной манере. По мнению художника, величественная природа Швейцарии не нуждалась в нарочитой помпезности и героизации.

После поездки на Волгу (1870) были написаны лучшие пейзажи Саврасова. Художник обладал уникальной способностью видеть



красоту и поэтичность в самом обыденном мотиве, прочувствовать казалось бы ничем не примечательный уголок природы, лирически пережить его, пропустив через собственную душу, и передать свои переживания зрителю («Просёлок», 1873; «Оттепель. Ярославль», 1874; «Радуга», 1875). В самой знаменитой картине художника «Грачи прилетели» (1871) не только грачи радуются наступлению весны, но и земля, освобождающаяся от снега, и небо, отразившееся в весенних лужах. В красках природы слышна нежная, задушевная мелодия. И. Н. Крамской писал, что в работах других художников есть «деревья, вода и даже воздух, но душа есть только в „Грачах“ Саврасова».

В конце жизни тяжёлая болезнь, материальные проблемы, разлад в семье привели Саврасова к глубокому кризису. Одним из последних творческих взлётов художника стала его картина «Рожь» (1881). Беспросветная нужда не оставляла Саврасова до конца его дней. Он умер во Второй городской больнице в отделении для бедных и был похоронен на Ваганьковском кладбище.

Саврасов явился основоположником русского лирического пейзажа, или «пейзажа настроения», линию которого продолжили его ученики К. А. Коровин, И. И. Левитан, Л. Л. Каменев, С. И. Светославский и др.

**САД КАМНЁЙ**, вид *садово-парковой архитектуры*, возникший в Японии в 8 в.; представляет собой композицию из камней, песка, гальки, кустарников, искусственных водоёмов и т. д., которая призвана зримо воплотить модель буддийской Вселенной. Наиболее известен сад камней при дзен-буддийском храме Рёандзи в Киото (15 в.). Его автором считают знаменитого мастера Соами. Сад камней выполнен в стиле сухого ландшафта (карэ-сансуй). Площадка длиной ок. 25 м и шириной 10 м засыпана белым гравием. На ней расставлены 15 камней различной формы, которые расположены таким образом, что посетитель может увидеть только 14 из них, в какой бы точке сада он ни находился. Каждый камень стоит на «островке» из мха; поверхность гравия «расчерчивают» граблями. Вокруг камней полосы повторяют форму «островков», в остальном пространстве сада полосы напоминают волны. Главные герои в саду – это камни, которые японцы считают живыми созданиями природы. В саду, созданном для медитации монахов, всегда царит умиротворяющая тишина и гармония.



*Сад камней. 1939 г. Монастырь Тофукудзи. Нара*



*Сад камней. 1939 г. Монастырь Тофукудзи. Нара. Фрагмент оформления*

**САДОВО-ПАРКОВАЯ АРХИТЕКТУРА** (ландшафтная архитектура), одна из областей *архитектуры*, эстетически организующая жилую среду. Материалом для садово-парковой архитектуры служат объекты живой природы: деревья, кустарники, различные растения, вода и природные камни, которые могут дополняться архитектурой малых форм (павильонами, беседками, фонтанами, каскадами и т. д.) и скульптурой. Преобразуя природу, архитектор может немного изменить существующий ландшафт или, напротив, сформировать совершенно новый пейзаж; он стремится создать впечатление естественности «первозданной» природы или

подчинить планировку парка чёткой геометрической схеме. Садово-парковая архитектура играет важную роль в градостроительстве. В современных городах наличие садов и парков необходимо для поддержания городской экологии и здоровья его обитателей, для создания мест отдыха и общения с природой.

С древнейших времён сады осмыслялись и как природная, и как художественная среда. Одним из *семи чудес света* считались разбитые на искусственных террасах «висячие сады» Семирамиды, жены вавилонского царя. Сады разбивались при храмах и дворцах государств Древнего Востока. В Древней Греции и Риме устраивали маленькие садики во внутренних дворах домов, где были также беседки, фонтаны, бассейны, цветники и статуи.



*Ч. Камерон. Колоннада Аполлона. 1782—83 гг. Павловск*



*В. И. Неёлов. Мраморный мостик. 1772—74 гг. Царское Село*



*Семён Ф. Щедрин. «Вид на Гатчинский дворец с длинного острова». 1769 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



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

Средневековые «парадизы» христианских монастырей и мусульманские сады напоминали о небесном Рае (*Альгамбра* в Испании). При буддийских храмах Японии устраивали *сады камней*. В Западной Европе и в Древней Руси при садах были огороды, где



выращивались овощи и лекарственные растения. Планировка европейских и арабских садов была, как правило, регулярной, дорожки пересекались под прямым углом. В Китае и Японии, наоборот, любили извилистые тропинки и прихотливые изгибы берегов водоёмов; учитывалось, как будет выглядеть сад в разное время суток и года (комплекс садов Киото и Кацуры в Японии, японские чайные сады). Со временем эти принципы, наряду с обращением к наследию древнегреческой архитектуры, были использованы при создании европейских пейзажных парков Нового времени.

Блистательная пора в истории европейской ландшафтной архитектуры наступила в эпоху *Возрождения*. В Италии при виллах знати разбиваются роскошные террасные сады с причудливо оформленными лестницами, фонтанами и каскадами, а также крытыми аллеями (перголами), где каркас был покрыт вьющимися растениями, и сложным рисунком подстриженных кустарников (вилла д'Эсте в Тиволи, 1550—72, архитектор П. Лигорио; вилла Фарнезе в Капрароле, 1573, архитектор Д. Виньола, и др.).

В эпоху *барокко* законодательницей мод в области садово-паркового искусства становится Франция, поэтому регулярные парки нового типа получили название французских. Французские парки 17–18 вв. отличает чёткая, логически ясная планировка; территория разбита с помощью дорожек на простые геометрические фигуры – ромбы, квадраты, треугольники и т. п., что соответствует принципам *классицизма*. Деревья стригли, придавая им геометрически правильные формы (конусов, кубов, аркад) или вид забавных фигур (животных, птиц и т. д.), на больших газонах-партерах создавались сложные узоры с помощью стриженной травы, песка, цветов и др. материалов. Вместе с тем ряд особенностей французских парков говорит о влиянии барочной культуры, и прежде всего организация пространства. Далёкие перспективы аллей властно влекут зрителя. Они то теряются в бесконечности, то завершаются эффектной постройкой, которая манит подойти поближе. Прямые аллеи расходятся лучами в разные части парка. Создаётся зрительная иллюзия грандиозного пространства. Фонтаны-шутихи и различные обманки погружают в театрализованную атмосферу пышной придворной жизни, когда сады служили огромными сценическими площадками для празднеств, маскарадов, фейерверков. Парк становится выражением философской идеи эпохи «весь мир –

театр». Прекрасными образцами регулярных парков являются Во-ле-Виконт в Иль-де-Франс, 1650-е гг., и *Версаль* близ Парижа, 1660-е гг. (оба – архитектор А. Ленотр); *Петергоф* под Санкт-Петербургом (архитектор Б. Ф. Растрелли и др.), Кусково в Москве.

В эпоху *романтизма* на смену регулярным паркам приходят пейзажные. Новая мода зародилась в Англии, отсюда их второе название – английские (парк Стоув близ Лондона, архитектор У. Кент). В пейзажных парках всё создано словно самой природой. Деревья не стригут, дорожки оставляют извилистыми, постройки ненавязчиво включены в пейзаж. Вместе с тем мастера умело расставляют акценты, искусно организовывая прогулку гостей, открывая перед ними неожиданные красивые виды. Пейзажные парки (Павловск и Царское Село под Санкт-Петербургом, Царицыно в Москве и др.) населены загадочными руинами, гротами из диких камней, экзотическими павильонами, беседками, скамейками в тенистых уголках и т. д. Они располагают к неспешным прогулкам, поэтическим мечтам и философским размышлениям на лоне природы.

В 19 в. во многих городах Европы и России разбиваются скверы и бульвары – места общественных гуляний. В 20 в. их дополняют парки культуры и отдыха. Появляется тип парка-мемориала (Трептов-парк в Берлине, комплекс у Поклонной горы в Москве).

**САЛОННОЕ ИСКУССТВО** (франц. *salon*, от итал. *salone*, *sala* – зал), художественное направление в изобразительном искусстве 19 – нач. 20 в., ведущее начало от больших официальных художественных выставок (Салонов), учреждённых Королевской академией живописи в Париже со второй пол. 17 в. Для салонного искусства характерна *эkleктика* – смешение художественных стилей. Оно ориентировано на вкусы самого широкого, в том числе неискущённого в вопросах живописи зрителя, поэтому важную роль в нём играют занимательность сюжета картины, доступность её содержания, внешняя эффектность живописных приёмов, заглаженная, приятная для глаз манера письма. По словам одного из исследователей, в салонном искусстве «мало мудрости, но много мастерства».



*К. Е. Маковский. «Боярский свадебный пир в 17 веке». 1883 г.  
Музей Хиллвуд. Вашингтон. Фрагмент*



*Г. И. Семирадский. «По примеру богов». 1879 г. Национальная галерея Армении. Ереван*

Мастера салонного искусства обращались ко всем жанрам живописи. Мифологические и религиозные сюжеты часто использовались как повод изобразить обнажённую натуру; историческую картину любили трактовать в духе эффектной псевдоисторической костюмной мелодрамы; в бытовой картине предпочтение отдавалось анекдотическим сюжетам; в портрете неизменно присутствовала откровенная идеализация натуры. Большим успехом у публики пользовались сентиментальные, с эротическим налётом сюжеты. Салонное искусство стало одним из предшественников «массовой культуры» 20 в.

Временем расцвета салонного искусства во Франции стали 1850—70-е гг. (А. Кабанель, А. Бугро, Ф. Кормон и др.). В России выставки салонного искусства устраивались с кон. 19 в. Чрезвычайный успех на этих выставках имели произведения т. н. «русского стиля»: сцены из боярского быта 17 в., портреты девушек в кокошниках и сарафанах. Яркими представителями салонной живописи в России были Г. И. Семирадский, К. Е. Маковский, Ф. А. Бронников, С. В. Бакалович, В. И. Якоби.



**САНГІНА** (франц. sanguine, от лат. sanguineus – кроваво-красный), мелки красно-коричневых тонов, состоящие из каолина и окислов железа. Применяется как природная, так и созданная искусственным путём сангина. Технику сангины, которая позволяет создавать мягкую штриховку и растушёвку, начали использовать в эпоху *Возрождения* (*Леонардо да Винчи, Рафаэль* и др.) и продолжают применять в наши дни.



*Леонардо да Винчи. «Головы старика и молодого мужчины». Сангина. 1495—50 гг. Галерея Уффици. Флоренция*

**САПУНОВ** Николай Николаевич (1880, Москва – 1912, Териоки, ныне Зеленогорск Ленинградской области), русский живописец, график, театральный художник; представитель *символизма*. Член художественного объединения *«Голубая роза»*. Родился в семье купца, владельца свечного завода. В 1893–1901 гг. учился в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* у И. И. Левитана, В. А. Серова и К. А. Коровина. По окончании училища работал в театральных

мастерских под руководством Коровина, однако их сотрудничество вскоре прекратилось из-за несовпадения творческих стремлений. В противоположность ярким и зрелищным коровинским декорациям, Сапунов писал камерные живописные произведения. По мотивам своих театрально-декорационных работ («Шарф Колумбины» А. Шницлера в Доме интермедий в Санкт-Петербурге, 1910, и др.) он впоследствии создавал картины, в которых сквозь сценическое действие и маски комедийных персонажей просвечивают зловещий хаос и смерть («Пляска смерти» на сюжет одноимённой пьесы Ф. Ведекинда, 1907; «Мистическое собрание» на сюжет «Балаганчика» А. А. Блока, 1909).



*Н. Н. Сапунов. «Натюрморт с цветами». 1911—12 гг.  
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*



*Н. Н. Сапунов. «Чаетитие». 1912 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*Н. Н. Сапунов. «Карусель». 1908 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

Сапунов особенно любил изображать цветы («Голубые гортензии», 1907; «Пионы», 1908; «Натюрморт с автопортретом», 1907; «Вазы,

цветы и фрукты», 1912). С нежностью и восхищением он писал хрупкие лепестки, радужное многоцветие букетов, смешивая в своих композициях живые и искусственные цветы. Те и другие пышно расцветают, заполняя пространство картин, переливы красок создают ощущение облака ароматов или таинственной влекущей синей глубины. Всей душой стремясь обрести истинную красоту, Сапунов не мог найти её в реальности. В его сериях «Балаганы и карусели» (1908) и «Трактиры и чаепития» (1912) предстаёт не столько пёстрая и радостная стихия народных празднеств, сколько затягивающая бездна бездуховного и безобразного разгула. Густые, кричащие краски, уродливо-низменные «рожи» вместо человеческих лиц зримо выражают душевный кризис художника, разочарованного в грубой действительности.

Сапунов погиб, утонув во время лодочной прогулки по Финскому заливу.

**САРЬЯН** Мартирос Сергеевич (1880, Нахичевань-на-Дону, ныне Ростов-на-Дону – 1972, Ереван), армянский живописец и график. Учился в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* (1897–1904) у Л. О. Пастернака, А. Е. Архипова, В. А. Серова и К. А. Коровина. С 1901 г. регулярно совершал поездки в Армению.

В 1904 г. вместе со своими соучениками П. В. Кузнецовым, Н. Н. Сапуновым и др. участвовал в выставке «Алая роза» (Саратов). Участник художественного объединения «Голубая роза». В 1910—13 гг. путешествовал по Турции, Египту и Ирану, изучая наследие Византии и цивилизаций Древнего Востока. Народный художник СССР (1960).

Ранние работы, представленные на выставке «Голубая роза» (1907), выполнены в духе *символизма* (цикл «Сказки и сны»). Однако уже в это время работы Сарьяна выделялись на фоне произведений др. голуборозовцев, написанных в нежных пастельных тонах, своей яркой декоративностью. В дальнейшем его работы всё сильнее напоминают яркий восточный ковёр. Горячие чистые краски воссоздают палящее южное солнце, изобилие цветов и фруктов, лица восточных женщин с огромными, как на египетских масках, глазами («У гранатового дерева», «Пантеры»; обе – 1907). В Константинополе художник открыл живописную формулу южной природы: насыщенный контраст золотисто-оранжевого цвета распалённой зноем земли и глубоких



синих и лиловых теней («Константинополь. Улица. Полдень», 1910). Картины, написанные под впечатлением путешествия в Египет, обретают лаконичную ёмкость знака-иероглифа («Финиковая пальма», 1911, «Египетские маски», 1912). Древние погребальные маски, привезённые из Египта, стали «героинями» многих полотен Сарьяна, в том числе портретов, в которых художник словно поверяет внутреннюю значительность представленных людей взглядом маски, смотрящей из глубины тысячелетий («Портрет поэта Е. Чаренца», 1923; «Моя семья», 1929). Отличительная особенность портретов Сарьяна, наметившаяся уже в первом «Автопортрете» (1909), – концентрация во взгляде духовной энергии человека, неугасимого света его души – оказалась близкой древним сакральным представлениям египтян, выраженным в их искусстве.

С 1921 г. Сарьян жил и работал в Ереване, став основоположником армянской школы живописи, но не прерывал и своих связей с Россией, участвуя в деятельности общества «*Четыре искусства*». В поздних картинах яркая красочность и декоративность сочетается с более нюансированной разработкой цвета («Армянам-бойцам, участникам Великой Отечественной войны. Цветы», 1945).

**СВЕТОТЁНЬ** в живописи и графике, распределение различных по яркости цветов или оттенков одного цвета, позволяющее воспринимать изображённый предмет объёмным, окружённым световоздушной средой. Теория и практика применения светотени разрабатывались мастерами эпохи *Возрождения* (*Леонардо да Винчи*). Вслед за *Караваджо* и *Рембрандтом*, в творчестве которых светотень становится средством художественной и эмоциональной выразительности, её начинают широко применять художники разных стран и эпох.



*Рембрандт. «Снятие с креста». 1634 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*

**СВОД** в архитектуре, перекрытие здания или сооружения, имеющее выпуклую, криволинейную форму. Простейшим и наиболее распространённым является цилиндрический свод (в сечении – часть окружности, эллипса), опирающийся на параллельные стены, ряды столбов или арок. Крестовый свод образуется пересечением под прямым углом двух цилиндрических сводов; опирается на четыре свободно стоящие опоры (столбы, колонны). В готической архитектуре получили распространение стрельчатые своды с основным конструктивным элементом *нервюрой*. Разновидностью свода является *купол*, имеющий полусферическую форму.

**СÉВЕРНОЕ ВОЗРОЖДÉНИЕ**, см. *Возрождение Северное*.

**СЕЗАНН** (Cézanne) Поль (1839, Экс-ан-Прованс – 1906, там же), французский живописец, представитель *постимпрессионизма*. Сын

банкира. Учился в колледже Бурбон в Эксе вместе с писателем Э. Золя; одновременно проходил курс рисунка при городском музее. В 1861 г. приехал в Париж, где посещал частную Академию Сюиса (1862—65); познакомился с К. Писарро, а позднее с К. Моне, О. Ренуаром, А. Сислеем. Не пройдя по конкурсу в Школу изящных искусств, вернулся домой и поступил на службу в контору отца, не оставив, однако, твёрдого намерения стать художником.

В этот т. н. тёмный, или романтический, период (1862—72) художник писал трагические сцены («Убийство», 1867—70), натюрморты типа «суета сует» («Натюрморт с черепом и подсвечником», 1865—67), создал «Портрет отца» (ок. 1867 г.), запечатлел свою сестру, исполняющую музыку Р. Вагнера («Девушка за пианино. Увертюра к “Тангейзеру”»), ок. 1869 г.). Сезанн часто бывал в Париже, встречался с будущими импрессионистами и ежегодно безуспешно пытался экспонировать картины в Салоне.

В импрессионистический период (1873—76) художник работал на *пленэре* вместе с импрессионистами в Понтуазе и Овере, учился раздельному мазку у К. Писарро. В 1874 и 1877 гг. он участвовал в выставках импрессионистов. Но вскоре под влиянием Э. Золя, советовавшего «живописцам впечатлений» обратиться к более значительным темам, Сезанн заявил о своём намерении «сделать импрессионизм чем-то более основательным и постоянным». Художник обладал особым цветовым и пространственным видением, на основе которого создал к 1880 г. новую живописную систему, стремясь передать в своих картинах не мимолётные впечатления, но конструктивную основу мира. Уже ранние работы нарушают законы прямой *перспективы*: все линии в пространстве искривлены, предметы предстают преувеличенно весомыми и объёмными, а пространство – сферическим. Цветовая гамма, чёткость контуров практически не меняются по мере удаления предметов в глубину («Дом доктора Гаше», «Эффект снега», «Панорамный вид Овера»; все – 1873—75). Пространство в «Доме повешенного» (1873) построено как система наклонных осей; дом повешенного отклонён влево, дом перед ним – вправо, камень в нижнем углу – снова влево.



*П. Сезанн. «Автопортрет». Ок. 1879—82 гг. Художественный музей. Берн*



*П. Сезанн. «Девушка за пианино. Увертюра к “Тангейзеру”». Ок. 1869 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*





*П. Сезанн. «Натюрморт с драпировкой». Ок. 1895 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*

С кон. 1870-х по 1888 г. длился зрелый, или конструктивный, период творчества мастера. Художник лепил форму цветом, подбирая для каждого фрагмента особый тон, и после длительного обдумывания накладывал его отдельным четырёхугольным мазком. Натюрморты Сезанн писал так долго, что настоящие фрукты начинали портиться, поэтому он стал работать с гипсовыми муляжами. В классически ясных и спокойных пейзажах перспективные линии не сходятся в одной точке, а закругляются «как по краю блюда»; дальние предметы приподнимаются и увеличиваются («Дома у дороги», ок. 1881 г.; «Берега Марны», ок. 1888 г.).

Последний период творчества Сезанна (1890–1906) называют синтетическим. Незыблемый мир распадается, природные тела растворяются в светоносной пространственной среде («Гора Св. Виктории», варианты 1900 и 1906 г.). В эти годы Сезанн редко посещал

Париж (за что его прозвали «отшельником из Экса»), работая над большими сериями картин: «Курильщики», «Игроки в карты», «Гора Св. Виктории», «Купальщики», «Купальщицы».

Почти каждый из крупных художников 20 в. в той или иной степени испытал воздействие искусства Сезанна. Кубисты восприняли от него умение дробить пространство и формы на части и снова складывать их, как головоломку. А. Матисс и фовисты научились строить форму чистым цветом. Влияние Сезанна сказалось на творчестве П. Гогена и художников группы «Наби», мастеров объединения «Бубновый валет», которых называли русскими «сезаннистами».

**СЕМЬ ЧУДЁС СВЁТА** (лат. septem miracula mundi), самые знаменитые памятники Древнего мира: египетские пирамиды, «висячие сады» Семирамиды, статуя Зевса Олимпийского, храм Артемиды Эфесской, Мавзолей в Галикарнасе, статуя Гелиоса в Родосе (т. н. Колосс Родосский), Фаросский маяк. Традиция выделять выдающиеся памятники архитектуры и искусства появилась в эпоху эллинизма. Список чудес света нередко менялся, однако их количество оставалось неизменным (семёрка в древности считалась священным числом).

Три великие пирамиды в Гизе – единственное сохранившееся до наших дней чудо света (см. ст. *Пирамиды египетские*).

Одной из достопримечательностей древнего Вавилона был дворец царя Навуходоносора II (нач. 6 в. до н. э.). В северо-восточном углу дворца находились т. н. «висячие сады». Они занимали площадку в форме неправильного четырёхугольника с наибольшей длиной 42 м и представляли собой семь искусственных террас на толстых каменных столбах, возвышавшихся одна над другой на высоту до 25 м. Платформы террас, сложенные из массивных каменных блоков, покрывал тростник, смешанный с асфальтом; потом шёл двойной ряд кирпичей на гипсовом растворе, а сверху были положены свинцовые плиты. На покрытие насыпали толстый слой земли и высаживали самые редкие и красивые растения. Под террасами помещались беседки и гроты. Один из столбов был полым, и в нём находились трубы, по которым с помощью насосов подавалась наверх вода для орошения садов. Согласно преданию, царь велел соорудить эти сады для своей супруги, мидийской царевны, которая тосковала по зелёным гористым

склонам своей родины. Греческие авторы ошибочно связали сооружение этих садов с именем ассирийской царицы Шаммурамат (Семирамиды), жившей в кон. 9 в. до н. э.



*Древнеегипетские пирамиды в Гизе. 27–26 вв. до н. э.*



*Фаросский маяк. 3 в. до н. э. Реконструкция*





*Фидий. Статуя Зевса Олимпийского в святилище Храма Зевса в Олимпии. 5 в. до н. э. Реконструкция*

В Олимпии, где находилось знаменитое общегреческое святилище Зевса, в главном храме возвышалась прославленная 13-метровая статуя бога работы *Фидия*, выполненная в *хрисозлефантинной технике* (5 в. до н. э.). Плащ Зевса был покрыт тонким слоем чеканного золота, золотые пластины украшены инкрустациями с изображениями звёзд, цветов и животных. Расписной трон, на котором восседал царь богов, был сделан из золота и слоновой кости. В полу перед статуей находился бассейн, куда наливали воду с оливковым маслом. Масло предохраняло статую от губительной сырости, а маслянистая поверхность жидкости отражала свет, падающий из дверей. Отражённые лучи света окружали голову Зевса мягким сиянием.

Храм Артемиды в г. Эфес в Малой Азии сжѐг в 356 г. до н. э. безумец по имени Герострат, мечтавший прославиться любой ценой. Греческие авторы рассказывают, что храм сгорел в ту самую ночь, когда родился Александр Македонский. Здание было заново отстроено архитектором Хейрокротом. Его окружали 127 мраморных колонн высотой 18 м, на которых были рельефные изображения богов в человеческий рост. Рельефы одной из колонн вырезал *Скопас*, а *Пракситель* создал рельефы для алтаря, находившегося в ограде храма. В святилище храма стояла знаменитая статуя многогрудой богини Артемиды высотой 15 м. В римское время храм процветал, но с ослаблением империи стал жертвой разграблений (в частности, готами в 3 в.) и в конце концов разрушился.

Царь малоазийского государства Кария Мавсол задумал соорудить одновременно и усыпальницу, и храм, где бы ему воздавались почести, как богу. Строительство гробницы после смерти правителя продолжили его вдова Артемисия, затем его сын и внук. В мраморном ступенчатом цоколе первого этажа находилась усыпальница царя и царицы (см. ст. *Мавзолей*).

В память о своей победе в 305 г. до н. э. родосцы воздвигли бронзовую статую бога Солнца Гелиоса. Статуя высотой около 35 м, созданная учеником *Лисиппа* Харесом, простояла всего 56 лет и была разрушена во время землетрясения. Обломки колосса, пролежавшие на земле более тысячи лет, в 10 в. были распроданы. Согласно примерной *реконструкции*, Гелиос с лучистым венком на голове стоял на высоком постаменте, слегка откинувшись назад и приложив правую руку ко лбу, как бы всматриваясь в даль, а левой рукой придерживал длинный плащ. При сооружении колосса использовались тонкие листы бронзы, а каркасом послужили каменные столбы и железные брусья.

На о. Фарос у входа в гавань Александрии Египетской в дельте Нила, основанной Александром Македонским, возвышался трёхэтажный маяк высотой 120 м, возведѐнный на прибрежной скале архитектором Состратом Книдским. Стены первого этажа были обращены к четырѐм сторонам света. Второй этаж представлял собой восьмигранник, облицованный мраморными плитами и ориентированный по направлению восьми главных ветров. Круглый фонарь третьего этажа венчался куполом, на котором стояла бронзовая статуя бога морей Посейдона высотой 7 м. Купол маяка опирался на

восемь полированных гранитных колонн. Свет огня, горевшего под куполом, многократно усиливался, отражаясь в системе металлических зеркал, и был виден с расстояния 60 км. Маяк служил также крепостью, где располагался большой гарнизон, и наблюдательным пунктом. Фаросский маяк простоял до 1326 г., когда был разрушен землетрясением.

**СЕНТИМЕНТАЛИ́ЗМ** (от франц. *sentiment* – чувство), течение в европейском и американском искусстве и литературе второй пол. 18 – нач. 19 вв. Отгалкиваясь от рационализма эпохи *Просвещения*, сентиментализм провозгласил высшим качеством «человеческой природы» не разум, а чувство. Путь к воспитанию идеальной личности сентименталисты искали в высвобождении «естественных» чувств. Если *классицизм* провозглашал культ общественного, то сентиментализм утверждал право частного лица на глубоко сокровенное переживание. Ярче всего идеалы сентиментализма воплотились в литературе и театре, в живописи – в жанрах пейзажа и портрета.

Сентиментализм во французской живописи приобрёл нарочито назидательный оттенок в творчестве Ж. Б. Грёза. Чувствительность в его жанровых картинах («Паралитик, или Плоды хорошего воспитания», 1763; «Наказанный сын», 1777, и др.) перерастает в слащавость, персонажи – в ходячие олицетворения пороков и добродетелей. Позы и жесты людей преувеличенно театральны, живопись превращается в урок морали. Не случайно Грёз любил составлять литературные комментарии к своим произведениям. Кроме жанровых картин, Грёз написал множество «головок» – изображений девушек, тоскующих о мёртвых птичках, разбитых зеркалах или кувшинах. Подобные произведения, содержащие, как и знаменитая картина «Разбитый кувшин» (1785), намёк на потерянную невинность, парадоксальным образом соединяют назидательность с эротикой.



*Ж. Б. Грёз. «Наказанный сын». 1777 г. Лувр. Париж*





*В. Л. Боровиковский. «Лизынька и Дашинька». 1794 г.  
Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*В. А. Тропинин. «Мальчик, тоскующий об умершей птичке». Повторение картины 1802 г. 1829 г. Областной художественный музей. Иваново*

В России идеалы сентиментализма нашли выражение в творчестве В. Л. Боровиковского. Впервые в русской живописи художник начал писать людей на лоне природы. Герои его портретов гуляют по аллеям пейзажных парков с любимой собачкой или книгой в руке, предаются поэтическим мечтам или философским размышлениям («Портрет Екатерины II на прогулке в Царскосельском парке», 1794; «Портрет М. И. Лопухиной», 1797; «Портрет Д. А. Державиной», 1813), демонстрируют возвышенно-сладостное согласие сердец («Портрет сестёр А. Г. и В. Г. Гагариных», 1802). Картины «Торжковская крестьянка Христинья» (ок. 1795 г.), «Лизынька и Дашинька» (1794) воплощают убеждение сентиментализма в том, что «и крестьянки чувствовать умеют» (Н. М. Карамзин). С сентиментализмом отчасти

соприкасается творчество В. А. Тропинина («Мальчик, тоскующий об умершей птичке», 1802 г.).

Сентиментализм подготовил почву для рождения *романтизма*.

**СÉПИЯ**, жидкая светло-коричневая краска, используемая для рисунков пером, а также произведение, созданное в этой технике. В Средние века сепию получали из чернильного мешка каракатицы. Позднее её научились производить химическим путём. Сепия получила широкое распространение в Европе с сер. 18 в. (О. *Фрагонар* во Франции и др.). В технике сепии созданы многие работы П. А. *Федотова*.

**СЕРЕБЯНЫЙ ВЕК**, эпоха расцветарусской культуры рубежа 19–20 вв. (1890-е гг. – 1917), преемницы блистательного пушкинского «золотого века». Термин «Серебряный век», по словам тех, кто ввёл его в обиход (поэт Н. А. Оцуп, философ Н. А. Бердяев, критик С. К. Маковский и др.), является не научным, а скорее мифологическим понятием. Русский Серебряный век избрал творческими ориентирами эстетизм О. Уайльда, спиритуализм А. де Виньи, философский пессимизм А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. Необычайно велик был интерес к различным эпохам европейской культуры. Наряду с этим появилось осознание своих национальных корней, сопричастности русской старине и славянским древностям. В творческом пространстве Серебряного века своеобразно переплелись жажда красоты и индивидуалистическое самоутверждение, пристрастие к изысканным формам, беспокойная игра ума, разрушительная ирония и глубокая религиозность, романтический максимализм и ностальгический пессимизм, гуманизм и «душевная бездомность», туманные символистские прозрения и светлое «жизнетворчество».



*К. А. Сомов. «Портрет А. А. Блока». 1907 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*К. А. Сомов. «Прогулка после дождя». 1896 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

**СЕРОВ** Валентин Александрович (1865, Санкт-Петербург – 1911, Москва), русский живописец, график, театральный художник, педагог. Сын композитора А. Н. Серова. После смерти отца (1871) будущий

художник много путешествовал с матерью по России и Европе. В Мюнхене восьмилетний Серов занимался с художником К. Кеппингом, в 1874—75 гг. в Париже учился у И. Е. Репина. В 1878—79 гг. занятия с Репиным продолжились в Москве. В 1880—85 гг. Серов учился в *Петербургской академии художеств* и в частной мастерской П. П. Чистякова (вместе с М. А. Врубелем); каждое лето работал на *пленэре* в загородных усадьбах друзей. С 1894 г. – член Товарищества передвижных художественных выставок и *Московского общества любителей художеств*. С 1898 г. – академик АХ; в этом же году избран первым русским членом «Мюнхенского Сецессиона». С 1899 г. преподавал в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества*. В 1900 г. на Всемирной выставке в Париже был удостоен высшей награды за «Портрет великого князя Павла Александровича» (1897).

С детства «вторым домом» для художника стало *Абрамцево*–усадьба московского купца и мецената С. И. Мамонтова. Здесь была написана «Девочка с персиками» (1887), первый шедевр Серова, в котором современники отметили черты, близкие *импрессионизму*: непосредственность, свежесть, наполненность светом и воздухом. Однако, в отличие от французских импрессионистов, Серов не довольствуется передачей только внешнего впечатления, созданный им образ обладает психологической глубиной. Стремление писать, по словам художника, «только отрадное» выразилось также в «Девушке, освещённой солнцем» (1888). В дальнейшем Серов всё реже прибегал к *пленэрной живописи* («Дети», 1899; «Стригуны на водопое. Дюментканово», 1904), сосредоточив основное внимание на создании лаконичного по средствам, пластически ёмкого образа-формулы.

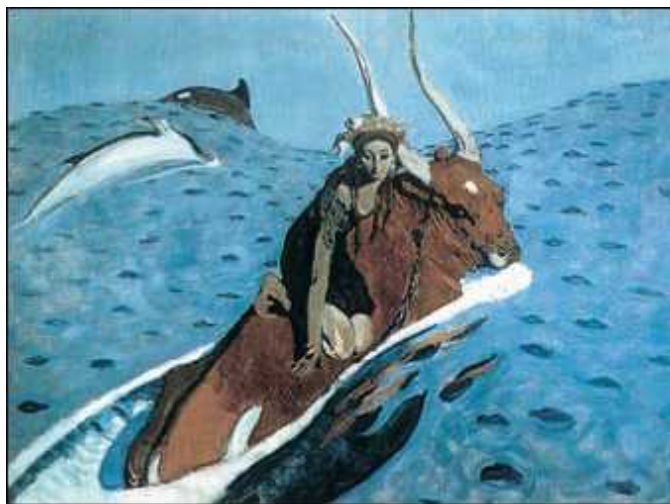




*В. А. Серов. «Автопортрет». 1885 г. Частное собрание*



*В. А. Серов. «Девушка, освещённая солнцем». 1888 г.  
Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*В. А. Серов. «Похищение Европы». 1910. Государственная  
Третьяковская галерея. Москва*



*В. А. Серов. «Портрет княгини О. К. Орловой». 1910 г.  
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*



*В. А. Серов. «Портрет княгини З. Н. Юсуповой». 1900—03 гг. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

В 1890-е гг. Серов стал признанным мастером портрета. С особым увлечением он писал творческих людей (музыкантов, художников, артистов), стараясь найти для воплощения каждой личности неповторимое образное решение. В портрете художника К. А. Коровина (1891) Серов, стремясь передать обаятельную беспечность своего талантливого друга, использует некоторые черты свободной и сочной живописной манеры самого Коровина. В портрете И. И. Левитана (1893), немного сумрачном, аскетическом по цвету, найдено сочетание изящной простоты и затаённой печали. Портреты выдающихся итальянских певцов А. Мазини (1890) и Ф. Таманьо (1891) заставляют вспомнить живопись старых мастеров, и прежде всего *Тициана*. На «сильных мира сего» Серов смотрел без тени заискивания, порой давая им в своих портретах острую неоднозначную характеристику (портреты промышленника М. А. Морозова, 1902; княгини З. Н. Юсуповой, 1900—03; княгини О. К. Орловой, 1910;



В. О. Гиршмана, 1910—11). Серов говорил: «Я, внимательно взглядевшись в человека, каждый раз увлекаюсь, пожалуй, даже вдохновляюсь, но не самим лицом индивидуума, которое часто бывает пошлым, а той характеристикой, которую из него можно сделать».

На рубеже 1890—1900-х гг. Серов сблизился с художниками объединения «*Мир искусства*», стремление которых к эстетическому совершенству оказалось созвучно поискам мастера. Художник постоянно усложнял свои творческие задачи, не желая тиражировать удачно найденные решения. Он работал в жанрах книжной иллюстрации (рисунки к басням И. А. Крылова, 1895—1911), *анимализма*, политической карикатуры (рисунки «1905 год. После усмирения» и «Солдатушки, бравы ребятушки»; оба – 1905) и др. Графику Серова отличают особый лаконизм и изысканность. В портретах Т. П. Карсавиной (1909) и В. И. Качалова (1908) поражает выразительность скупой карандашной линии, в «Детях Боткиных» (1900) – сочетание «ювелирной» техники с непосредственностью, в иллюстрациях к книге Н. И. Кутепова «Царская и императорская охота на Руси» (1901—02) – лёгкость, динамизм и живописная свобода.

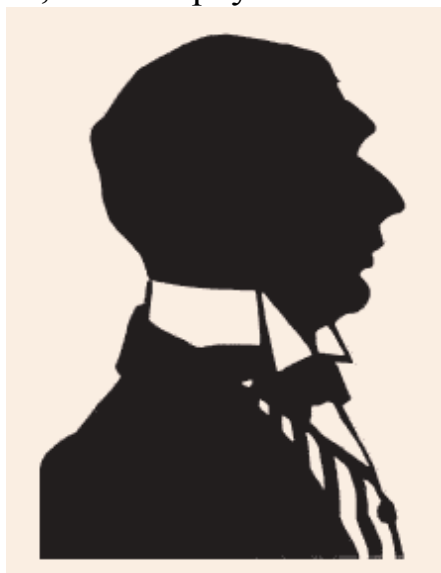
Произведения, созданные в нач. 20 в., близки к стилистике *модерна* («Портрет Иды Рубинштейн», 1910). Главным жанром в творчестве Серова оставался портрет. Строгое благородство и монументальность отличают портрет актрисы М. Н. Ермоловой (1905). Поиск максимально выразительной, очищенной от всего случайного формы привёл Серова к созданию картин-панно «Одиссей и Навзикая» и «Похищение Европы» (обе – 1910).

Современники относились к Серову с огромным уважением, отмечая его редкую принципиальность и порядочность. Имея большую семью, где было шестеро детей, часто испытывая материальные трудности, художник всегда относился к своему творчеству с исключительной требовательностью, не превращая его в «доходное ремесло». Личность и творчество Серова оказали значительное влияние на многих крупных мастеров 20 в., среди которых были его ученики К. Ф. Юон, Н. Н. Сапунов, П. В. Кузнецов, М. С. Сарьян, К. С. Петров-Водкин.

**СИКСТІ́НСКАЯ КАПЕ́ЛЛА**, см. в ст. *Микеланджело*.

«СИКСТІ́НСКАЯ МАДО́ННА», см. в ст. *Рафаэль*.

**СИЛУЭ́Т** (от франц. silhouette, от имени генерального контролёра финансов Э. де Силуэта, на которого в нач. 18 в. была сделана *карикатура* в виде теневого профиля), одна из техник *графики*. Силуэт представляет собой сплошное, ограниченное контуром, тёмное или светлое пятно на контрастном фоне. Силуэты рисуют чёрной тушью или белилами, иногда вырезают из бумаги и наклеивают на фон. Искусство силуэта было известно ещё в Древнем Китае, Японии и др. восточных странах. В Европе искусство силуэта распространилось с 18 в. (профильные портреты, бытовые сценки, иллюстрации, натюрморты). В России знаменитыми мастерами силуэта были Ф. П. *Толстой*, Е. М. Бем, Г. И. Нарбут.



*Е. С. Кругликова. «Портрет С. Ю. Судейкина». 1916 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

**СИМВОЛІ́ЗМ** (франц. symbolisme, от греч. σύμβολον – знак, символ), направление в европейском и русском искусстве 1870—1910-х гг. Символисты стремились проникнуть в тайны бытия и сознания, увидеть в образах реального мира «окно в бесконечность» (В. Я. Брюсов), выразить средствами изобразительного искусства высшую, идеальную сущность мира, его нетленную, вечную красоту. Основные представители символизма в изобразительном искусстве: Э. Мунк, Г. Моро, О. Редон, М. К. Чюрленис, М. А. Врубель, В. Э. Борисов-Мусатов, художники из объединений «Голубая роза»

(Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин, П. В. Кузнецов, ранний М. С. Сарьян) и «Наби» (М. Дени и др.); близко к символизму раннее творчество К. С. Петрова-Водкина и П. Гогена, графика О. Бёрдсли, произведения многих мастеров стиля модерн. С символизмом соприкасается творчество художников объединения «Мир искусства» (А. Н. Бенуа, К. А. Сомов, Л. С. Бакст) и раннего В. В. Кандинского.

Развивая традицииромантизма со свойственной ему тоской по несбыточному, взяв за основу философские и эстетические принципы, провозглашённые А. Шопенгауэром и Ф. Ницше, символисты сделали предметом своих творческих исследований мечты, фантазии и видения (Пюви де Шаванн, Дени, Чюрлёнис, Борисов-Мусатов, Петров-Водкин, голуборозовцы), магию и колдовство (Моро, Сомов), потусторонний или воображаемый мир (Врубель, Моро, Редон), сон и смерть (Борисов-Мусатов, Петров-Водкин, Сомов, А. Бёклин). Многие художники-символисты творили в стилистикемодерна.



*О. Редон. «Мистическая лодка». Ок. 1880—85 гг. Частное собрание. Фрагмент*



*В. Э. Борисов-Мусатов. «Гобелен». 1901 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*М. К. Чюрлёнис. «Зима». 1907 г. Музей М. К. Чюрлёниса. Каунас*





*М. А. Врубель. «Жемчужина». 1904 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*К. С. Петров-Водкин. «Берег». 1907 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

В противоположность реализму Г. Курбе и его последователей во Франции, передвижников в России, а также искусству импрессионистов с их установкой на точное воспроизведение оптических эффектов света, символисты стремились посредством видимых форм выразить невидимое, движения глубинной жизни души, показать власть духовного над материальным. Свои сюжеты они черпали не из событий и явлений окружающего мира, а из мифов, сказок и легенд, из литературных произведений, и прежде всего – из современной им символистской поэзии (Ш. Бодлера, С. Малларме, П. Верлена, А. Рембо, А. А. Блока, А. Белого, В. Я. Брюсова и др.). Это было время тесного содружества художников и поэтов, часто собиравшихся вместе на дружеских вечеринках, а нередко и объединявшихся в культурные сообщества. Произведения символистов погружают зрителя в атмосферу сказочного, подчас демонического мира (М. А. Врубель), где образы мужчин воплощают странствия человеческого духа в поисках истины, а женщины предстают олицетворениями недостижимой мечты (П. Пюви де Шаванн, М. Дени, В. Э. Борисов-Мусатов и др.) или, напротив, воплощают губительные искушения (Г. Моро, Э. Мунк, Ф. фон Штук, Г. Климт). Нередко импульсом для творчества символистов становились произведения их предшественников, каковыми считались прежде всего испанец Ф. Гойя, англичанин У. Блейк, швейцарец И. Г. Фюсли, француз Э. Делакруа, немец К. Д. Фридрих, а также назарейцы и прерафаэлиты. В России символизм нередко мыслился как «жизнетворчество» – священное действо, выходящее за пределы искусства.

«СИНИЙ ВСАДНИК» (Blauer Reiter), объединение художников, близких к экспрессионизму, существовавшее в Мюнхене (1911—14). Основано В. В. Кандинским и Ф. Марком. Членами объединения и участниками организованных им выставок были немцы О. Маке, Г. Мюнтер, Г. Кампендонк и Л. Фейнингер, русские А. Г. Явленский, М. В. Верёвкина, братья Д. Д. и В. Д. Бурлюки, швейцарец П. Клее, француз Р. Делоне, австриец А. Кубин и немецкий композитор-авангардист А. Шёнберг. Наименование «Синий всадник» повторяло название картины Кандинского (1903) и призвано было свидетельствовать о романтически-символистских устремлениях художников. Помимо организации выставок, объединение выпустило

два номера богато иллюстрированного альманаха «Синий всадник» (1912 и 1914 гг.), где были опубликованы высказывания художников, которые одни из первых смогли оценить художественную ценность архаического, средневекового и народного искусства. Рисунки детей, непосредственно выражающих свои чувства, также провозглашались произведениями высокого искусства.



*В. В. Кандинский. Обложка альманаха «Синий всадник». 1911 г.*



*О. Маке. «В жёлтом жакете». Акварель. 1913 г. Ульмский музей*





*Ф. Марк «Синий конь». 1911 г. Частное собрание*

Одни из участников объединения вскоре обратились к абстрактному искусству (Кандинский, Марк), другие продолжали сохранять в картинах некоторое жизнеподобие, стремясь при этом насытить их сложной символикой и уделяя внимание повышенной эмоциональной выразительности цвета. «Синий всадник» прекратил существование в связи с началом Первой мировой войны, а также из-за того, что творческие пути наиболее влиятельных мастеров объединения – Кандинского, Марка и Маке – к этому времени окончательно разошлись.

**СИСЛÉЙ** (Sisley) Альфред (1839, Париж – 1899, Море-сюр-Луэн, близ Фонтенбло), французский живописец, пейзажист; представитель *импрессионизма*. Родился в семье состоятельного коммерсанта, англичанина по происхождению. В возрасте 18 лет родители послали Сислея для изучения коммерции в Англию. Там будущий художник посещал музеи, изучая произведения своих великих соотечественников Дж. Тёрнера и Дж. Констебла, живопись которых навсегда осталась для

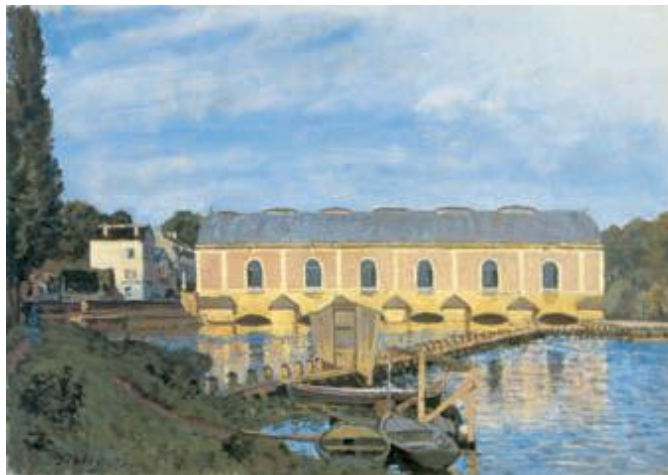
него неподражаемым образцом. В Париже Сислей учился у Ш. Глейра (1861—63), сблизился с К. Моне, О. Ренуаром, Ф. Базилем. Участвовал в выставках импрессионистов (1874, 1876, 1877, 1882 гг.). Отец долгое время материально поддерживал художника, но затем разорился, и с 1871 г. для Сислея настало время постоянной нужды, поисков дешёвого жилья. До 1880 г. художник жил в окрестностях Версаля, затем близ Фонтенбло, в 1889 г. поселился в Море-сюр-Луэне.



*А. Сислей. «Снег в Лувесьенне». 1878 г. Музей д'Орсэ. Париж*



*А. Сислей. «Поворот дороги». 1873 г.*



*А. Сислей. «Машина в Марли». 1873 г.*

Сислей сразу нашёл свое призвание, посвятив себя только пейзажу. Его искусство сформировалось под влиянием К. Коро и Ш. Ф. Добиньи, ранние пейзажи близки по манере барбизонцам. Сислей писал камерные пейзажи в окрестностях Парижа, в городках и деревушках Иль-де-Франс: Марли, Буживале, Лувесьенне. Он работал только на

*пленэре*, предпочитая творить в тихом уединении. Сислей был утончённым художником с ранимой душой; в отличие от др. импрессионистов, не отличался тягой к бунтарству. Его камерные, лирические полотна пронизаны нежностью и грустью («Поворот дороги», 1873; «Наводнение в Марли», 1876; «Снег в Лувесьенне», 1878, и др.).

**СКОПАС** (Skópas), греческий скульптор и архитектор 4 в. до н. э. Возможно, сын и ученик Аристандра. Работал в Тегее (ныне Пиали), Галикарнасе (ныне Бодрум) и др. городах Греции и Малой Азии. Руководил постройкой храма Афины в Тегее (Пелопоннес), который сохранился лишь в обломках. На восточном *фронте* храма была изображена мифическая охота на Калидонского вепря, на западном – поединок героя Телефа с Ахиллом. Сохранились голова Геракла, воины, охотники и вепрь, а также фрагменты мужских статуй и женский торс, вероятно участницы охоты Аталанты. В одном из фрагментов – голове раненого воина – впервые в греческой скульптуре нашли воплощение боль и страдание, смятение чувств.



*Скопас. «Битва с амазонками». Мрамор. Рельефный фриз Галикарнасского Мавзолея. 4 в. до н. э. Фрагмент*

Скопас вместе с др. выдающимися скульпторами своего времени (Леохаром, Бриаксисом, Тимофеем) работал над украшением знаменитого Галикарнасского Мавзолея (завершён ок. 351 г. до н. э.), считавшегося одним из *семи чудес света*. Плиты с *рельефами* опоясывали здание сплошной лентой *фриза*. Возможно, Скопас был автором лучших из сохранившихся фрагментов, на которых изображена



битва греков с амазонками. Сцены сражения пронизаны яростью схватки, бурным движением; в них словно слышен звон мечей, свист стрел, воинственные крики. Др. работы Скопаса известны лишь по римским копиям («Молодой Геракл», «Мелеагр»). Самой прославленной среди несохранившихся скульптур Скопаса была «Менада» – статуэтка девушки, спутницы бога Диониса, несущейся в неистовом танце. Тело танцовщицы словно закручено в спираль, её голова запрокинута, одежды развеваются, открывая прекрасное тело. В искусстве Скопаса впервые нашли выражение взволнованность чувств, драматический пафос, бурное движение, – всё то, чего раньше не знала греческая скульптура. Работы Скопаса оказали значительное воздействие на скульпторов эпохи *эллинизма*.

**СКУЛЬПТУРА**, ваяние, один из видов *изобразительного искусства*. Скульптура, в отличие от живописи, имеет реальный, а не изображённый объём. Существует два основных вида скульптуры: круглая скульптура и *рельеф*. Круглая статуя «живёт» в свободном пространстве, её можно обойти со всех сторон, ощутить рукой шероховатую или гладкую поверхность, почувствовать округлость формы. Рельеф подобен объёмному рисунку на плоскости.

Основной предмет изображения в скульптуре – человек. Лишь иногда мастера изображают животных и птиц, неодушевлённые предметы. В круглой скульптуре, в отличие от живописи, весьма сложно воспроизвести природу, нельзя передать особенности воздушной атмосферы. Однако скульпторы способны выразить в телесной форме любые чувства и идеи – от лирических и задумчивых до грандиозных и величественных. Мастер не стремится точно копировать формы, которые он видит в жизни. В скульптуре, как и в любом художественном произведении, необходимо отобрать самое важное, существенное, убрать ненужные детали, а что-то, напротив, выделить, подчеркнуть, преувеличить. Ваятель не копирует, а творит, создаёт новую форму, опираясь на знание природы.



*Донателло. «Кающаяся Мария Магдалина». Тонированное дерево.  
Ок. 1456 г.*



*«Богиня плодородия». Рельеф из Угарита (Финикия). Слоновая кость. 14 в. до н. э.*



*«Подсчёт стада». Скульптурная группа из гробницы вельможи Мекетра. Дерево, краска. 20 в. до н. э. Египетский музей. Каир*

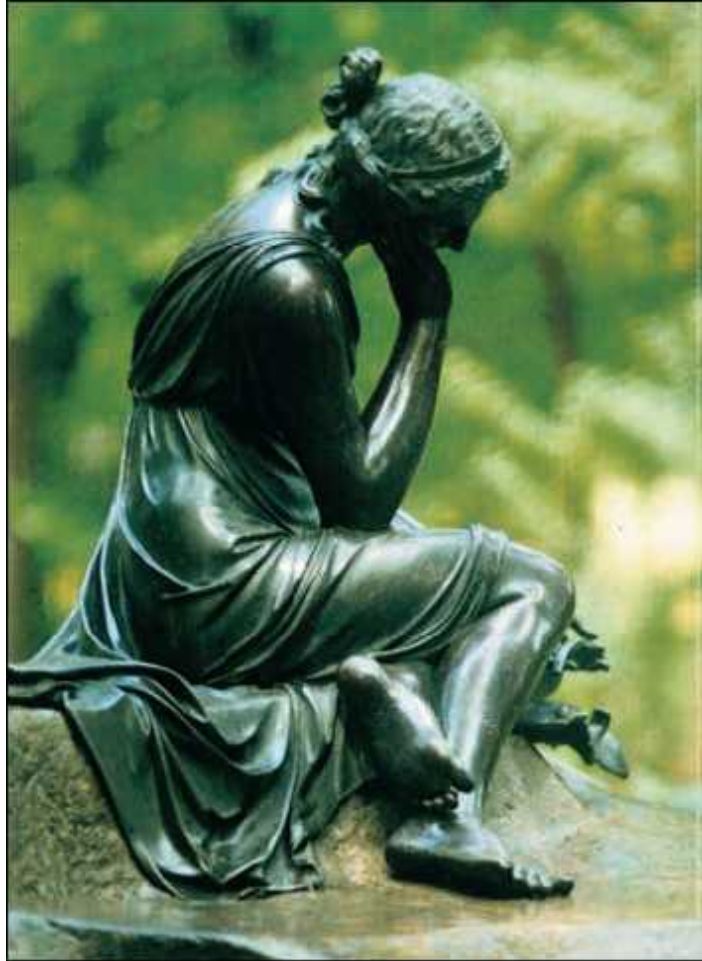


*«Ника, завязывающая сандалию». Рельеф храма Ники Аптерос. Мрамор. 5 в. до н. э. Национальный археологический музей. Афины*





*Ф. И. Шубин. Бюст императора Павла I. Бронза. 1798 г.  
Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*П. П. Соколов. «Девушка с разбитым кувшином». Бронза. 1816 г.  
Скульптура фонтана. Царское Село*

Любая скульптура очень чувствительна к освещению. Она будет по-разному выглядеть при верхнем и боковом свете, в пасмурную погоду и при ярком солнце. Скульпторы учитывают это в своей работе. Скульптурное произведение создаётся в расчёте на определённое окружение: улицу или городскую площадь, музейный зал, аллею парка, комнату в доме. Место, где будет стоять скульптура, определяет её размер, материал, из которого она будет изготовлена, особенности её формы.

В зависимости от назначения, скульптура подразделяется на монументальную и станковую. Монументальная скульптура – это памятники, воздвигнутые в честь исторического события или изображающие выдающегося человека. В них воплощается способность скульптуры выражать в обобщённых образах великие

идеи. Парковая скульптура служит для украшения природной среды: искусная рука ваятеля словно соревнуется с природой в создании совершенных форм. Статуэтки, выполненные на станке, относят к станковой скульптуре. Они предназначены для небольших помещений, для музейных залов.

Все скульптурные материалы можно разделить на мягкие (глина, пластилин, воск) и твёрдые (камень, дерево, слоновая кость). Работая с мягкими материалами, скульптор лепит, наращивает объём будущей статуи. Древнейший материал для пластики, известный ещё с первобытных времён, вязкая и мягкая глина, принимает под пальцами мастера любую форму. Изделия из обожжённой глины называют терракотой (от итал. *terra cotta* – обожжённая земля). Из прочного камня с древнейших времён высекали скульптуры для гробниц и храмов. Твёрдые породы камня (гранит, базальт и др.) трудно обрабатывать, в них невозможно вырезать мелкие детали. Поэтому в подобных работах сильнее всего ощущается массив каменного блока (скульптура Древнего Египта). Известняк – более мягкий камень. В Средневековье его использовали для рельефных украшений *порталов* соборов. Древние греки первыми начали обрабатывать мрамор: мерцающий, словно дышащий камень, близкий своей окраской к телесному цвету, хорошо подходил для статуй обнажённых богов и героев.

Великому скульптору эпохи Возрождения *Микеланджело* приписывают знаменитое изречение о том, что скульптуру создать очень просто: надо взять камень и «убрать всё лишнее». Действительно, мастер, работающий с твёрдыми материалами, «освобождает» будущую скульптуру «из плена» каменной или деревянной массы. Чтобы обрабатывать камень, нужно обладать физической силой и иметь уверенную руку. Одна ошибка – и работа будет испорчена. Сначала с камня скалывают самые большие куски с помощью шпунта – инструмента, похожего на большой гвоздь. Потом работают троянкой – крупным резцом с плоским зазубренным концом, которым сглаживают шероховатости. Скарпелью, более мелким резцом, вырезают мелкие детали. С помощью бурава (специального сверла) высверливаются отверстия (завитки волос, зрачки глаз и т. д.). По завершении работы отдельные части скульптуры полируют до блеска.

С незапамятных времён скульпторы использовали дерево. На протяжении тысячелетий оно оставалось излюбленным материалом

народных мастеров, делавших из него забавные игрушки и маленькие декоративные статуэтки. Инструменты для работы с деревом в основном те же, что и для камня: различные ножи, резцы, пилы и молотки. Хотя резать по дереву легче, чем обрабатывать камень, в работе с ним есть свои трудности. Дерево можно резать только по направлению волокон; осуществлению замысла может помешать какой-нибудь сучок, «появившийся» в самом неподходящем месте. Наконец, чтобы деревянная скульптура не рассыхалась и не трескалась, готовую статую разнимают на две части, выдалбливают изнутри, а затем вновь соединяют половинки. Дерево, как никакой другой материал, «подсказывает» форму будущего произведения. Сплетение древесных сучков скульптор может превратить в руки статуи, разметавшиеся корни старого пня – в изогнутые лапы чудовища... Дерево – тёплый, «живой» материал – словно наполняет скульптуру особой органической силой.

Особняком среди материалов скульптуры стоят металлы: бронза, медь, чугун, золото. В процессе изготовления бронзовой (или из др. металла) скульптуры сначала делают её модель из воска, гипса, глины и т. д. Модель обмазывают гипсом, получая полую разъемную форму, внутрь которой потом заливают расплавленный металл.

**СМА́ЛЬТА** (нем. Smalte или Schmalte, от *schmelzen* – плавить), цветное стекло, предназначенное для изготовления *мозаик*. Может быть прозрачной (стекло, окрашенное огнеупорными красителями) и глухой, или опаловой (в стеклянную массу вводятся замутняющие её вещества: двуокись олова, окись сурьмы и др.). Стекланные «столбики» раскалывают на кубики и пластинки. Для изготовления золотой и серебряной смальты внутрь стеклянного кубика вставляется фольга.





*«Голуби, пьющие из чаши». Мозаика. 5 в. Мавзолей Галлы Плацидии. Равенна*

**СНЕЙДЕРС** (Snyders, Snijders) Франс (1579, Антверпен – 1657, там же), фламандский живописец, мастер натюрморта, анималист; представитель *барокко*. Учился у П. Брейгеля Младшего и Х. ван Балена. В 1602—08 гг. жил в Италии. По возвращении на родину работал в мастерской П. П. Рубенса, сотрудничал с А. Ван Дейком, Я. Йордансом, К. де Восом (на сестре последнего, Маргарите, художник женился) и др. мастерами.



*Ф. Снейдерс. «Птичий концерт». 1630—40-е гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*



*Ф. Снейдерс. «Овощная лавка». 1618—21 гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*



*Ф. Снейдерс. «Рыбная лавка». Ок. 1616—18 гг. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва*

В ранний период творчества создавал небольшие, тщательно выписанные картины. Затем, испытав влияние Рубенса, стал одним из создателей барочного натюрморта, отличающегося монументальностью и подчёркнутой декоративностью. Красочная палитра мастера отличается разнообразием и яркостью. Многие композиции представляют собой популярные в ту эпоху *аллегории* времён года, пяти чувств и т. д. Наиболее известные из его натюрмортов – «Лавки» (фруктовые, рыбные, мясные) и «Кладовые», составившие серии огромных красочных полотен (1616—21). Художник возносит своей

живописью гимн красоте, разнообразию и щедрости природы, её неистощимой жизненной энергии. Столы ломаются от яств, а мёртвые животные и птицы словно ещё хранят трепет жизни. В картинах часто присутствуют люди, птицы, животные: обезьянка крадёт фрукты, попугай клюёт ягоды, собака принюхивается к дичи. Порой художник создаёт целые жанровые сценки («Рыбная лавка», «Натюрморт с лебедем» и др.). Снейдерс писал также популярные в то время сцены охот и изображения птиц («Птичий концерт», «Охота на кабана»).

В творчестве Снейдерса ярко проявились особенности стиля барокко во Фландрии, его жизнерадостное и жизнеутверждающее начало.

**СОКОЛОВ** Пётр Фёдорович (1791, Москва – 1848, село Старый Мерчик в Харьковской области, Украина), русский художник, мастер акварельного портрета. Учился в классе исторической живописи *Петербургской академии художеств* (1800—10) у В. К. Шебуева. Начинал как исторический живописец, но истинное призвание нашёл в жанре камерного акварельного портрета. Среди ранних работ – карандашные рисунки, близкие по стилю к произведениям О. А. Кипренского. В 1820-е гг. Соколов обратился к акварельному портрету; сначала применял белила, но вскоре овладел техникой чистой акварели. Он создал обширную портретную галерею своих современников – людей «золотого века» русской культуры. Кисть художника сохранила для нас облик А. С. Пушкина (1836) и его окружения (Н. Л. Соллогуб, 1830-е гг.; Н. В. Кочубей, 1821), декабристов («Портрет Н. М. Муравьёва», 1824) и их жён (портреты А. Г. Муравьёвой, М. Н. Волконской с сыном на руках; оба – 1825—26). Соколов создавал акварели очень быстро, нередко в один сеанс. Его портреты отличает задушевность, нежность красочной гаммы, плавные очертания, воздушность фона. Лицо художник тщательно прописывал тончайшей кистью, одежду и аксессуары передавал более свободными, широкими мазками. Женщины в его акварелях пребывают в мире романтики и чистой красоты (портреты Е. К. Воронцовой, 1825—26; А. Н. Веневитиновой, ок. 1830 г.; А. О. Витали, 1839). В образах мужчин подчёркиваются интеллект, душевное благородство и строгая элегантность (портреты Н. Н. Раевского, 1826; В. А. Жуковского, 1820-е гг.).



*П. Ф. Соколов. «Портрет Н. Л. Соллогуб». Акварель. 1830-е гг.*





*П. Ф. Соколов. «Портрет Н. В. Кочубей». Акварель. 1821 г.*

Соколов снискал громкую славу среди современников, имел множество заказчиков. У художника было много последователей, среди них – братья А. П. и К. П. Брюлловы, а также его сын – П. П. Соколов, мастер акварельного портрета.

**СОЛОМАТКИН** Леонид Иванович (1837, село Суджа Курской области – 1883, Санкт-Петербург), русский живописец. Происходил из социальных низов, рано осиротел. Бродяжничал, был подпаском, чумаком, «мальчиком» у бродячего торговца. Пешком пришёл из Николаева в Москву, чтобы поступить в *Московское училище живописи, ваяния и зодчества*, где учился одновременно с В. Г. Перовым (1855—61), затем перевёлся в *Петербургскую академию художеств* (1861—66).



*Л. А. Соломаткин. «Канатоходка». 1866 г.*



*Л. А. Соломаткин. «Славильщики-городовые». Вариант 1872 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

Художнику принесла известность картина «Славильщики-городовые» (1864), в которой критик В. В. *Стасов* увидел «чудесный свежий отпрыск федотовской школы». Но если Перов и *передвижники* развивали критическую направленность работ П. А. *Федотова*, то Соломаткина роднят с этим живописцем особый юмор, близкий к стихии народного искусства, использование приёмов «*малых голландцев*» и *лубка* с его заострёнными, гротескными формами, любовь к ярким, праздничным пятнам чистого цвета («Петрушка», 1878; см. илл. на с. 414), но прежде всего – романтический протест против уродства и жестокости враждебного человеку мира. Его любимые персонажи – бродячие артисты («В погребке», 1864; «Канатоходка», 1866; «Актёры на привале», 1869), бедняки, приплясывающие от холода в ожидании открытия кабака. Однако, в отличие от передвижников, Соломаткин пишет не «униженных и оскорблённых». Его герои, бесприютные, нищие, но свободные, не вызывают к сочувствию зрителя; художник не смотрит на них со стороны, будучи сам одним из них. Праздники в картинах Соломаткина превращаются в страшную фантазмагорию, завораживают реальностью кошмарного сна. В «Свадьбе» (1872) жених, невеста и их гости напоминают марионеток, которых дёргает за невидимые нити зловещий кукловод. Весёлый святочный обычай оборачивается вторжением тёмных сил в мирный домашний быт («Ряженые», 1873).

Романтик среди реалистов, творивший в ту пору, когда эпоха *романтизма* давно миновала, Соломаткин неизбежно должен был остаться в одиночестве. Его судьба сложилась трагически: художник умер почти слепым и глухим, в нищете и забвении.

**СОМОВ** Константин Андреевич (1869, Санкт-Петербург – 1939, Париж), русский живописец и график. Сын историка искусства, хранителя коллекций Эрмитажа А. И. Сомова. Учился в *Петербургской академии художеств* (1888—97; с 1894 г. у И. Е. *Репина*) и в Академии Ф. Коларосси в Париже (1897). Один из организаторов художественного объединения «*Мир искусства*». Участник выставок *Союза русских*

художников, «Сецессиона» в Вене и Берлине. В 1923 г. уехал из России, с 1925 г. жил в Париже.



*К. А. Сомов. «Дама в голубом» (Портрет Е. М. Мартыновой). 1897–1900 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*К. А. Сомов. «Арлекин и Смерть». Акварель, гуашь. 1907 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

В большинстве своих произведений Сомов обращается к традициям «галантного жанра» 18 в., нашедшего блестящее воплощение в живописи А. *Ватто*. Сомов пишет сцены праздников в парках, а также свидания, записки, поцелуи в аллеях и беседках или в пышно разубранных будуарах. Однако его герои, облачённые в расшитые камзолы, платья с кринолинами и пудренные парики, похожи скорее на марионеток, разыгрывающих вечный спектакль на историческую тему, чем на живых людей. Заимствуя из итальянской комедии дель арте (комедии масок) сюжеты тайного подглядывания или неожиданного вторжения, художник извлекает из них не столько комический, сколько грустно иронический мотив. Вспышки призрачных огней фейерверков застают людей в случайно-нелепых позах, обнаруживающих мертвенную застылость («Арлекин и дама», 1912; «Осмеянный поцелуй», 1908; «Язычок Коломбины», 1912—13; см. илл. на с. 140). Картины Сомова погружают зрителя в мир-сон, в



воспоминания об ушедшей идиллии, о которой тоскует художник, мучительно сознавая невозможность возвращения утраченной гармонии («Вечер», 1902). Люди-призраки, люди-марионетки веселятся, обречённые на вечный праздник, не зная и не умея ничего иного; под их масками и нарядами кроются, по словам поэта М. А. Кузмина, «колдовство и смерть» («Волшебство», 1902; «Арлекин и Смерть», 1907).

В отличие от др. мирискусников, Сомов не работал для театра. Его дарование – исключительно камерное, хрупкое; свойственная художнику глубокая меланхолия «пряталась» в изысканных мелочах – рисунках, виньетках, эскизах украшения табакерок, шкатулок, вееров, ювелирных изделий и т. д.

Блестящий портретист, Сомов создал во второй пол. 1900-х гг. серию карандашных и акварельных портретов творческой интеллигенции (портреты поэтов А. А. Блока, 1907; М. А. Кузмина, 1909; Вяч. И. Иванова, 1906; художников М. В. Добужинского, Е. Е. Лансере, 1907, и др.). Одна из вершин портретной живописи Сомова – «Дама в голубом» (портрет Е. М. Мартыновой), щемящая проникновенность которого основана на сопоставлении живого, страдающего, раздираемого мучительными мыслями человека и идиллической, но бездушной бутафории садов и кукольных фигур.

После эмиграции во Францию Сомов продолжал работать в прежнем ключе.

**СОРО́КАГ. В.**, см. в ст. *Венециановская школа*.

**СОФІ́Я КОНСТАНТИНО́ПОЛЬСКА́Я**, храм Св. Софии (Премудрости Божией) в Константинополе (ныне Стамбул, Турция), выдающийся памятник византийской архитектуры. Возведён в 532—37 гг. архитекторами Анфимием из Тралл и Исидором из Милета. По преданию, образ здания Св. Софии явился зодчим во сне. Центрическая трёхнефная *базилика* воплотила идею простёртого над людьми Божественного мироздания. Возведённый в правление императора Юстиниана, в пору наивысшего могущества Византийской империи, храм стал не только культовым центром, но и местом проведения важных государственных мероприятий.



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

*Купол* диаметром 32 м перекрывает пространство храма на высоте ок. 40 м. *Барaban* в основании купола прорезан множеством окон; тонкие перегородки между окнами «растворяются» в потоках солнечных лучей, создавая ощущение «светового кольца» под свободно парящим куполом, который, как говорили, словно «подвешен к небу на золотых цепях», подчёркивая безграничность Божественной Вселенной. Свет, стекающий сверху в пространство храма, символизировал схождение Божественной благодати. Купол опирается на четыре огромных столпа, стоящие по углам подкупольного квадрата. Распор (давление) купола гасится с помощью полукуполов, примыкающих к центральной окружности, а также через ряды *сводов* в боковых нефках. Тяжёлые несущие опоры искусно скрыты: они зрительно сливаются с боковыми стенами или являются частью ажурной *колоннады* аркад. Роскошное внутреннее убранство храма (цветной мрамор, *мозаики*) довершало образ «Рая на земле», столь поразивший русских послов, посетивших литургию в Софии

Константинопольской в 987 г., что, по преданию, стало одним из решающих доводов в пользу Крещения Руси.

Захватившие Константинополь турки превратили храм Св. Софии в мечеть, исказив её первоначальный облик внутренними и наружными переделками. Ныне в храме действует музей.

**СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ** (соцреализм), термин, употреблявшийся в советском литературоведении и искусствоведении в 1930—80-х гг. для обозначения «основного метода» литературы и искусства, который «требует от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в её революционном развитии», сочетающегося «с задачей воспитания трудящихся в духе социализма». В момент своего провозглашения в нач. 1930-х гг. социалистический реализм был противопоставлен реализму 19 в., который был назван М. А. Горьким «критическим». Социалистический реализм, не имея, как провозглашалось, оснований для критики в новом обществе, должен был воспевать героику трудовых будней, сцены единения народа и взывающих к нему партийных ораторов, воплощать светлую мечту о будущем. На практике внедрение социалистического реализма (главным образом, через вновь созданную (1932) организацию – Союз художников СССР и Министерство культуры) привело к подчинению литературы и искусства принципам идеологии и политики. Все художественные объединения, кроме Союза художников, были запрещены. Главным заказчиком становится государство, главным жанром – «тематическая картина» в духе передвижнического реализма, переработанного мастерами *Ассоциации художников революционной России* (Б. В. Иогансон, Б. И. Пророков, И. И. Бродский, С. В. Герасимов, Вл. А. Серов, А. И. Лактионов, Ф. П. Решетников, А. А. Пластов и многие др.). Художники, продолжавшие отстаивать свободу творчества и не вписывавшиеся в «официальную линию», не допускались на выставки.

На смену «социалистическому реализму» в 1960—70-х гг. пришёл т. н. «суровый стиль». С 1950-х гг. началось движение «неофициального искусства», программно создававшего альтернативу «социалистическому реализму».

**СОЮЗ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ**, объединение художников, основанное бывшими *передвижниками* и членами объединения «*Мир искусства*» (1903—23). В Союз вошли А. Е. Архипов, С. В. Иванов, К. А. Коровин, С. В. Малютин, К. Ф. Юон, А. М. Васнецов, М. В. Нестеров, А. П. Рябушкин, И. С. Остроухов, Л. О. Пастернак, А. С. Степанов, И. Э. Грабарь, Ф. А. Малявин, С. Ю. Жуковский, А. А. Рылов и др. – ведущие представители московской школы живописи (в отличие от «*Мира искусства*», объединившего петербуржцев). Предметом изображения для художников были прежде всего русская старина (Малютин, Рябушкин, Васнецов) и поэтические образы родной природы (Грабарь, Юон, Остроухов).



С. Ю. Жуковский. «Терраса в поместье». 1916 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва





А. А. Рылов. «Зелёный шум». 1904 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург



А. С. Степанов. «Журавли летят». 1891 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В противоположность утончённому аристократизму мирискусников, московские живописцы, продолжившие традиции *передвижников*, были приверженцами демократических идеалов. Это проявлялось не только в выборе тем и сюжетов из народной жизни (Архипов, Малявин, Иванов), но и в принципах взаимоотношений между членами Союза. Отменялась кружковая замкнутость, на выставки принимались произведения не по выбору жюри, а решением большинства художников. Живописцы сами отбирали для экспонирования свои работы. Расцвет выставочной деятельности Союза пришёлся на сер. 1900-х – 1910-е гг.

**СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО**, историко-художественный термин, применяемый для определения этапов истории искусства феодальной эпохи. В Западной Европе период Средневековья охватывает 5—14 вв. (от падения Рима до начала эпохи *Возрождения*); в Восточной Европе – тот же период, до падения Константинополя, столицы Византии (1453); в России – 10–17 вв. (от Крещения Руси до реформ Петра I); в странах Востока Средние века длились с 3–4 до 16–18 вв. Термин возник в Италии в эпоху *Возрождения*, когда Средневековье воспринималось негативно, как эпоха отхода от идеалов античности, как промежуточный, переходный период.

Для средневекового искусства характерна тесная связь с религией, выработка различных *канонов*, которые разрабатываются в

христианстве, мусульманстве, буддизме. Искусство уделяло внимание прежде всего духовной жизни человека. Изображение являлось комментарием священного текста и призвано было помочь человеку в понимании божественных истин, сосредоточить его мысли на Вечном.



*«Всадник». Ок. 1237 г. Собор в Бамберге*



*«Император Оттон II». Миниатюра «Регистра св. Григория». Ок. 983 г. Музей Конде. Шантйи*

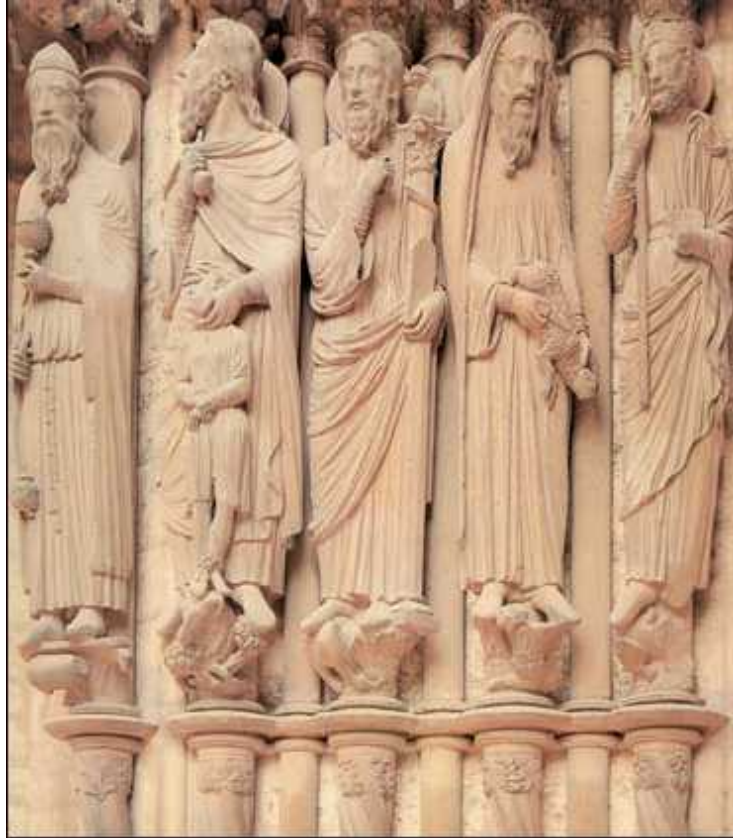


*«Тайная вечеря». Рельеф алтарной преграды. 14 в. Собор в Наумбурге*



*Статуя императора Карла Великого. Бронза. Нач. 9 в. Лувр.  
Париж*





*«Ветхозаветные пророки». Статуи северного портала собора в Шартре. Первая пол. 13 в.*





*Собор в Кёльне. 13–19 вв.*



*«Борис и Глеб с житием». Икона. Вторая пол. 14 в. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

Господствующим видом искусства была архитектура, подчинившая себе др. виды пластических искусств. Однако, если в европейской, дальневосточной и индийской культуре изобразительные искусства (живопись, скульптура) процветали, то в мусульманской они существовали в весьма ограниченном объёме в связи с запретом на создание изображений одушевлённых существ. Главным средством украшения зданий становятся различные виды *орнамента*, имеющего религиозно-философскую символику. В наибольшей степени развитая система знаков и символов, связанных с религией, сложилась в христианском средневековом искусстве.

В христианской средневековой культуре выделяют искусство Византии, Древней Руси и Западной Европы. Собственно средневековому в Восточной и Западной Европе предшествовал период *раннехристианского искусства* (2–5 вв.). Эпоха Раннего Средневековья (6–9 вв.) – период поиска и становления

художественных форм, соответствующих христианскому вероучению и новому типу мышления. К 10 в. в византийском искусстве складываются каноны в написании икон, тип *крестово-купольного храма* и система расположения *мозаик* и росписей на его стенах. В Западной Европе в 10 – нач. 11 в. господствует *романское искусство*, которому на смену, начиная с сер. 12 в., постепенно приходит *готика*. Мусульманское искусство, как более молодое по сравнению с христианским, многое заимствовало из достижений последнего, творчески их переработав. Между различными странами и регионами в эпоху Средневековья шёл плодотворный творческий обмен, взаимно их обогащавший.

**СТАНКОВАЯ ЖИВОПИСЬ**, разновидность *живописи*, которая, в отличие от монументальной, не связана с архитектурой, имеет самостоятельный характер. Произведения станковой живописи (*картины*) можно переносить из одного интерьера в другой, показывать в др. странах. Термин «станковая живопись» произошёл от станка (мольберта), на котором создаются картины.

**СТАРОВ** Иван Егорович (1745, Санкт-Петербург – 1808, там же), русский архитектор, один из основоположников *классицизма*. Родился в семье дьякона. Учился в гимназии при Московском университете, в 1756 г. был переведён в *Петербургскую академию художеств*, где учился у известных архитекторов А. Ф. Кокоринова и Ж. Б. Валлен-Деламота (1758—62). Для совершенствования мастерства был послан в Париж, где работал у Ш. де Вайи; побывал в Риме. В 1768 г. вернулся в Санкт-Петербург и вскоре получил звание академика АХ. С 1772 г. – главный архитектор «Комиссии о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы». В 1784 г. возглавил «Контору Её императорского Величества домов и садов».



*И. Е. Старов. Таврический дворец. 1783—89 гг. Санкт-Петербург*

Вместе с М. Ф. Казаковым и В. И. Баженовым Старов открыл новую страницу в истории русской архитектуры. Творчески переработав наследие античности, он создал свой стиль, оказавший влияние на многих русских мастеров последующего времени. Одно из самых прославленных его сооружений – Таврический дворец (дворец князя Г. Г. Потёмкина– Таврического) в Санкт-Петербурге (1783—89), ставший образцом для подражания. Анфиладу парадных покоев, в том числе зал, перекрытый в подражание древнеримскому *Пантеону* куполом, он расположил перпендикулярно главному фасаду, завершив её зимним садом. В саду было подобие античного *нимфея*, росли уникальные растения. Саду предшествовала огромная галерея. Интерьеры Старова отличаются спокойная ясность, благородная простота и изящество архитектурных деталей. Свои композиции архитектор подчиняет строгой симметрии. Архитектор создал ряд усадебных комплексов (усадьбы Демидовых – Тайцы и Сиверцы под Санкт-Петербургом, 1770-е гг., и др.). В использовании отдельных приёмов и деталей заметно увлечение мастера работами А. Палладио, знакомство с классицистической архитектурой Франции (Никольское-Гагарино под Москвой, 1773—76).

Старов много работал над планировкой городов (Воронежа, Пскова и др.). В Богородицке, имении графов Бобринских под Тулой (нач. 1770-х гг.), он умело связал планировку городка с усадьбой: пять радиальных улиц композиционно сходятся по направлению к главному залу дворца. По проекту Старова построен один из самых



значительных храмов Санкт-Петербурга – Троицкий собор Александро-Невской Лавры, возведённый над гробницей св. Александра Невского (1776—90). Его отличают спокойные, классически ясные формы, простая, устойчивая композиция. Здание представляет в плане крест, на пересечении ветвей которого размещён большой *купол* на высоком *барабане*. Две колокольни обрамляют на западном фасаде портик дорического ордера с фронтоном. В строгом и торжественном интерьере применён более пышный коринфский ордер. Выразительная пластика архитектурных форм и лепного *декора*, их масштабность возрождали принципы архитектуры императорского Рима. Статуи и рельефы для интерьера создал Ф. И. *Шубин*.

Старов создавал также эскизы мебели, паркета, светильников, стремясь придать интерьерам стилистическое единство. Он любил использовать в декоре помещений росписи *плафонов* и стен, скульптуру, шёлковые драпировки.

**СТА́СОВ** Василий Петрович (1769, Москва – 1848, Санкт-Петербург), русский архитектор, представитель стиля *ампир*. Родился в бедной дворянской семье. Учился в гимназии при Московском университете, в 1783 г. обучался профессии архитектора в Московской управе благочиния. В 1802—08 гг. совершенствовал мастерство во Франции, Англии и Италии. С 1811 г. – академик АХ. Был членом Комитета строительных и гидравлических работ в Санкт-Петербурге, руководил строительными работами при императорском дворе, участвовал в оформлении празднеств по случаю вступления на престол Александра I.



*В. П. Стасов. Корпус Лицея. 1811 г. Царское Село*

Строил в основном в Санкт-Петербурге и Царском Селе (ныне г. Пушкин). Для архитектурного почерка Стасова характерны лаконичные, чёткие линии, простые, массивные объёмы, спокойная статика, монументальность и торжественность. В его искусстве нашли выражение гражданский патриотизм и тема воинской героики, связанные с событиями Отечественной войны 1812 г. Основа его пластического языка – монолиты *колонн*, спокойная гладь стен, оттенённая лепниной (в интерьере – росписью). Среди мотивов *декора* – излюбленные мастерами стиля ампира венки, воинские доспехи. Стасов – автор одной из крупнейших церквей Санкт-Петербурга – Свято-Троицкого собора Измайловского полка (1827—35). Архитектор обращается к излюбленному в эпоху *классицизма* центрическому типу церковного здания. В основу его плана положен греческий (равноконечный) крест, над каждой из четырёх ветвей которого возвышаются *купола* на высоких *барабанах*. Центральная часть сооружения увенчана огромным световым барабаном с куполом на деревянном каркасе. Все четыре боковых купола чуть вытянуты кверху и увенчаны небольшими «фонарями»: они вздымаются ввысь, сообщая собору особенное величие. Стасов построил также Преображенский собор (1827—29), окончил интерьер собора Смольного монастыря (оба – в Санкт-Петербурге). Архитектор возвёл ряд общественных и административных зданий: казармы Павловского полка (1817—20), вошедшие в ансамбль Марсова поля, Конюшенное ведомство (1817—23), Ямской рынок (1817—19) в Санкт-Петербурге, Провиантские склады (1821—35) в Москве. В Царском Селе Стасов построил Большую оранжерею, манеж; восстановил и заново отделал после пожара покои Екатерининского дворца, а северный корпус переделал под Лицей. После пожара 1837 г. архитектор вёл работы в Зимнем дворце. Яркий представитель стиля ампира, Стасов построил несколько триумфальных ворот: Нарвские (1827—39), Московские (1834—38) в Санкт-Петербурге, ворота «Любезным моим сослуживцам» в Царском Селе. Он также является автором образцовых (типовых) проектов домов и различных хозяйственных построек для русской провинции. В поздний период творчества Стасов пробовал работать в неорусском стиле.

**СТАСОВ** Владимир Васильевич (1824, Санкт-Петербург – 1906, там же), русский художественный и музыкальный критик, историк искусства, археолог. Один из крупнейших деятелей русской демократической культуры 19 в. Почётный член АН (1900). Сын архитектора В. П. *Стасова*. Окончил Училище правоведения (1843), служил по юридической специальности в Сенате, в министерстве юстиции, но вскоре всецело посвятил себя искусству. С 1872 г. заведовал художественным отделом Публичной библиотеки (ныне Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). С 1847 г. начал выступать в печати со статьями по литературе, искусству, музыке.



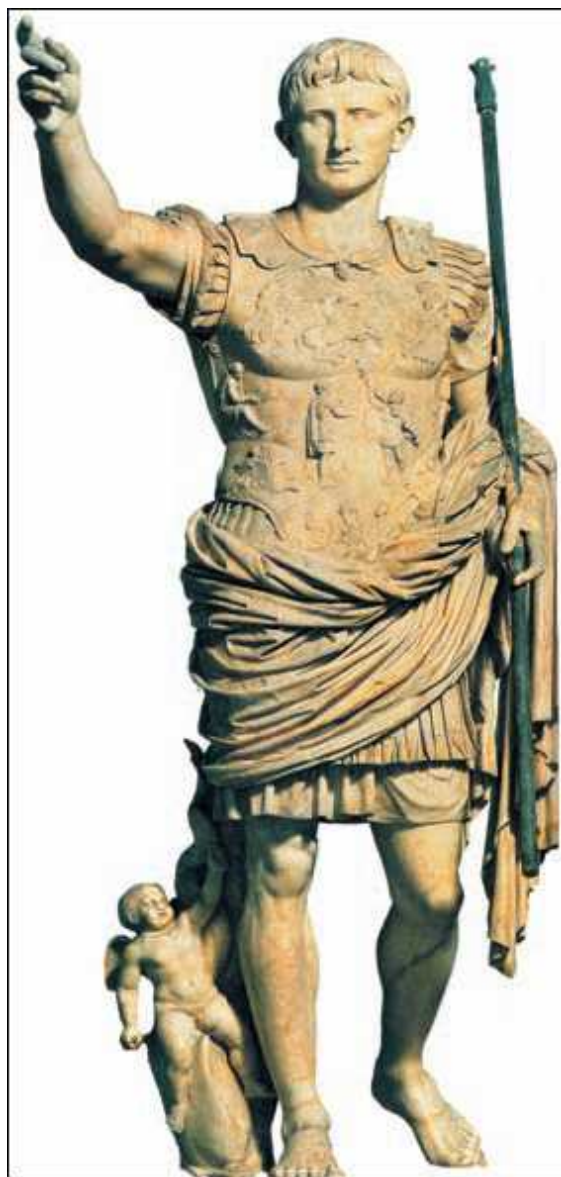
*И. Е. Репин. «Портрет В. В. Стасова». 1883 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

Стасов поражал современников разносторонностью интересов: писал статьи по вопросам русской и зарубежной музыки, живописи, скульптуры, архитектуры, исследовательские работы по археологии, истории, филологии, фольклористики и др. В своей критической деятельности Стасов придерживался принципов эстетики русских революционных демократов – В. Г. Белинского, А. И. Герцена, Н. Г. Чернышевского, отстаивал реализм и народность в искусстве.

Критическое перо Стасова было направлено против далёкого от жизни академического искусства. Он был связан дружескими отношениями со многими демократически настроенными художниками, музыкантами, писателями своего времени, был для ряда из них наставником и советчиком, защитником от нападков официальной критики. Был идеологом и активным пропагандистом искусства *передвижников*, повлиял на формирование эстетических и творческих принципов композиторов «Могучей кучки». Труды Стасова принадлежат к классическому наследию русской художественной мысли.

**СТАТУЯ** (лат. *statua*), один из основных видов круглой скульптуры, свободно стоящее трёхмерное скульптурное изображение человеческой фигуры или животного (реже какого-либо фантастического существа, неодушевлённого предмета), рассчитанное на восприятие со всех сторон, на круговой обход. Кроме отдельных статуй, нередко встречаются статуарные группы: от двухфигурных до грандиозных многофигурных композиций.





*Статуя императора Августа из Прима-Порта. Нач. 1 в. н. э.*

**СТАФФА́Ж** (нем. Staffage, от staffieren – украшать картины фигурами), фигуры людей и животных, изображаемые в произведениях пейзажной живописи для оживления вида и имеющие второстепенное значение. Получил распространение в 16–17 вв., когда пейзажисты часто включали в свои произведения религиозные и мифологические сцены. Фигурки людей, часто изображённых со спины, помогают зрителю мысленно «войти в картину», промерить её своими шагами, ощутить масштаб пространства (картины «*малых голландцев*»). Нередко стаффажные фигуры вписываются в картины не автором пейзажа, а другим художником (медведица и медвежата в картине

И. И. *Шишкина* «Утро в сосновом лесу» (1889) написаны К. А. *Савицким*; женская фигурка в пейзаже И. И. *Левитана* «Осенний день. Сокольники» (1879) создана Н. П. Чеховым, братом знаменитого писателя).



*И. И. Левитан. «Осенний день. Сокольники». 1879 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

**СТЁЛА**, каменный столб или вертикально стоящая плита, обычно украшенная *рельефами*. В Вавилонии и Ассирии, Древнем Египте и Древней Греции стелы могли исполнять роль межевых камней, на них высекались тексты государственных законов, судебных постановлений для всеобщего ознакомления (в древнегреческих городах их выставляли на агоре). В Древней Греции широко применялись также в качестве надгробных памятников, которые могли иметь простую прямоугольную форму или включать архитектурные элементы (*фронтон*, акротерии, колонки), сопровождались надписями с именем покойного, рельефными изображениями со сценами обыденной жизни, погребальных пиршеств или прощания с умершими.



*Надгробие Дексилея. Мрамор. Нач. 4 в. до н. э. Национальный археологический музей. Афины*

**СТЕН Я.**, см. в ст. «*Малые голландцы*».

**СТОЕЧНО-БАЛОЧНАЯ КОНСТРУКЦИЯ**, простейшая архитектурная конструкция, состоящая из вертикальных опор (стен, столбов, *колонн*) и опирающегося на них горизонтального перекрытия. Стоечно-балочная конструкция лежит в основе греческого храма – *периптера*, всех прямоугольных зданий (от изб до дворцов), перекрытых плоской или двускатной крышей.

**СТОНХЕНДЖ**, комплекс *мegalитов* в Англии, близ Лондона, сооружённый в три этапа между 3500 и 1100 г. до н. э. Стоунхендж I представлял собой кольцевой ров с двумя залами и, возможно, служил кладбищем. По кругу вдоль наружного вала расположены 56 маленьких погребальных «лунок». К северо-востоку от входа в «кольцо» стоял семиметровый так называемый Пяточный камень. При строительстве

Стонхенджа II была проложена земляная аллея между Пяточным камнем и входом, возведены два кольца из 80 огромных каменных глыб голубоватого цвета. На заключительном этапе строительства камни заменили кольцевой колоннадой из 30 трилитов, каждый из которых состоял из двух вертикальных камней и опирающуюся на них горизонтальную плиту. Внутри кольца была установлена подкова из пяти отдельно стоящих трилитов. В целом Стонхендж представляет собой сооружение из 82 пятитонных мегалитов, 30 каменных блоков весом по 25 т и 5 огромных трилитов, вес которых достигает 50 т. Сложенные каменные блоки образуют арки, точно ориентированные по сторонам света. Стонхендж демонстрирует обширные знания древних строителей в астрономии, математике, геологии и архитектуре. Назначение древнего сооружения до сих пор не установлено. Возможно, оно имело культовый характер.



*Стонхендж. Мегалитический комплекс. Между 3500 и 1100 г. до н. э. Великобритания*

**СТУПА** (санскрит, основное значение – макушка, куча земли, камней; первоначально – сооружение на могиле царя или вождя), монументальное сооружение для хранения священных реликвий в буддийской архитектуре (ступа в Санчи, Индия, 3–2 вв. до н. э.). Ступы имели каноническую трёхчастную структуру: ступенчатое основание, массивный основной объём, венчающую часть. Встречаются полусферические (Индия, Шри-Ланка), квадратные ступенчатые (Шри-



Ланка, Таиланд), башнеобразные (Вьетнам, Китай), колоколообразные (Бирма, Таиланд, Кампучия, Индонезия), бутылеобразные (Монголия, Китай) ступы. В Китае и Вьетнаме ступы называют *пагодами*.



*Ступа в Санчи. 3–2 вв. до н. э.*

**СУДЕЙКИН** Сергей Юрьевич (1882, Санкт-Петербург – 1946, Нью-Йорк), русский живописец, график, художник театра. Учился в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* (1897–1909); В 1909 г. поступил в *Петербургскую академию художеств*, занимался в мастерской Д. Н. Кардовского. Один из организаторов художественного объединения «Голубая роза». Член объединения «*Мир искусства*» (с 1910 г.). В 1911 г. стал одним из организаторов литературно-художественного кабаре «Бродячая собака», для которого создал настенную роспись. После Октябрьской революции (1917) уехал в Крым, в 1919 г. переехал в Тифлис, в 1920 г. выехал в Париж, с 1922 г. жил и работал в Нью-Йорке.

Свой творческий путь начал в качестве театрального художника, оформив спектакли Частной оперы С. И. Мамонтова в театре Эрмитаж (кон. 1890-х гг.). В 1904 г. представил свои работы на выставке «Алая роза» в Саратове, многие участники которой впоследствии вошли в объединение «Голубая роза». Одновременно с занятиями станковой живописью увлёкся искусством иллюстрации, активно сотрудничал с журналами «Весы» (1904—09), «Аполлон», «Сатирикон», оформлял книги поэта-символиста М. А. Кузмина. В 1906 г. по приглашению С. П. Дягилева участвовал в выставке русских художников в Осеннем салоне в Париже.

Опираясь на традиции *лубка*, народной игрушки, вывески, Судейкин создал свой яркий, праздничный, балаганный фарсовый



стиль, пленяющий не столько мастерством письма, сколько удивительной жизненной силой («Карусель», 1910; «Арлекинада», 1915; цикл «Масленичные герои», 1910-е гг.).

В том же стиле художник создал, находясь в эмиграции, декорации и костюмы для опер И. Ф. Стравинского «Петрушка» (1924), «Свадебка» (1929), «Соловей» (1925; все – для Метрополитен-опера).

**СУРБАРАН** (Zurbarán) Франсиско (1598, Фуэнте-де-Кантос, Бадахос – 1664, Мадрид), испанский живописец. Учился в Севилье у П. де Вильянуэвы (с 1614 г.) и, возможно, у Ф. Пачеко. Жил и работал в Льеренье (Бадахос, 1617—28), с 1628 г. – в Севилье, где получил звание главного живописца города. В 1658 г. был приглашён к королевскому двору, заказы для которого выполнял в течение последнего десятилетия своей жизни. Испытал сильное влияние Д. Веласкеса и Х. Риберы. В поздние годы в его стиле произошли изменения в сторону мягкой барочной манеры Э. Мурильо.

Сурбаран писал в основном святых и служителей церкви. Ранние произведения отмечены влиянием *караваджизма* (работы в капелле Св. Петра в соборе в Севилье, 1625). В период творческого расцвета (1630—40-е гг.) художник создавал простые по пространственному решению композиции, в которых святые представлены в рост, в светлых одеждах на тёмном фоне, в неподвижных позах, что сообщало их изображениям оттенок незыблемого величия. В образах своих современников, запечатлённых в портретах («Портрет доктора Саламанкского университета», ок. 1635 г.; «Портрет монаха Педро Мачадо», ок. 1633 г.), и в святых персонажах Сурбаран воплотил национальный испанский идеал благородства, истинной, непоказной веры, внутреннего горения духа под маской суровой сдержанности. В картине «Св. Лаврентий» (1636) лишь жаровня в руках святого напоминает о страшной кончине великомученика, изжаренного на раскалённой решётке. Фигура св. Лаврентия торжественно возвышается на фоне неба. Очень низкая линия горизонта, благодаря чему зритель благоговейно смотрит на величественную фигуру снизу вверх, как на памятник незыблемой вере. Широкие, жёсткие складки малиновых, затканых золотом одежд заключают тело святого словно в драгоценный футляр.



*Ф. Сурбаран. «Отрочество Богоматери». 1658—60 гг.  
Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*



*Ф. Сурбаран. «Св. Лаврентий». 1636 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*



*Ф. Сурбаран. «Натюрморт с четырьмя сосудами». 1633 г. Прадо. Мадрид*

Сурбаран писал также мифологические сцены (цикл «Подвиги Геркулеса», 1634), а также исполненные сурового благородства и величия натюрморты («Натюрморт с лимонами, апельсинами и розой», «Натюрморт с четырьмя сосудами»; оба – 1633). Предметы простой кухонной утвари (кувшины, чашки, тарелки) торжественно возвышаются на постаменте-столе, подобно монументальным

памятникам, приводя на память слова испанской святой Терезы Авильской: «Бог может войти даже в глиняный горшок».

**СУРИКОВ** Василий Иванович (1848, Красноярск – 1916, Москва), русский живописец и график, выдающийся мастер исторической картины. Родился в старинной казачьей семье, его предки пришли с Дона в Сибирь вместе с Ермаком. Учился у местного художника Н. В. Гребнева, затем в *Петербургской академии художеств* (1869—75) у П. П. *Чистякова*. Первым самостоятельным полотном стал «Вид памятника Петру I на Сенатской площади» (1870). В 1875 г. написал картину «Апостол Павел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы, сестры его Береники и проконсула Феста», за которую получил звание художника I степени и Большую серебряную медаль. В 1877—78 гг. выполнил в Москве монументальные росписи на хорах храма Христа Спасителя. С 1881 г. – член Товарищества передвижных художественных выставок.

Москва поразила художника своей древней архитектурой. Он «допрашивал» её памятники, изучал предметы быта. «Остановился недалеко от Лобного места, засмотрелся на очертания Василия Блаженного, и, вдруг, в воображении вспыхнула сцена стрелецкой казни, да так ясно, что даже сердце забилося...» – вспоминал Суриков. В картине «Утро стрелецкой казни» (1881) художник впервые представил историю как великую народную трагедию, столкновение старого и нового. Он изобразил не саму казнь, а, по его словам, «величие и торжественность последних минут» перед казнью. Картина Сурикова – не о смерти, а о жизни, о ярких русских характерах, которые наиболее выпукло проявляют себя в самые экстремальные моменты. Рыжебородый стрелец яростно смотрит через всю площадь на царя. Пётр отвечает ему таким же непримиримым взглядом. Эта «дуэль взглядов», между которыми словно проскакивает молния, – психологическая ось композиции. Участники стрелецкого бунта – седобородый старец, чернобородый мужик, офицер, уводимый на казнь, – глубоко индивидуальны, но их всех объединяет непокорство, готовность идти в отстаивании своих идеалов до конца и принять за них смерть. Непримируемость стрельцов оттенена горем провожающих матерей, жён, детей. Уже в первой крупной картине выразилась удивительная способность художника угадывать, представлять как

живое никогда не виденное. Картина была куплена П. М. *Третьяковым*, как и следующее полотно Сурикова «Меншиков в Берёзове» (1883; см. илл. на с. 220), в котором представлен «полудержавный властелин», потерпевший крах в борьбе за власть, разгоревшейся после смерти Петра, и отправленный в ссылку в Сибирь. Обречённый на бездействие, заключённый со своим семейством, как в клетку, в тесную и низкую избу, он весь ушёл в скорбные мысли, и лишь рука с перстнем, напоминающим о былом богатстве, сжимается в бессильной горечи. Меншиков, его дочери и сын сидят рядом, но каждый занят своими мыслями. Хрупкая фигурка Марии подчёркивает мощь отца, её смертельно бледное лицо свидетельствует, что дни её сочтены. В образе сына – печальное раздумье, и только младшая дочь, как светлый «лучик», полна жизненных сил. Суриков пишет её в сиянии золотых волос, ореолом окутывающем милое, юное лицо. С изумительным мастерством суриковская кисть передаёт ощущение холода, проникающего через заледенелое окно, сырость, вечный полумрак, мерцающий огонёк лампадки в красном углу. Лучезарно сияют краски-самоцветы, которые художник сплавляет в единый светоносный поток.





*В. И. Суриков. «Казачка. Портрет Л. Т. Маториной». 1892 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*В. И. Суриков. «Утро стрелецкой казни». 1881 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*В. И. Суриков. «Боярыня Морозова». 1887 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*В. И. Суриков. «Задумавшийся подросток». Этюд к картине «Боярыня Морозова». 1885 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

В 1883 г. Суриков путешествовал по Германии, Франции, Италии. Его поразили картины «титанов» эпохи Возрождения – П. Веронезе, Тициана, Я. Тинторетто, Микеланджело. Впечатления от живописи импрессионистов и Э. Мане ощутимы в «Сцене из Римского карнавала» (1884). По возвращении в Россию художник более трёх лет работал над картиной «Боярыня Морозова» (1887) на сюжет из истории церковного раскола 17 в. Морозова принадлежала к защитникам «древлего благочестия», противостоявшим церковным реформам Никона, её духовным отцом был протопоп Аввакум. После долгих увещаний боярыню пытали на дыбе, потом отправили вместе с сестрой, княгиней Урусовой, в Боровск, где держали в земляной яме и морили голодом. Ненадолго пережив свою сестру, Морозова скончалась 2 ноября 1675 г. «Персты рук твоих тонкостны, а очи молниеносны, кидаешься на врага аки лев», – писал о ней Аввакум. Этот образ лёг в основу картины.

Фигура Морозовой является центром композиции. Она выделена цветом, неистовым взглядом, высоко поднятой над толпой рукой с двуперстием – символом старой веры. Необычайно достоверно изображена толпа народа на московской улице, по которой в санях везут закованную в цепи боярыню: юродивый, благословляющий Морозову; упавшая на колени нищенка; безмолвно, сосредоточенно идущая за санями сестра Морозовой; молодая боярышня, склонившаяся в смиренном поклоне; странник с посохом, смеющиеся мальчишки... Один из величайших колористов в истории мирового искусства, Суриков смело сопоставляет в картине чёрный цвет шубы Морозовой (состоящий из синих, коричневых, зелёных тонов) с белым снегом, переливающимся на солнце всеми радужными оттенками, красное с синим; при этом всё пронизывает и объединяет рефлексамии (цветными отсветами) голубого, лилового, розового.

После «Боярыни Морозовой» Суриков создал ещё четыре крупных исторических картины: «Взятие снежного городка» (1891), «Покорение Сибири Ермаком» (1895), «Переход Суворова через Альпы» (1899) и «Степан Разин» (1906). В 1910 г. Суриков ездил в Испанию и Францию, по возвращении написал «Посещение царевной женского монастыря» (1912). В 1915 г. создавал эскизы к картине «Княгиня Ольга встречает тело Игоря», работа над которой была прервана смертью художника.

Помимо исторических картин, Суриков создал ряд замечательных акварельных пейзажей («Минусинская степь», 1873; «Неаполь. Набережная», 1884; «Река Обь», 1895; «Севилья», 1910), а также портретов («Казачка. Портрет Л. Т. Маториной», 1892; «Горожанка. Портрет А. П. Емельяновой», 1902) и автопортретов, в которых воплотился тип былинной русской красоты.

**СУРОВО́ЫЙ СТИЛЬ**, направление в советском искусстве конца 1950-х – нач. 1960-х гг. (термин предложен А. А. Каменским), публицистическое искусство, связанное с хрущёвской «оттепелью». В. Е. Попков, Н. И. Андронов, П. Ф. Никонов, В. И. Иванов и др. художники стремились противопоставить фальши и официозному пафосу *«социалистического реализма»* искренность и суровую жизненную правду. Картины строились на сопоставлении крупных, несколько сумрачных цветовых пятен, композиции отличались плакатной выразительностью. Художники мыслили себя



равноправными участниками сурового и мужественного содружества: среди строителей, колхозников, рабочих появляются персонажи, наделённые автопортретными чертами. Героев их картин отличают сила и мужество, спокойная уверенность; у них обветренные лица, широкие плечи и крепкие руки. В полотнах «сурового стиля» представляли не лица отдельных людей, а лик целого поколения (В. Е. Попков. «Строители Братской ГЭС», 1960—61; Н. И. Андронов. «Плотогоны», 1961; П. Ф. Никонов. «Наши будни», 1960).

**СУПРЕМАТИ́ЗМ**, см. в ст. *Малевич*.

**СФУМА́ТО**, см. в ст. *Леонардо да Винчи*.

**СЦЕНОГРА́ФИЯ**, см. *Театрально-декорационное искусство*.

**СЮРРЕАЛИ́ЗМ** (фр. *surréalisme* – сверхреализм), направление в культуре 20 в., провозгласившее источником искусства сферу подсознания (инстинкты, сновидения, галлюцинации), а его методом – разрыв логических связей, заменённых свободными ассоциациями. Теоретической основой сюрреализма послужил психоанализ З. Фрейда.



*С. Дали. «Метаморфозы Нарцисса». 1936—37 гг. Галерея Тейт. Лондон*

В 1919 г. в Париже появилась группировка, близкая по своим идеям к *дадаизму*, участники которой к 1922 г. перешли на позиции сюрреализма (поэты П. Элюар, Л. Арагон, художники М. Эрнст, А. Массон, Ж. Миро, Г. Арп, И. Танги, Р. Магритт, С. Дали). Программа нового направления разрабатывалась в журналах «Литература» (1919—

24) и «Сюрреалистическая революция» (1924—29). В 1924 г. был издан «Манифест сюрреализма», написанный А. Бретоном. Сюрреалисты считали высшей реальностью (сверхреальностью) не видимый мир, а человеческое подсознание, хранящее истинные человеческие ощущения, не искажённые вмешательством аналитического ума. Человек бывает подлинным только в тот момент, когда отсутствует контроль разума, то есть в состоянии транса, сна, гипноза, галлюцинации. По словам Бретона, главная задача поэта и художника – изображение «внутренней модели», высвобождение образов «бессознательного» и воплощение их в стихах, скульптуре, живописи с помощью «метода автоматического письма». В живописи стиль такого письма был самым разнообразным – от академической и натуралистической манеры до изобретения новейших техник *коллажа*, *фроттажа* (натириания карандашом или цветным материалом бумаги или ткани, положенных на фактурную основу), *фюмажа* (задымление поверхности копотью свечи с дальнейшей проработкой деталей), *дриппинга* (разливания краски по холсту) и иных изобретений, например случайного блуждания карандаша по бумаге.

При огромном разнообразии технических приёмов сюрреалистов, их программа осуществлялась в основном по двум направлениям: Массон, Эрнст и Миро изобретали приёмы «психического автоматизма», что отразилось в создании произвольных, часто абстрактных форм в живописи, которые представляли собой образы, всплывавшие из подсознания. Подход Дали, Магритта, Дельво, Танги был иным. Они стремились с иллюзорной точностью и правдоподобием воспроизвести знакомые образы: людей, животных, здания, пейзажи. Но в их полотнах твёрдое становилось жидким, плотное – прозрачным, формы сплетались, выворачивались, расслаивались на множество объектов, несовместимое соединялось.

В сер. 1930-х гг. сюрреализм распространился во многие страны мира, за исключением Германии, России и Италии, став символом творческой свободы.



# Т

**ТАДЖ-МАХАЛ**, выдающийся памятник индийской архитектуры периода правления Великих Моголов; *мавзолей* султана Шах-Джахана и его жены (ок. 1630—52 гг., архитектор, предположительно, Устад Иса и др.). Находится на берегу р. Джамна в г. Агра. Представляет собой пятикупольное сооружение на платформе, с четырьмя минаретами по углам. К Тадж-Махалу примыкает сад с фонтанами и бассейном.

Мавзолей был построен по приказу султана в память его любимой жены Арджуманд Бано Бегум, получившей имя Мумтаз-Махал («избранница двора»). На протяжении 17 лет счастливого супружества Мумтаз-Махал была не только женой, но и соратницей, и мудрым политическим советником султана. Она сопровождала мужа даже в далёких военных походах, стойко перенося все тяготы и лишения. В 1629 г. Мумтаз-Махал умерла в возрасте 36 лет после тяжёлых родов 14-го ребёнка, которые случились в военном лагере, разбитом под Бурханпуром. Шах-Джахан два года носил траур по любимой жене и дал клятву построить надгробный памятник, достойный её памяти. Мавзолей задумывался как символ любви и единения двух людей.



*Тадж-Махал. Ок. 1630—52 гг. Агра*

Усыпальница выстроена из белого мрамора, стены инкрустированы тысячами драгоценных и полудрагоценных камней и украшены каллиграфическими *орнаментами* из чёрного мрамора. Искусной ручной работы, филигранно отделанная, мраморная облицовка отбрасывает – в зависимости от падения света – волшебные, завораживающие тени. В Тадж-Махал вели серебряные двери, символизировавшие вход в Рай. Внутри увенчанного куполами павильона находился парапет из золота; на гробнице покойной лежала усыпанная жемчугом ткань. Эти драгоценные предметы были украдены, воры также неоднократно пытались выбить драгоценные камни из стен. Здание Тадж-Махала высотой 74 м долгое время оставалось самым высоким в Индии.

В 1653 г., когда строительство подошло к концу, стареющий правитель отдал приказ приступить к возведению второго здания – мавзолея для него самого, точной копии первого, но из чёрного мрамора. Проект не был осуществлён: в 1658 г. Шах-Джахана сверг его сын Аурангзеб, прекративший строительство второго мавзолея и заточивший отца в башне Красного Форта в Агре, где он провёл оставшиеся 9 лет жизни в комнате, из окна которой был виден Тадж-Махал. Согласно завещанию султана, его похоронили рядом с любимой женой, в одном с ней склепе.

**ТАЛАШКИНО**, село в 18 км от Смоленска, бывшее имение мецената, коллекционера и художницы княгини М. К. Тенишевой, один из крупных центров художественной жизни рубежа 19–20 вв. С 1946 г. – историко-художественный заповедник «Талашкино». В 1893 г. князь В. Н. Тенишев приобрёл усадьбу и соседний хутор Флёново для своей жены Марии Клавдиевны, которая пригласила сюда известных живописцев, скульпторов, архитекторов, мастеров прикладного искусства (С. В. Малютина, М. А. Врубеля, К. А. Коровина, И. Е. Репина, Н. К. Рериха, А. Н. Бенуа, М. В. Нестерова, Д. С. Стеллецкого, И. Ф. Барщевского и др.). Профессиональные художники, многие из которых входили также в *Абрамцевский художественный кружок*, работали в Талашкино рядом с народными мастерами из соседних деревень, стремясь возродить традиции народного искусства. В 1900 г. в Талашкино были организованы резчицкая, столярная, керамическая и вышивальная мастерские.

Продукция мастерских неоднократно экспонировалась на художественных выставках в России и за рубежом.



*С. В. Малютин. Фасад Теремка. 1900—01 гг.*



*С. В. Малютин. Теремок. 1900—01 гг. Флёново*



*М. К. Тенишева. Фотография*



*С. В. Малютин. Эскиз росписи Теремка в Талашкино. 1901 г.*





*И. Ф. Барщевский, М. К. Тенишева, С. В. Малютин. Церковь Св. Духа. 1900—05 гг. Флёново*

Постоянным увлечением хозяев и гостей Талашкина было собирание предметов «русской старины» – от уникальных древнерусских ювелирных изделий и икон до современной им крестьянской бытовой утвари, народной вышивки, росписи и резьбы по дереву. Образы и мотивы народного искусства питали творчество мастеров, представлявших неорусское направление в рамках стиля *модерн*.

Яркими образцами неорусского направления в архитектуре стали Теремок (1900—01; автор проекта С. В. Малютин) и церковь Св. Духа (1900—05; авторы проекта И. Ф. Барщевский, М. К. Тенишева и С. В. Малютин; оба – во Флёнове). Фасад Теремка был украшен Малютиным нарядными, ярко раскрашенными резными деталями в духе народного искусства. Росписи церкви Св. Духа и украшавшее её *портал* мозаичное *панно* «Спас Нерукотворный» были выполнены Н. К. Рерихом (первая пол. 1910-х гг.).

**ТАННАУЭР** (tannauer) Иоганн Готфрид (1680, Швабия – 1733 или 1737, Санкт-Петербург), немецкий живописец и рисовальщик; портретист, миниатюрист, музыкант, часовщик. Сын часовщика. В 1700 г. отправился в Италию, где учился музыке; затем в течение пяти лет под руководством С. Бомбелли осваивал мастерство живописца.



Некоторое время жил в Голландии. В 1710 г. заключил контракт о работе в России, куда приехал в 1711 г.



*И. Г. Таннауэр. «Портрет Петра I во время Полтавской баталии». 1710-е гг. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*



*И. Г. Таннауэр. «Портрет царевича Алексея Петровича». Первая пол. 1710-х гг. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

При русском дворе Таннауэр занимал должность гофмалера – придворного живописца. В его обязанности входило всюду следовать за Петром I; он работал, помимо Санкт-Петербурга, в Москве, Риге и др. городах. В пышных парадных портретах Таннауэра прослеживаются черты помпезного итальянского *барокко*, которые он мог воспринять ещё в годы своей учёбы. Художник неоднократно писал портреты Петра I, членов его семьи и его приближённых. Наиболее известен «Портрет Петра I во время Полтавской баталии» (1710-е гг.), в котором языком *аллегории* создаётся образ царя-победителя.

В России Таннауэр имел много учеников. Сын художника И. С. Таннауэр обучался гравированию при Академии наук. После смерти Петра I Таннауэр работал очень мало и окончил свою жизнь в нищете.

**ТАТЛИН** Владимир Ефграфович (1885, Москва – 1953, там же), русский живописец, график, художник театра, дизайнер; один из лидеров русского авангарда, основоположник *конструктивизма*. Учился в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* (1902—03), *Пензенском художественном училище* (1905—10), посещал занятия в московских студиях И. И. *Машкова* и др. (1900-е гг.). Член художественных объединений «*Ослиный хвост*» (1912), *Союз молодежи* (1913), *Левый фронт искусств* (с 1922 г.) и др.

В ранних работах заметно влияние *импрессионизма*. После знакомства с М. Ф. *Ларионовым* (1908 или 1909) в творчестве Татлина возникает тема быта одесских матросов, рыбаков, торговцев. В полотнах «*Матрос*», «*Продавец рыб*» (оба – 1911) художник использует локальный цвет, дугообразные линии, обобщает детали. В 1910-е гг. Татлин часто пишет картины *темперой*, сопоставляет фигуры разных масштабов – данный приём напоминает композиции житийных икон. На формирование собственной живописной системы В. Е. Татлина оказали влияние опыт современных европейских (П. *Сезанн*, А. *Матисс*, П. *Пикассо*) и русских мастеров, а также традиции *древнерусского искусства* (фреска, икона). «*Натурщица*» (1913) – одна из программных работ художника. Татлина не интересует сюжет, для него важны расположение цветовых плоскостей, структура движения света и линий. Краска воспринимается скорее не как цвет, а как пластический материал.

Следующий этап в творчестве мастера – непосредственная работа с материалом (деревом, железом и др.). После посещения мастерской П. Пикассо (1914) он представляет на выставке «материальные подборы» («контррельефы»). В «Контррельефе» (1916) абстрактные геометрические формы выходят в реальное пространство, «отрываясь» от плоскости. Опыт работы с контррельефами, объединявшими особенности разных видов искусства (живописи, скульптуры, архитектуры, элементов технического изобретательства), позволили Татлину обратиться к архитектуре (проект памятника Третьему интернационалу, 1920), *дизайну*, сценографии (спектакль «Зангези» по поэме В. Хлебникова, 1923). В основе композиции памятника Третьему интернационалу – устремлённая вверх по диагонали спираль; внутри сооружения расположены основные объёмы – куб, цилиндр, полусфера, которые, по замыслу художника, могли вращаться.

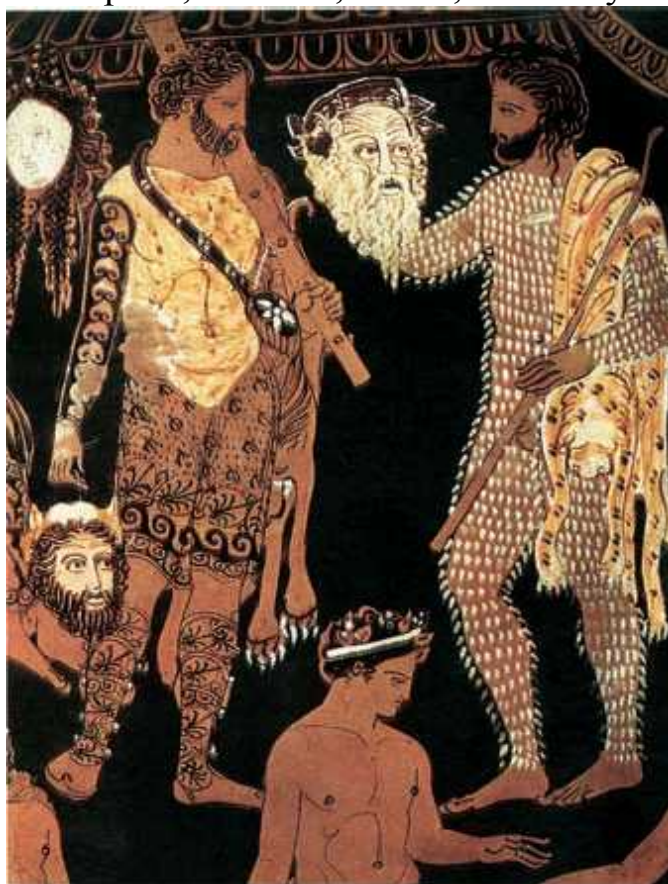
В 1920-е гг. Татлину были близки идеи «*производственного искусства*». Он создаёт модели одежды, фарфоровой посуды, мебели. Вместе со студентами *Вхутеина* изготавливает три экземпляра летательного аппарата – «Летатлина» (1929—32), который должен был приводиться в движение мускульной силой человека. Конструкция аппарата была основана на изучении строения птичьих крыльев. В 1920-е гг. Татлин выдвигает идею «материальной культуры», утверждая, что в технических формах следует воплощать структуру биологического организма. В 1930-е гг. художник работает в основном в области *театрально-декорационного искусства*, возвращается к *станковой живописи*.

Творчество В. Е. Татлина оказало значительное влияние на современное искусство, став «классикой» русского авангарда.

**ТАШИ́ЗМ**, см. в ст. *Абстракционизм*.

**ТЕА́ТР** (от греч. *théatron* – место для зрелищ, зрелище), один из видов искусства; сценическое действие, исполняемое актёрами перед зрителями. Театральные спектакли бывают как драматическими (трагедия, комедия, водевиль и др.), так и музыкальными (*опера*, *оперетта*) или музыкально-танцевальными (*балет*). Постановка создаётся совместными усилиями драматурга (автора текста пьесы), режиссёра, разрабатывающего сценический образ спектакля (в балете –

балетмейстера и дирижёра, в опере и оперетте – режиссёра и дирижёра), актёров, художников-оформителей, сочиняющих костюмы и декорации (см. ст. *Театрально-декорационное искусство*), осветителей и др. Главное внимание зрителей сосредоточено на игре актёра, который создаёт на сцене образ героя, перевоплощаясь для этого внешне и внутренне. Изменить внешний облик артисту помогают костюм, грим, в некоторых случаях – маска. Для воплощения характера персонажа, особенностей его психологии и поведения, исполнитель использует искусство речи, мимики, жеста, пластику поз и т. д.



*«Актёры с масками». Вазопись. Кон. 5 в. до н. э.*



*В. Г. Перов. «Портрет драматурга А. Н. Островского». 1872 г.  
Государственная Третьяковская галерея. Москва*





*А. Я. Головин. «Портрет режиссёра В. Э. Мейерхольда». 1917 г. Государственный театральный музей. Санкт-Петербург*

Истоки театра – в древних священных игрищах, массовых народных обрядах и празднествах. Из священных празднеств в честь бога Диониса родился древнегреческий театр, в котором уже возникли главные драматические жанры – трагедия (Эсхил, Софокл, Еврипид) и комедия (Аристофан). Трагедия – вид драмы, в основе которой лежат неразрешимые противоречия, столкновения личности с роком, миром, обществом, выраженные в форме напряжённой борьбы сильных характеров и страстей. Трагическая коллизия обычно разрешается гибелью главного героя. В комедиях действия и реплики героев производят смеховой эффект. В первых драмах на сцене играл только один актёр, действия которого «комментировал» хор со своим предводителем – корифеем. Позднее на сцене взаимодействовали три и больше персонажей, произносивших монологи и диалоги. Актёры играли в масках. Меняя маски, один и тот же артист мог становиться то Ахиллом, то прекрасной Еленой (женские роли исполняли мужчины). Чтобы маски можно было разглядеть издали, их делали огромными,

больше человеческой головы. Улыбка или горестное выражение сразу позволяли отличить трагическую маску от комической. Чтобы казаться выше ростом, актёры привязывали к ногам котурны (скамейки).

В Средние века были популярны представления *площадного театра* (*мистерии*, фарсы), исполнителями в которых были, как правило, бродячие актёры (жонглёры, скоморохи и др.). На основе образов площадных представлений в эпоху *Возрождения* возник первый профессиональный театр – итальянская народная комедия дель арте (комедия масок). Спектакли комедии дель арте создавались методом импровизации на основе сценария, в них нашли продолжение традиции народного фарса и карнавальных празднеств. Со сцены звучали хорошо знакомые зрителям народные песни и мелодии, шутки и поговорки. В комедии дель арте, как и в античных спектаклях, действовали персонажи-маски, однако их состав стал намного разнообразнее: зрители узнавали по характерному костюму и поведению ловких и остроумных слуг Бригеллу, Арлекина, Пульчинеллу; глупого жадного купца Панталоне, фанфарона и труса Капитана, болтливый невежественный Доктор, назойливый педант Тарталью и др. К образам комедии дель арте до сих пор обращаются режиссёры (спектакль «Принцесса Турандот» Е. Б. Вахтангова по пьесе К. Гоцци и сегодня идёт в театре). С эпохи Возрождения театр постепенно становится литературным, тяготеет к оседлому существованию в городских культурных центрах. Начинают возводиться специальные театральные здания, появляется авторская режиссура. Кроме бродячих трупп, создавались стабильные актёрские товарищества (шекспировский театр «Глобус» в Лондоне и др.). Возникли многочисленные придворные театры.

На рубеже 16–17 вв. наряду с драматическими спектаклями появляются первые оперы; в кон. 18 в. зарождаются балет, водевиль (вид «комедии положений» с песнями-куплетами, романсами и танцами) и мелодрама (пьесы с острой интригой, резким противопоставлением добра и зла и преувеличенной эмоциональностью); в сер. 19 в. – оперетта. Новый подъём театрального искусства происходит в эпоху *классицизма*, когда драматурги (П. Корнель, Ж. Расин во Франции; П. А. Сумароков, Я. Б. Княжнин в России) выводят на сцену героев, приносящих свои чувства и желания в жертву общественному долгу. В спектаклях

утвердился принцип единства места, времени и действия. Актёрская игра была основана на музыкально и поэтически выверенной декламации, изъяснении «высоким стилем», не допускавшим просторечных выражений, на строгой лаконичной пластике жестов и поз. Приподнятость, отвлечённость, монументальность определяли форму спектакля, в котором, на фоне живописной перспективной декорации, на узком просцениуме, строились статические, симметричные мизансцены. В результате деятельности Ж. Б. Мольера, осуществившего реформу классицистической комедии, на сцене появились образы простых людей из народа; актёры стремились передать искренность переживаний персонажей пьесы.

В России театральные постановки для придворного круга, осуществлявшиеся западноевропейскими труппами, известны с 17 в. Национальный театр появился в сер. 18 в. Его создателем принято считать актёра и режиссёра из Ярославля Ф. Г. Волкова. Русский театр переживает расцвет в первой пол. 19 в., в эпоху *романтизма*, в творчестве трагических актёров Е. С. Семёновой, А. С. Яковлева. П. С. Мочалова. Традиции романтизма позднее сосуществовали в театре с *реализмом*, часто сочетаясь в игре артистов (М. Н. Ермолова). Реализм, стремившийся к созданию типических характеров в типических обстоятельствах, господствовал в театре с сер. 19 в. (актёры М. С. Щепкин, А. П. Ленский, П. А. Стрепетова, В. Н. Давыдов, М. Г. Савина; драматурги Н. В. Гоголь, А. Н. Островский, И. С. Тургенев, А. В. Сухово-Кобылин, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, М. Горький и др.). Режиссёры К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко в спектаклях Московского художественного театра (МХТ) всеми средствами постановочной выразительности, через новую манеру актёрской игры, введение подтекстовых пластов действия и т. д. выявляли внутренний драматизм обыденного существования, боролись с социальной несправедливостью. В этот период начала складываться и применяться как метод воспитания актёра и создания сценического образа т. н. система Станиславского, разработка которой продолжилась в советское время. Экспериментальный характер носила режиссёрская деятельность В. Э. Мейерхольда, стремившегося соединить авангардные методы с древними традициями народного балагана, скоморошских представлений и т. д. В актёрском искусстве обозначились два направления: тончайший психологизм (актёры МХТ

В. Ф. Комиссаржевская, П. Н. Орленев, М. А. Чехов) и синкретичность сценического мастерства, стремление вывести театральное действие навстречу зрителю (московский Камерный театр во главе с режиссёром А. Я. Таировым и актрисой А. Г. Коонен). Крупнейшими режиссёрами 20 в. стали также Е. Б. Вахтангов, Г. А. Товстоногов, В. Н. Плучек, Б. А. Бабочкин, О. Н. Ефремов, А. В. Эфрос, Ю. П. Любимов, Р. Стуруа и др.; актёрами – Б. Н. Ливанов, А. Н. Грибов, Н. К. Симонов, Н. К. Черкасов, М. А. Ульянов, Ю. К. Борисова, И. М. Смоктуновский, Е. А. Лебедев, К. Ю. Лавров, С. Ю. Юрский, А. Б. Фрейндлих, Т. В. Доронина, А. С. Демидова, В. Артмане, Д. Банионис, А. Адомайтис и многие др. Большой общественный резонанс имели пьесы В. С. Розова, А. М. Володина, А. Н. Арбузова, А. П. Штейна, А. В. Вампилова, И. М. Дворецкого, А. Е. Макаёнка, И. П. Друцэ и др.).

**ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО** (сценография), искусствосоздания зрительного образа спектакля с помощью декораций, костюмов, освещения, постановочной техники.

Театрально-декорационное искусство уходит корнями в глубокую древность, когда во время исполнения священных обрядов и ритуальных игр использовались костюмы и маски духов, божеств и т. д. В древнегреческом театре в 5 в. до н. э. возникли объёмные декорации, которые в эпоху *эллинизма* и позднее, в Древнем Риме, стали совмещать с живописными. Фоном для средневековых *мистерий* служили реальные церковные интерьеры, для спектаклей *площадного театра* – открытые пространства площадей, где устанавливались передвижные подмостки и иногда объёмные декорации («Рай» в виде беседки, «Ад» в виде пасти дракона и т. п.). В Италии в эпоху *Возрождения*, когда была изобретена прямая *перспектива*, стали впервые применять перспективные декорации, написанные на холстах, натянутых на рамы, и изображавшие уходящие вдаль улицы (Ф. Брунеллески, А. Мантенья, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Д. Браманте, Б. Перуцци и др.). В сер. 16 в. С. Серлио разработал три типа сценического оформления – для трагедии, комедии и пасторали. С 17 в. широко использовались театральные механизмы, позволявшие менять декорации на глазах у публики. Начали создаваться сцены-коробки с кулисами (плоскими частями театральной декорации, расположенными по бокам сцены параллельно или под углом к рампе и предназначенными для того,

чтобы закрывать от зрителя закулисное пространство). Эта сценическая конструкция применяется по сей день.



*А. Я. Головин. Эскиз занавеса к драме «Маскарад» М. Ю. Лермонтова. 1917 г.*





*В. М. Васнецов. Эскиз костюма Весны к «Снегурочке» А. Н. Островского. 1886 г.*



*А. Я. Головин. «Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Бориса Годунова в одноимённой опере М. П. Мусоргского». 1912 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

В России кулисные «рамы перспективного письма» были применены впервые в 1672 г. В 18 в. спектакли оформляли в основном иностранные мастера (Дж. Валериани, А. Перезинотти и др.), работавшие в пышном стиле *барокко*. Во второй пол. 18 в. появились первые профессиональные русские декораторы (братья И. И. и А. И. Бельские, И. Я. Вишняков и др.). В нач. 19 в. итальянец П. ди Гонзага возводил на сцене театра князя Н. Б. Юсупова в Архангельском огромные монументальные декорации в стиле *классицизм*, похожие на диковинные архитектурные сооружения. В эпоху классицизма, когда господствовал принцип единства места и

времени действия, использовались несменяемые декорации (дворцовый зал в трагедии, городская площадь или комната – в комедии).

Эпоха расцвета театрально-декорационного искусства в России пришлась на кон. 19 – нач. 20 в. Большой вклад в утверждение новых принципов оформления спектаклей внесли живописцы, входившие в *Абрамцевский художественный кружок* и сотрудничавшие в Частной опере С. И. Мамонтова (В. М. и А. М. Васнецовы, В. Д. Polenov, К. А. Коровин, М. А. Врубель и др.). Художник-оформитель становился соавтором спектакля наряду с режиссёром, создавая декорациями, костюмами и т. д. поэтическую атмосферу, созвучную музыкальному и драматургическому строю пьесы. Тонкими стилизациями в духе прошлых эпох, погружавшими в сказочный мир, отличались театральные работы мастеров объединения «*Мир искусства*» (А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, М. В. Добужинский, Н. К. Рерих и др.), оформлявших оперные и балетные спектакли *Русских сезонов* за границей, организованных С. П. Дягилевым. Бакст, Бенуа и др. мастера, оказавшиеся после Октябрьской революции в эмиграции, значительно обогатили своими работами мировое театрально-декорационное искусство.

Значительное влияние на русское и западноевропейское театрально-декорационное искусство оказала также реформа Московского художественного академического театра, проведённая К. С. Станиславским, в соответствии с которой в оформлении спектаклей обращалось особое внимание на реалистическую достоверность обстановки, на её психологическую связь с игрой актёра (В. А. Симов и др.). В 1920-е гг. в спектаклях нашёл воплощение *конструктивизм* (А. А. Экстер, Л. С. Попова, А. А. Веснин, А. М. Родченко, братья В. А. и Г. А. Стенберг, В. Ф. Степанова и др.). В «Великодушном рогоносце» режиссёра В. Э. Мейерхольда Л. С. Попова возвела на сцене декорацию в виде сложной действующей конструкции, элементы которой (перекладины, столбы, двери и т. д.) использовались актёрами в процессе игры. Первым опытом авангардного спектакля стала опера «Победа над Солнцем» (А. Е. Кручёных, 1913), оформленная К. С. Малевичем. Открытая им линия «театра художника» была продолжена Эль Лисицким, В. Е. Татлиным. Другие художники переосмысливали древние фольклорные традиции итальянской комедии дель арте (И. И. Нивинский, Г. Б. Якулов), русского лубка и

выступлений скоморохов (Б. М. Кустодиев, В. В. Дмитриев и др.), а также цирковых представлений (Ю. П. Анненков, В. М. Ходасевич, Г. М. Козинцев). В 1930-е гг. эта линия была продолжена А. Г. Тышлером.

Во второй пол. 20 – нач. 21 в. художники театра обращаются ко всему предшествующему наследию от тонких стилизаций в духе мирискусников (С. Б. Вирсаладзе, А. П. Васильев, В. Я. Левенталь, Б. А. Мессерер и др.) до психологически насыщенных (Н. П. Акимов, Н. И. Альтман, В. В. Дмитриев, В. Ф. Рындин, А. Г. Тышлер) или, напротив, нейтральных, помогающих зрителю сосредоточиться на игре актёра. Широко используются фото– и кинопроекции, музыкальные и шумовые эффекты, сложная световая режиссура и др. технические новшества, обогащающие возможности режиссёра и актёров.

**ТЭМПЕРА** (от лат. *temperare* – смягчать, смешивать), одна из техник *живописи*. Связующим веществом в темпере может быть яичный желток (например, в эпоху античности) или яичный белок (в Средние века и в эпоху *Возрождения*), к которому прибавляли мёд, фиговый сок, казеин и др. вещества. Темперные краски нельзя смешивать, их накладывают тонкими слоями, одну рядом с другой, без переходов. Поэтому, в отличие от *масляной живописи*, в темпере используются простые сочетания красок. Для моделировки используют штриховку и оттенки тона. Темпера равномерно сохнет и не образует трещин (*кракелюр*). В этой технике работали уже античные живописцы, но наибольшее распространение она получила в Средние века *виконописи* и в росписях храмов, в Италии – в эпоху Возрождения. В 16 в. масляная живопись вытеснила темперу, но в кон. 19 в. эта техника стала вновь популярна.



*В. А. Серов. «Портрет Иды Рубинштейн». Темпера. 1910 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

**ТЭНИШЕВА** М. К., см. в ст. *Талашкино*.

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

**ТЕРБРЮГГЕН** Х., см. в ст. *Караванджизм*.

**ТЭРМЫ**, роскошные общественные бани, которые сооружались в крупных городах древнеримской империи на средства императоров и частных лиц. В античной Греции общественные купальни были неотъемлемой частью спортивных заведений (гимнасиев). После завоевания Греции (2 в. до н. э.) римляне заимствовали греческий опыт, однако стали строить подобные сооружения на тёплых источниках (отсюда название «термы»). Термы представляли собой сложный комплекс построек. Основное здание обычно имело симметричный план, по главной оси которого были расположены фригидарий, тепидарий и кальдарий (холодное, тёплое и горячее отделения), а также лакониум (парная, самое жаркое помещение, обычно круглой формы и перекрытое *куолом*). Были также дополнительные помещения – аподитерий (раздевалка), унктуарий для натирания маслом и мазями, сферистерий для игры в мяч, библиотека, экседры (полукруглые глубокие ниши с сидениями) для бесед.



*Термы в Помпеях. 80 г. до н. э.*



Термы по своей функции являлись не просто банями и бассейнами, но неким клубом, в котором знатные римляне проводили большую часть времени. Внешнее кольцо построек включало открытые *колоннады*, залы для публичных лекций, места для занятий спортом и т. д. Термы отапливались при помощи подземных печей, жар которых подавался непосредственно водяным бассейнам. Газы циркулировали под плитами пола, внутри стен и сводов по каналам, нагревая не воздух, а сами стены. Помещения терм перекрывались цилиндрическими крестовыми *сводами* и куполами, украшались *мозаикой*, скульптурой. В эпоху поздней империи строились необычайно пышные по величине и убранству сооружения (термы Каракаллы, нач. 3 в. н. э.). Здесь одновременно могли мыться более 1600 человек. В 306 г. были построены термы Диоклетиана, вмещавшие более 3000 человек и затмившие размерами и великолепием все предшествующие.

**ТЕРРАКО́ТА** (итал. terra cotta, от terra – земля, глина и cotta – обожжённая), керамические изделия из обожжённой глины (скульптура, посуда, игрушки, изразцы, облицовочные плитки, архитектурные детали и др.). После обжига терракота приобретает цвет от светло-кремового до красно-коричневого и чёрного.



Вулка (?). «Аполлон из Вей». Терракота. 6 в. до н. э.

Для статуэток характерны обобщённые замкнутые формы, т. к. трудно обжигать далеко выступающие части. Один из ярких примеров терракотовой скульптуры – древнегреческие раскрашенные жанровые статуэтки, которые были обнаружены в могилах близ Танагры. Терракотовые скульптуры встречаются у этрусков, в Древней Индии и Древнем Китае. Обожжённая глина пропускает воду, поэтому с давних времён терракотовые изделия покрывают прозрачной глазурью, обычно с примесью окиси металлов. Древнейшие образцы глазурованной терракоты встречаются в Месопотамии. Разновидностью глазурованной терракоты является *майолика*.

**ТЁРНЕР** (turner) Джозеф Мэллорд Уильям (1775, Лондон – 1851, там же), английский живописец и гравёр. Родился в семье цирюльника.

Учился в Академии художеств в Лондоне (1789—93). С 1802 г. – академик, с 1808 г. – профессор. Много путешествовал по Франции, Швейцарии и особенно по Италии.



*Д. М. У. Тёрнер. «Последний путь фрегата „Смелый“». 1838 г. Национальная галерея. Лондон*



*Д. М. У. Тёрнер. «Дождь, пар и скорость». 1844 г. Национальная галерея. Лондон*



Д. М. У. Тёрнер. «Гроза над Пьяцеттой». Акварель. 1840 г.  
Национальная галерея Шотландии. Эдинбург

Начав свой творческий путь как акварелист и гравёр, Тёрнер в кон. 19 в. обращается к живописи маслом. Огромное воздействие на мастера оказало искусство старых мастеров (К. Лоррена, Н. Пуссена). Некоторые из ранних работ Тёрнера исполнены в жанре классического идиллического пейзажа («Озеро Аверн: Эней и дух Кумы», ок. 1814—15 гг.). С кон. 18 в. главным «героем» его пейзажей становится свет. Тёрнера привлекают романтические сюжеты и фантастика, драматическая борьба природных стихий, передача редких световых эффектов. Он любит писать штормы, ливни, наводнения, смерчи («Снежная буря. Переход армии Ганнибала через Альпы», 1812). Нередко художник вводит в пейзаж мифологические сцены («Уллис насмеяется над Полифемом», 1829). С кон. 1820-х гг. его манера становится особенно свободной и смелой – пейзаж порой превращается в сияющее фантазмагорическое зрелище. В картине «Дождь, пар и скорость» (1844) паровоз мчится вдоль Темзы сквозь туманную дождевую мглу. Все материальные предметы словно сливаются в образ-мираж, превосходно передающий ощущение скорости. О Тёрнере говорили, что он словно пишет цветным паром. Знаменитая картина «Пожар Лондонского парламента» (1834—35) представляет романтическую мистерию стихий – огня, воды, туч, отражений и отблесков. Некоторые из последних картин Тёрнера близки к абстракционизму («Метель. Пароход выходит из гавани и подаёт сигналы бедствия, попав на мелководье», ок. 1842 г.; см. илл. на с. 319). Уникальное исследование световых и цветовых эффектов,

предпринятое Тёрнером, во многом предвосхитило открытия художников-импрессионистов.

**ТИНТОРЕТТО** (tintoretto) Якопо (настоящее имя Якопо Робусти) (1518, Венеция – 1594, там же), итальянский живописец эпохи Позднего *Возрождения*. Сын красильщика шёлка (отсюда его прозвище Тинторетто – маленький красильщик). Учился, возможно, у П. Веронезе или у П. Бордоне, а также у *Тициана*. На протяжении всей жизни почти не выезжал из родного города, отличался от других художников очень скромным образом жизни и редкостным бескорытием (неоднократно предлагал свои услуги городским и церковным властям, прося оплатить лишь стоимость красок и холста).



Я. Тинторетто. «Спасение Арсинои». Ок. 1560 г. Картинная галерея. Дрезден





*Я. Тинторетто. «Чудо св. Марка». 1548 г. Галерея Академии. Венеция*



*Я. Тинторетто. «Похищение тела св. Марка». 1562—66 гг. Галерея Академии. Венеция*

Смелая, свободная манера живописи Тинторетто казалась многим его современникам небрежной. Художник предпочитал динамичные диагональные композиции, сложные *ракурсы*, драматические световые эффекты («Рождение Иоанна Крестителя», кон. 1540-х гг.). Тинторетто прославила картина «Чудо св. Марка» (1548), в которой святой, спасая молившегося ему раба, стремительно «пикирует» с неба прямо в гущу толпы собравшихся на площади людей. Цикл, посвящённый жизни св. Марка, был продолжен картинами «Похищение тела св. Марка», «Спасение сарацина», «Опознание тела св. Марка» (все – 1562—66). Художник создаёт фантастические архитектурные построения с прорывами в глубину, которые словно выхвачены из тьмы мощными вспышками света. В «Похищении тела св. Марка» огненное небо озаряет призрачным светом площадь со смятенно мечущимися фигурами.

Последние 30 лет жизни Тинторетто были посвящены работе над *панно* для Скуола ди Сан-Рокко (братства св. Роха) в Венеции, членом которого стал художник. 56 больших картин были выполнены за символическую плату. Незадолго до смерти художник закончил

знаменитую «Тайную вечерю» для церкви Сан-Джорджо Маджоре в Венеции (1592—94). Мистический свет, в котором материализуются бесплотные, клубящиеся, словно облака, фигуры ангелов, выявляет смысл толкования сюжета, в нём главным становится не предсказание предательства Иуды, а утверждение таинства Причащения хлебом и вином.

Тинторетто писал также портреты, лучшие из которых продолжают традиции Тициана и предвосхищают своим тонким психологизмом искусство *Рембрандта* («Портрет мужчины с золотой цепью», 1550—60; «Автопортрет», ок. 1588 г.) и мифологические композиции («Спасение Арсиной», ок. 1560 г.; «Происхождение Млечного Пути», 1570).

**ТИЦИАН** (Тициано Вечеллио, *tiziano vecellio*) (1476/77 или 1480-е гг., Пьеве-ди-Кадоре, близ Венеции – 1576, Венеция), итальянский живописец, один из крупнейших мастеров эпохи Высокого и Позднего *Возрождения*. Приехал в Венецию в юношеские годы. Учился в мастерской Джованни Беллини, где сблизился с *Джорджоне*. Около 1508 г. помогал Джорджоне в исполнении росписей Немецкого подворья в Венеции (сохранились фрагменты). Работал главным образом в Венеции, а также в Падуе (1506), Ферраре (1516 и 1523 гг.), Мантуе (1536—37), Урбино (1542—44), Риме (1545—46), Аугсбурге (1548 и 1550—51 гг.) и при дворе испанского короля в Мадриде.

Ранние произведения Тициана («Христос и грешница», «Христос и Магдалина» и т. н. «Цыганская мадонна»; все – нач. 1510-х гг.) обнаруживают близость с творчеством Джорджоне, чьи незаконченные картины, в том числе, возможно, знаменитый «Сельский концерт» (см. илл. на с. 351), он в это время дописывал. С Джорджоне Тициана роднит интерес к пейзажу, поэтичность замысла, лирическая созерцательность, тонкий колорит. К сер. 1510-х гг. Тициан вырабатывает самостоятельную манеру. Живописные образы этого периода отмечены жизненным полнокровием, яркостью чувств, внутренней просветлённостью. Мажорный колорит построен на созвучии глубоких, чистых красок («Любовь земная и любовь небесная», ок. 1515—16 гг.; «Флора», ок. 1515 г.; «Динарий кесаря», 1518). Портретам этого времени свойственны спокойная строгость

композиции и тонкий психологизм («Мужской портрет», «Юноша с перчаткой», ок. 1520 г.).



*Тициан. «Автопортрет». 1560-е гг.*



*Тициан. «Любовь земная и любовь небесная». Ок. 1515—16 гг.  
Галерея Боргезе. Рим*





*Тициан. «Папа Павел III с Алессандро и Оттавио Фарнезе». 1545—46 гг. Национальный музей и галерея Каподимонте. Неаполь*





*Тициан. «Св. Себастьян». 1560-е гг. Государственный Эрмитаж.  
Санкт-Петербург*



*Тициан. «Венера Урбинская». 1538 г. Галерея Уффици. Флоренция*

На кон. 1510-х – 1530-е гг. приходится расцвет творчества Тициана, во многом связанный с общественным подъёмом в Венеции. Художник писал монументальные композиции, исполненные пафоса и динамики (алтарный образ «Вознесение Марии», или «Ассунта», для церкви Санта-Мария Глорियोза деи Фрари в Венеции, ок. 1516—18 гг.). Его картины излучают мощную жизненную энергию, диагональные композиции пронизаны стремительным движением, колорит построен на контрастах синих и красных пятен («Празднество Венеры», 1518; «Вакх и Ариадна», 1523; «Положение во гроб», 1520-е гг.). Как бы стремясь приблизить изображение к зрителю, художник часто вводил в картины на религиозные и мифологические темы современные ему архитектурные фоны и бытовые детали («Введение Марии во храм», 1534—38; «Мадонна семейства Пезаро», 1526; «Венера Урбинская», 1538).

В кон. 1530-х – 1540-х гг. созданы многие лучшие портреты Тициана. Художник с удивительной, опережающей его время прозорливостью изображал современников, запечатлевая самые различные, порой противоречивые черты их характеров: уверенность в себе, гордость и достоинство («Портрет Карла V в сражении при

Мюльберге», 1548; см. илл. на с. 421; «Ипполито Медичи», 1532—33; т. н. «Ла Белла» – «Красавица», ок. 1536 г.; «Пьетро Аретино», 1545) или, напротив, подозрительность, лицемерие, лживость («Папа Павел III с Алессандро и Оттавио Фарнезе», 1545—46). Тициан находил для каждого портрета индивидуальное композиционное решение, выбирал характерные для модели позу, выражение лица, движение, жест. Эмоциональное звучание цвета отвечало главным чертам характера человека.

С сер. 16 в. начался поздний период творчества Тициана. Жизнеутверждающее полнокровие и красота человеческого тела и реального мира стали в этот период главной темой многих работ художника («Даная», ок. 1554 г.; «Венера и Адонис», 1554; «Венера перед зеркалом», 1550-е гг.). Поздние картины на религиозные темы выражают сокровенные мысли художника о человеке, жизни, трагических коллизиях бытия. Героев этих полотен, исполненных глубокого трагизма, отличают цельность характеров, стоическое мужество («Св. Иероним», ок. 1552 г.; «Положение во гроб», 1559; «Кающаяся Мария Магдалина», «Св. Себастьян»; обе – 1560-е гг.). Золотистая колористическая гамма построена на неуловимых оттенках коричневого, серо-синего, розово-красного, блёкло-зелёного. Картины переливаются множеством полутонов, придающих живописи воздушность. Манера письма художника обретает исключительную свободу. Тициан выработал новую технику живописи: он накладывал краски на холст и кистью, и шпателем (*мастихином*), и пальцами. Прозрачные *лессировки* в его поздних картинах не скрывают подмалёвка, обнажая местами зернистую фактуру холста.

Изобретённая Тицианом свободная манера письма, психологизм его портретов оказали ощутимое влияние на последующее развитие европейской живописи от П. Веронезе и Я. Тинторетто до Э. Делакруа и Э. Мане.

**ТОВАРИЩЕСТВО ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЪСТАВОК**, см. *Передвижники*.

**ТОГА** (лат. *toga*, от *tego* – покрываю), верхняя одежда полноправных граждан в Древнем Риме, заимствованная у этрусков; род плаща или накидки, обычно из белой шерсти. Тога представляла

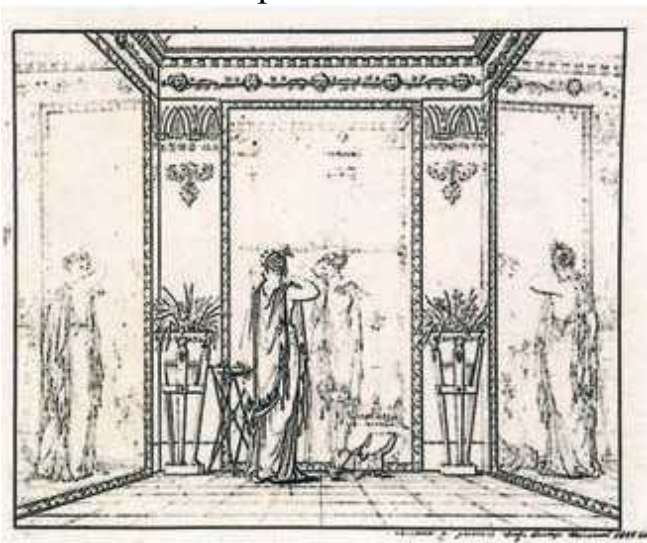
собой кусок ткани в виде овала, который мог различными способами драпироваться вокруг фигуры. Отличительным признаком высших должностных лиц (сенаторов и всадников) была тога с пурпурной (тёмно-красной) каймой; претенденты на общественные должности носили белоснежную тогу (toga Candida, отсюда слово «кандидат»).



*Статуя императора Тиберия. Бронза. 1 в. н. э.*

**ТОЛСТОЙ** Фёдор Петрович (1783, Санкт-Петербург – 1873, там же), русский скульптор, медальер, живописец и график; представитель стиля *ампир*. Сын генерал-кригскомиссара, графа П. А. Толстого. Обучался в Морском кадетском корпусе (1798–1802). Получив звание

мичмана, в 1802 г. поступил в *Петербургскую академию художеств* в качестве вольноприходящего ученика. Спустя два года, несмотря на негодование родных, вышел в отставку, целиком посвятив себя искусству. Талант и трудолюбие художника были так велики, что академический курс, рассчитанный на долгие годы, он прошёл за несколько месяцев. Уже в 1809 г. за восковой *барельеф* «Триумфальный въезд Ромула в Рим» он был избран почётным членом АХ.

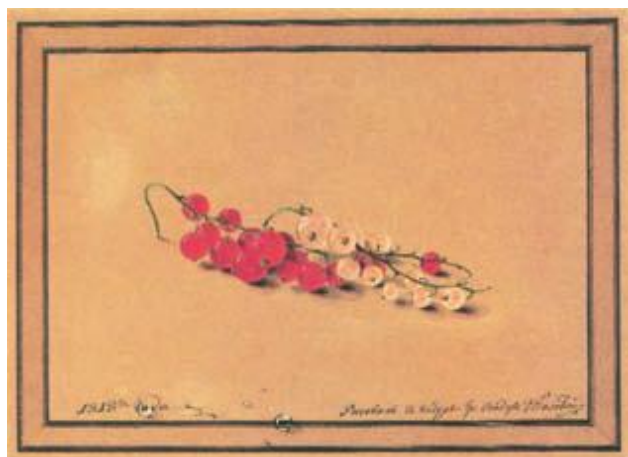


*Ф. П. Толстой. «Душенька любит себя в зеркале». Иллюстрация к поэме И. Ф. Богдановича «Душенька». 1825 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*Ф. П. Толстой. «Семейный портрет». 1830 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*





Ф. П. Толстой. «Ягоды красной и белой смородины». 1818 г.  
Государственная Третьяковская галерея. Москва

Любовь к образам античности художник пронёс через всю свою долгую жизнь. С большим мастерством он работал в воске (барельефы «Мальчик под покрывалом», 1808; «Семейный портрет», 1812). В «Семейном портрете» художник с папкой в руках, его жена и маленькая дочка облачены в античные драпировки, но изображение любимого пуделя Гектора и кустика подорожника у ног – вносят в строгие торжественные формы поэзию и теплоту. В 1810—28 гг. Толстой работал на Санкт-Петербургском монетном дворе в качестве медальера. В 1814—16 гг. были созданы барельефы на сюжеты поэмы Гомера «Одиссея». События Отечественной войны 1812 г. мастер запечатлел в серии медальонов, посвятив их созданию более 20 лет (1814—36). 21 медальон был вылеплен из розового воска на чёрных аспидных досках, позже с них были вырезаны штампы и отлиты гипсовые слепки на голубом фоне. Художник эпохи *классицизма* воплощает героические победы русского войска в идеальных формах древнегреческого искусства. Медальоны принесли Толстому славу; многие европейские академии избрали его своим членом. Толстой работал также с круглой скульптурой. Статуя «Морфея», бога сна и сновидений, была выполнена сначала в *терракоте*, а позднее в мраморе (1852). Выполненная мастером статуя нимфы украшала один из фонтанов *Петергофа*.

Толстой оставил замечательное графическое наследие. Блестящим рисовальщиком, а впоследствии и гравёром он выступил в знаменитых иллюстрациях к «Душеньке» И. Ф. Богдановича (1820—33). С лёгким

юмором и тонкой поэзией запечатлел он историю любви Амура и Психеи. Блестящий знаток античной Греции, Толстой, сохраняя аромат эпохи, силой своего воображения создаёт мир, одухотворённый живыми человеческими чувствами. Работая пером, он добивается исключительной выразительности и красоты. Непревзойдённые по красоте исполнения акварельные листы Толстого с изображением цветов и фруктов. С тщательностью художника-ювелира он создавал рисунки с букетами цветов в стеклянных сосудах, фруктами и ягодами, с прозрачными росинками на них, разноцветными бабочками и бразильскими птичками. В каждой цветке или ягодке выражены бесконечное восхищение художника красотой мира.

В 1845 г. Толстой уехал за границу, путешествовал по Эстонии, Литве, Германии, Франции, Италии. Разносторонне одарённый художник, «отдыхая», отдал дань искусству *силуэта*, вырезая из чёрной бумаги целые жанровые сценки: военные походы, смотры, охоты; сцены уборки сена, сбора яблок, весёлых плясок. Среди живописных работ Толстого известен «Семейный портрет» (1830).

С 1828 г. граф Ф. П. Толстой был вице-президентом АХ. Мастерство художника высоко ценили современники. А. С. Пушкин мечтал об украшении своих стихов его «волшебной кистью, кистью чудотворной».

**ТОНДО** (итал. *tondo*, буквально – круглый), произведение живописи или *рельеф*, имеющие круглую форму. Были широко распространены в эпоху *Возрождения* (живописные изображения Мадонны с Младенцем кисти *Рафаэля*, *Микеланджело*, *Фра Ф. Липпи* и др.; рельефные медальоны Л. и А. делла Роббиа) и *классицизма*.



*Рафаэль. «Мадонна Конестабиле». Ок. 1502—03 гг.  
Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*

**ТОРЕЛЛИ** (torelli) Стефано (1712, Болонья – 1780, Санкт-Петербург), итальянский живописец, мастер декоративно-монументальной живописи, портретист. Выходец из семьи живописца. Учился у отца, затем продолжил образование в Неаполе у Ф. Солимены. В 1740 г. был приглашён курфюрстом саксонским и королём польским Августом III для работы в Дрездене и др. городах Германии.



*С. Торелли. «Аллегория на победу Екатерины II над турками и татарами». 1772 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва. Фрагмент*



*С. Торелли. «Портрет графини А. А. Чернышёвой». 1760 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*

В 1762 г. по приглашению графа И. И. Шувалова Торелли приехал в Санкт-Петербург, где начал преподавать в *Петербургской академии художеств*. В 1763 г. принимал участие в оформлении коронационных торжеств в Москве по случаю восшествия на престол Екатерины II. Откликом на это событие стала композиция «Коронавание Екатерины II». В 1768 г. Торелли ушёл из АХ и стал придворным художником императрицы.

Значительное место в наследии мастера занимают монументально-декоративные произведения на мифологические и аллегорические сюжеты. Он написал *плафоны* для Зимнего дворца, настенные *панно* для Китайского дворца в Ораниенбауме (ныне Ломоносов). В блистательных, пышных композициях Торелли соединяются документальная точность и свободная игра фантазии, что характерно для декоративной живописи *барокко* и *рококо*. В «Аллегии на победу Екатерины II над турками и татарами» (1772) тщательность в изображении орденов и наград сочетается с совершенно условным, декоративным пространством, в котором развивается действие.

**ТОЧКА СХОДА**, см. в ст. *Перспектива*.

**ТРАНСЕПТ**, см. в ст. *Базилика*.

**ТРЕТЬЯКОВ** Павел Михайлович (1832, Москва – 1898, там же), русский предприниматель, меценат, коллекционер, благотворитель; основатель Третьяковской галереи. Брат предпринимателя и коллекционера С. М. Третьякова. Коммерции советник (1880), почётный гражданин г. Москвы (1897). Действительный член *Петербургской академии художеств* (1893). Родился в семье потомственного купца, получил домашнее образование. П. М. и С. М. Третьяковым принадлежала Новая Костромская мануфактура льняных изделий, магазины в Москве. Доходы от торговли шли на приобретение картин русских художников.

Первые картины для будущей галереи Третьяков приобрёл в 1856 г. С самого начала собирательства он предназначал своё собрание для



устройства в Москве «художественного музея или картинной галереи». В течение 35 лет Третьяков планомерно пополнял коллекцию русского искусства. Галерея размещалась сначала в жилых комнатах его особняка в Лаврушинском переулке, затем – в пристроенных по проекту архитектора А. С. Каминского залах. П. М. Третьяков покупал картины в основном у современников – художников демократического направления, *передвижников*. Он выступил заказчиком портретов известных деятелей русской культуры. По заказу Третьякова был написан И. Н. Крамским портрет Л. Н. Толстого (1873), В. Г. Перовым – портрет Ф. М. Достоевского (1872) и др. Собиратель также покупал картины молодых, никому ещё не известных начинающих художников – И. И. Левитана, М. В. Нестерова и др.



*И. Н. Крамской. «Портрет П. М. Третьякова». 1876 г.  
Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*А. П. Кибальников. Памятник П. М. Третьякову перед фасадом Третьяковской галереи. 1980 г. Москва*

Самым крупным приобретением Третьякова стала Туркестанская серия картин В. В. Верещагина (1871—73). На рубеже 1870—80-х гг. он стал коллекционировать рисунки; с 1890—х гг. собирал также иконы. С 1881 г. галерея Третьякова стала общедоступной. В 1892 г. после смерти брата П. М. Третьяков решил присоединить свою коллекцию к дару С. М. Третьякова и передать её Москве вместе с особняком в Лаврушинском переулке. К тому времени в его собрании насчитывалось 1287 живописных и 518 графических произведений русской школы, 75 картин и 8 рисунков западноевропейской школы, 15 скульптур и коллекция икон. 15 августа 1893 г. состоялось официальное открытие музея под названием «Городская художественная галерея Павла и Сергея Третьяковых». Третьяков оставался пожизненным хранителем коллекции, продолжал её пополнять на собственные средства. Коллекционер был также известным благотворителем: он содержал училище для глухонемых, на его деньги был выстроен дом для вдов и малолетних детей художников в Лаврушинском переулке, он материально помогал художникам и *Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества*.

Благодаря усилиям П. М. Третьякова в России был создан первый общедоступный музей национального русского искусства — Третьяковская галерея. Своим творческим участием, материальной помощью он во многом повлиял на русское искусство второй пол. 19 в.

**ТРИГЛІФ**, см. в ст. *Ордер архитектурный*.

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

**ТРИ́ПТИХ**, см. в ст. *Полиптих*.

**ТРИУМФА́ЛЬНАЯ А́РКА**, отдельное монументальное сооружение в виде *арки* на столбах, увенчанной часто аттиком (стенкой над *карнизом*), воздвигавшееся по случаю триумфа – торжественного въезда полководца-победителя в Рим. Триумфальные арки возводили также в ознаменование какого-либо торжественного события (постройки нового моста, установления границы области, в честь какого-либо выдающегося политического или военного деятеля. Арка имела один, два или три пролёта. На аттике помещалась мемориальная посвятельная надпись. Часто такие арки украшались аллегорической живописью и скульптурой. Временные триумфальные арки выполнялись из дерева, некоторые затем заменялись каменными, с мраморными статуями и рельефами.



*Триумфальная арка Тита. 81 г. н. э. Рим*

В ранних древнеримских арках заметно подражание этрусским воротам. Впоследствии арки стали делать трёхпролётными (арки

Августа в Перудже и на римском *форуме*). Украшения впервые появились на арке в Римини, сооружённой по случаю восстановления Фламиниевой дороги. Арка в Римини также соединяет в декоре и архитектурных элементах этрусские и римские черты. На окраине римского форума, в начале священной дороги, была сооружена в честь победы над Иудеей однопролётная арка Тита (81 г. н. э.). Она кажется лёгкой и стройной со стороны форума и могучей – со стороны *Колизея*.

**ТРОПИНИН** Василий Андреевич (1780, по др. сведениям 1776, село Карпово под Новгородом – 1857, Москва), русский живописец и график; портретист. Крепостной графа А. С. Миниха, затем генерал-лейтенанта графа И. И. Моркова. В возрасте 12 лет переехал с хозяином в Москву, где прожил большую часть жизни. Московские традиции и обычаи, а также «типы и характеры» стали впоследствии главной темой творчества художника. С детства полюбив рисование, Тропинин самостоятельно научился мастерству художника. *Петербургскую академию художеств* начал посещать в возрасте 18 лет (1798–1804) в качестве вольноприходящего ученика; учился в портретном классе у С. С. Щукина. В 1802 г. за картину «Мальчик, тоскующий об умершей птичке» получил Малую золотую медаль.

Едва добившись успехов, Тропинин был отозван из АХ графом Морковым и уехал на Украину, где жил и выполнял поручения по хозяйству в имении Кукавка. Жил попеременно на Украине и в Москве (1804—21). В эти годы он писал иконы, портреты, пейзажи, деревенские праздники; учил рисованию и живописи детей своего хозяина и окрестных помещиков. Позднее Тропинин отмечал, что Малороссия была для него тем же, чем для других художников Италия, что именно там «глаз на глаз с натурой, он усовершенствовался и приобрёл собственную манеру». В 1810-е гг. художник начал создавать обширный цикл портретов деятелей русской культуры (поэта И. И. Дмитриева, 1813; историка Н. М. Карамзина, 1815, и др.). Наброски к портретам отмечены острой наблюдательностью, подчас беспощадной правдивостью. В законченных работах всё «приглушено», художник выявляет лучшие качества, присущие моделям.



*В. А. Тропинин. «Автопортрет на фоне окна, с видом на Кремль».  
1844—46 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва*





*В. А. Тропинин. «Портрет А. С. Пушкина». 1827 г. Всероссийский музей А. С. Пушкина. Г. Пушкин*



*В. А. Тропинин. «Кружевница». 1823 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*В. А. Тропинин. «Портрет сына Арсения». Ок. 1818 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

В 1820—30-е гг. мастерство Тропинина достигло высшего расцвета. В 1821 г. художник поселился в Москве, в 1823 г. он получил вольную. За «Портрет Е. О. Скотникова» (1821), «Нищего старика» (1823) и ставшую знаменитой «Кружевницу» (1823) Тропинин получил звание «назначенного», а годом позднее был удостоен звания академика АХ. Образ миловидной девушки за рукоделием стал одной из любимых тем художника, который в своих портретах-типах кружевниц, прях, вышивальщиц нашёл идеал мягкой и кроткой красоты. С особой теплотой написаны портреты близких художника – жены (1809 и 1820-е гг.) и сына Арсения (ок. 1818 г. и 1820-е гг.). Свободная живописная манера, эффекты светотени свидетельствуют о романтических веяниях в творчестве Тропинина (портреты Н. И. и И. И. Морковых, 1810-е гг.; А. С. Пушкина, 1827; К. П. Брюллова, 1836). Полнокровная жизненность, внутренняя свобода, яркая индивидуальность натуры и образа мыслей отличает героев т. н. «халатных» портретов, представленных в домашней одежде (К. Г. Равича, 1823; Ф. П. Крашенинникова, 1824; П. Ф. Соколова, 1838).

Тропинин оказал значительное влияние на развитие московской школы живописи. Он был художником-консультантом в Московском художественном классе (позднее – *Московское училище живописи, ваяния и зодчества*; 1830—50-е гг.); в 1843 г. был избран почётным членом Московского художественного общества.

**ТРУБЕЦКО́Й** Павел (Паоло) Петрович (1866, Интра, Италия – 1938, Интра-Палланца, Италия), итальянский скульптор русско-американского происхождения; представитель *импрессионизма*. Систематического образования не получил. В 1884 г. работал в мастерских Дж. Гранди, Д. Баркальи и Э. Баццары в Милане. В 1897–1906 гг. жил и работал в России, куда приехал уже сложившимся мастером. В 1898–1906 гг. преподавал в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества*. Входил в общества «Salon d'Automne», «*Мир искусства*», был почётным членом Товарищества передвижных художественных выставок. В 1907—14 гг. жил в Париже, в 1914—20 гг. – в США, работал в области портрета и монументальной скульптуры. В 1921 г. вернулся в Европу. Сначала жил в Париже, затем с 1932 г. поселился в Палланце на вилле Кабьянко. Эпизодически занимался живописью, пастелью и акварелью.



П. П. Трубецкой. «Портрет княгини М. Н. Гагариной». Гипс. 1898 г.

Пластику Трубецкого отличает «вибрирующая» поверхность, передающая эффект погружения в воздушную среду, отсутствует натуралистическое воспроизведение предметной фактуры. Заострённая характеристика образов и введение жанровых элементов способствуют впечатлению скоротечности изображённых ситуаций. К миланскому периоду относятся портрет А. Т. Мещерского (1895), «Амазонка» (1896), «Сидящая дама» (1897). Продолжал работать преимущественно в жанре портретной статуэтки, часто обращаясь к двойному портрету, иногда вводя изображения собаки («Мать с ребёнком» 1898; «Левитан», 1899; «С. Ю. Витте с сеттером», 1901), а также бытового жанра («Московский извозчик», 1898). В 1899–1906 гг. работал над конным памятником Александру III в Санкт-Петербурге (открыт в 1909 г.), который вызвал широкую дискуссию. Образ императора-богатыря на упирающемся коне стал своеобразным антиподом «Медному всаднику» Э. М. Фальконе.

Трубецкой оказал влияние на поколение русских скульпторов нач. 20 в., в частности на А. Т. Матвеева и В. Н. Домогацкого.

**ТУЛУЗ-ЛОТРЕК** (toulouse-lautrec) Анри де (полное имя Анри Мари Раймон де Тулуз-Лотрек-Монфа) (1864, Альби – 1901, Мальроме, близ Бордо), французский живописец и график, один из крупнейших мастеров *постимпрессионизма*. Происходил из древнего аристократического рода графов Тулузских. В 14 лет сломал ногу и остался калекой. Обучался живописи в академической мастерской П. Бонна. В 1884—85 гг. поселился на Монмартре, который тогда был центром парижской художественной богемы. Дружил с певцами, певицами и танцорами кафешантанов, с актёрами цирка, с женщинами полусвета, которые стали героями его картин. Любимым художником Лотрека был Э. Дега; во многом под его воздействием формируется собственный стиль художника, где главенствуют рисунок, линия. В свои композиции он вносил элементы гротеска, иронии. Лотрек умело строит динамичные мизансцены, подмечает характерность поз и жестов, передаёт эффекты резкого искусственного освещения («Бал в “Мулен-де-ла-Галет”», 1889; «В “Мулен-Руж”», 1892; «Танец в “Мулен-

Руж'», 1890; «Со своей милой», 1891; «Певица Иветт Гильбер», 1894; «Модистка», 1900). В 1892—95 гг. Лотрек пишет множество сцен из жизни домов терпимости, изображая усталые, лишённые надежды лица, полные горестных раздумий и одиночества, в привычной для них обстановке («В салоне на улице Де-Мулен», 1894—95). Утончённость контуров фигур, празднично яркий колорит картины лишь оттеняют жёсткую объективность, с которой Лотрек трактует лица своих героев.



*А. де Тулуз-Лотрек. «Жанна Авриль». 1893 г.*





*А. де Тулуз-Лотрек. «Певица Иветт Гильбер». 1894 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва*

С 1891 г. художник создаёт афиши в технике *литографии* для «Мулен Руж» – едва ли не первые *плакаты* в истории искусства. Именно в этих произведениях полно и самобытно раскрылся его талант. Лотрек обессмертил актрис Монмартра, гротескно заострив суть их творческой индивидуальности (афиши «Аристид Брюан в своём кабаре», 1893; «Жанна Авриль», 1893, и др.). Афиши мастера отличает экспрессивная и энергичная манера, смелые *ракурсы* и динамичность линий. В них он выступает мастером эпохи *модерн*, опирающимся на опыт японских ксилографов.

Творческий путь Лотрека был коротким. Его талант в сочетании с личной трагедией позволил ему передавать в искусстве драматизм человеческого существования и разоблачать внешнюю красоту, находя красоту в правдивом и острохарактерном. Тулуз-Лотрек одним из первых серьёзно занялся созданием афиш, поднял жанр рекламного плаката до уровня высокого искусства.

**ТЬЕПОЛО** (tièpolo) Джованни Баттиста (1696, Венеция – 1770, Мадрид), итальянский живописец, рисовальщик и гравёр. Учился в Венеции у Г. Ладзарини, испытал влияние П. Веронезе и Дж. Б. Пьяццетты. Работал главным образом в Венеции, а также в Милане (1731—32, 1737, 1740), Вюрцбурге (1750–1753), Мадриде (1762—70). Был женат на сестре Ф. Гварди.

Уже в ранних работах Тьеполо продемонстрировал присущие ему богатство фантазии и декоративный размах (цикл картин для Архиепископского дворца в Удине близ Венеции, 1726—30). Яркие светлые краски на фоне белых с золотой лепниной дворцовых стен являют фантастическое праздничное зрелище. Написанные в резких *ракурсах* архитектурные конструкции создают эффект вовлечения зрителей в пространство. В 1730—50 гг. произведения Тьеполо обретают свободу и экспрессивность, колорит светлеет и обогащается тонкими нюансами (плафоны венецианских церквей Джезуати, 1737—39, и Санта-Мария дельи Скальци, 1743—44).



*Дж. Б. Тьеполо. «Мученичество св. Агаты». Ок. 1755 г.  
Национальная галерея. Берлин*



*Дж. Б. Тьеполо. «Крещение Христа». 1732—33 гг. Церковь Коллеони. Бергамо*



*Дж. Б. Тьеполо. «Аллегория с Венерой и временем». 1754—58 гг.  
Национальная галерея. Лондон*





*Дж. Б. Тьеполо. «Пир Антония и Клеопатры». Ок. 1750 г. Национальная галерея Виктории. Мельбурн*

В 1750—60-х гг. Тьеполо работает для иностранных дворов. В этот период им исполнены лучшие фресковые циклы (в архиепископской резиденции в Вюрцбурге, 1750—53; в палаццо Лабиа в Венеции, ок. 1750 г., на вилле Вальмарана близ Виченцы, 1757), отличающиеся праздничной пышностью, сияющим колоритом. В росписях в палаццо Лабиа на сюжет из античной истории художник создаёт подчинённое единому декоративному замыслу убранство. На стенах зала в иллюзорных архитектурных обрамлениях изображены «Встреча Антония и Клеопатры в Тирсе» и «Пир Антония и Клеопатры». Потолок украшен фреской с изображениями Зефира и Флоры в плафоне овальной формы, над ними парит фигура Пегаса. Представленные в венецианских костюмах 16 в. персонажи дополняют картину пышного венецианского празднества, уподобляясь находящимся на подиуме актёрам. Современников Тьеполо восхищало его умение создавать грандиозные фресковые ансамбли, вовлекающие в действие зрителей.

Наряду с образами легендарной истории художник написал ряд фресок, в которых проявилось новое, созвучное эстетическим идеалам его времени понимание *аллегории*. С лёгкой, изысканной грацией исполнены аллегии в росписях плафона центрального зала виллы Корделлина-Ломбарди в Монтеккьо Маджоре близ Виченцы (1743—44), венецианского палаццо Редзониго (1743), плафонов залов виллы Лоски Дзилери близ Виченцы (1734), панно «Венеция принимает дар Нептуна» (1745—50) для зала Четырёх дверей Дворца дождей.

Картины Тьеполо поражают яркой эмоциональностью образов и виртуозностью техники («Триумф Амфитриты», ок. 1740 г.; «Поклонение волхвов», 1753). В 1762—66 гг. мастер выполнил плафоны для Королевского дворца в Мадриде.

Творчество Тьеполо завершает развитие итальянской монументально-декоративной живописи 16—18 вв. Фрески мастера принадлежат к вершинам мирового монументально-декоративного искусства.

**УНОВИС**, см. *Утвердители нового искусства*.

**УОРХОЛ** (warhol) Энди (настоящее имя Эндрю Вархола) (1928, Питтсбург – 1987, Нью-Йорк), американский художник и кинорежиссёр, один из создателей постмодернистского направления поп-арта. Родился в семье словацких эмигрантов. Закончил Технологический институт Карнеги, где учился на факультете графического дизайна. В 1949 г. переехал в Нью-Йорк, работал иллюстратором в разных журналах. Первый успех Уорхолу принесли рисунки обуви для компании «И. Миллер».

В 1956 г. занялся станковой живописью. Он увеличивал образы, взятые из рекламных объявлений, со страничек юмора в газетах и журналах, и многократно повторял их в своих композициях («Кока-кола», 1960; «Консервные банки с супом Кэмпбелл», 1960—62). С 1962 г. Уорхол стал применять технику шёлкографии (вид трафаретной печати, в котором изображение наносится масляными или водяными красками на сетку, натянутую на рамку, и при печатании краска продавливается через отверстия сетки на какую-либо поверхность). Он переносил свои образы непосредственно на холст, используя при этом рекламные трафареты, кадры из фильмов и фотографии. Его портреты звёзд кино и шоу-бизнеса (Мерилин Монро, Элизабет Тейлор, Элвиса Пресли) и политических деятелей (Мао Цзедуна, В. И. Ленина) стали символами поп-арта. Мастерская Уорхола в центре Манхэттена, которую стали называть «Фабрика», была устроена как коммерческое предприятие, здесь трудилась целая команда рабочих, производя до 80 шёлкографий в день.

В июне 1968 г. психически неуравновешенная актриса Валери Соланас, снявшаяся в одном из фильмов Уорхола, серьёзно ранила его выстрелом из пистолета. Страх гибели побудил художника создать множество работ на тему смерти и катастроф (картины с черепами и т. п.). В начале 1980-х гг. были созданы серии картин, на которых изображены знаки доллара, пистолеты, ножи и кресты.

Уорхол пробовал себя в разных областях деятельности: в киноискусстве (создал более 60 фильмов, лучшим из которых стал

«Эмпайр» – 8 часов подряд неподвижная камера снимала небоскрёб Эмпайр Стейт Билдинг), в качестве музыкального антрепренёра, издателя (основал журнал «Интервью», 1969), оформителя и др.

**УТВЕРДИТЕЛИ НОВОГО ИСКУССТВА** (Уновис), художественное объединение, основанное в Витебске К. С. Малевичем. В 1919 г. Малевич приехал в Витебск для руководства живописными мастерскими. Вокруг него объединилась группа учеников (Л. М. Лисицкий, Н. М. Суетин, Л. М. Хидекель, И. Г. Чашник, Л. А. Юдин и др.). В 1920 г. объединение получило название «Уновис»; был издан одноимённый альманах со статьями, манифестами, декларациями художников. Отделения Уновис появились в Смоленске, Москве, Одессе, Оренбурге, Перми, Самаре, Саратове.



*К. С. Малевич. Рисунки для супрематических тканей. 1919 г.*



*И. Г. Чашник. Тарелка «Ленин». Фарфор. 1924 г.*



*Н. М. Суетин. Сервиз «Супрематизм». Фарфор. 1923 г.*

В Витебском училище Малевич создал особую педагогическую систему, благодаря которой ученики постепенно осваивали основные этапы развития современного искусства – живописные системы П. Сезанна, П. Пикассо, кубизма, футуризма и супрематизма. Члены Уновис устраивали выставки, спектакли (футуристическая опера «Победа над солнцем», 1920—21; «Супрематический балет», 1920). Участники объединения пытались воплотить в реальности утопичный проект создания беспредметного супрематического мира путём проектирования новых архитектурных зданий, создания монументальных декораций для городов, мебели и др. предметов быта,



книг, организации музея новой живописи и др. Супрематическими композициями были расписаны стены домов, трамваи Витебска (1920); создавались рисунки для тканей, в которых впервые стали использоваться мотивы простых геометрических форм.

В кон. 1922 г. Малевич вместе с учениками переехал в Петроград, где возглавил созданный им Государственный институт художественной культуры (Гинхук), в котором начали работать члены Уновис. В отделе «живописной культуры» Гинхука возникли лаборатории цвета (заведовала В. М. Ермолаева), формы (Л. А. Юдин). Члены Уновис, аспиранты и практиканты А. А. Лепорская, К. И. Рождественский, Н. М. Суетин, Л. М. Хидекель, И. Г. Чашник и др., разрабатывали «теорию прибавочного элемента в живописи», выдвинутую К. С. Малевичем. В 1922 г. Суетин и Чашник начали работать на Государственном фарфоровом заводе, стремясь воплотить пластическую систему супрематизма в образцах посуды. Деятельность Уновис прекратилась в связи с закрытием Гинхука (1926).

**УЧЧЁЛЛО** (uscello) Паоло (настоящее имя Паоло ди Донно) (ок. 1397, Флоренция – 1475, там же), итальянский живописец эпохи Раннего *Возрождения*. Учился ювелирному делу у Л. *Гиберти* (1407—14), помогал ему при создании первых бронзовых дверей флорентийского баптистерия. В 1425—30 гг. жил и работал в Венеции, участвовал в украшении мозаиками собора Сан-Марко.



*П. Уччелло. «Портрет кондотьера Джона Хоквуда». Фреска. 1436 г. Собор Санта-Мария дель Фьоре. Флоренция*



*П. Уччелло. «Контратака флорентийцев». Правая часть триптиха «Битва при Сан-Романо». 1456—60 гг. Лувр. Париж*



*П. Уччелло. «Битва св. Георгия с драконом». Ок. 1456 г. Национальная галерея. Лондон*

В творчестве Уччелло причудливо сочетаются отголоски поздней *готики* со страстным увлечением научной теорией прямой *перспективы* и тех возможностей, которые она даёт живописцу. Его первым крупным произведением стал выполненный на стене собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции в технике *фрески* надгробный портрет английского кондотьера (наёмного военачальника) сэра Джона Хоквуда, известного в Италии как Джованни Акуто (1436). Мастер придал подчеркнуто героическое звучание своему замыслу, решив портрет как живописное изображение конного скульптурного монумента. Во фреске проявилось во всём блеске свойственное Уччелло декоративное и колористическое чутьё. Он смело упростил формы, написал небо не голубым, а тёмным вишнёво-коричневым цветом. Благодаря этому стена «не проваливается», зритель ощущает её плоскость, и объёмная фигура всадника на высоком постаменте, напоминающая своим цветом настоящую каменную скульптуру, выглядит живописной «обманкой». Постамент написан с точным соблюдением законов перспективы, однако перспектива в произведениях Уччелло странным образом не углубляет пространство, а, напротив, «сжимает» его, уподобляя изображение орнаменту («Битва св. Георгия с драконом», ок. 1456 г.). Ощущение ирреальности, сказочности усиливается цветовым решением, в котором мастер руководствовался не соображениями реалистичности, жизнеподобия, а декоративными задачами, часто изображая, по выражению Дж. *Вазари*, «поля голубыми, а города красными».

В композициях зрелого периода скульптурная очерченность контуров выдаёт влияние *Донателло*. Триптих «Битва при Сан-Романо» (1456—60) изображает победу флорентийцев в схватке с сиенцами, произошедшей 1 июня 1432 г. Фигуры в абстрактно-геометрических доспехах выстраиваются на плоскости, подобно узору, отчего живописные полотна напоминают инкрустации по дереву из прихотливо изрезанных разноцветных кусочков. Совершенная геометрия форм переднего плана сменяется вдали необычным, не относящимся к сюжету фоном с яркими сказочными деталями. Триптих «Битва при Сан-Романо» стоит у истоков батального жанра в европейском искусстве.

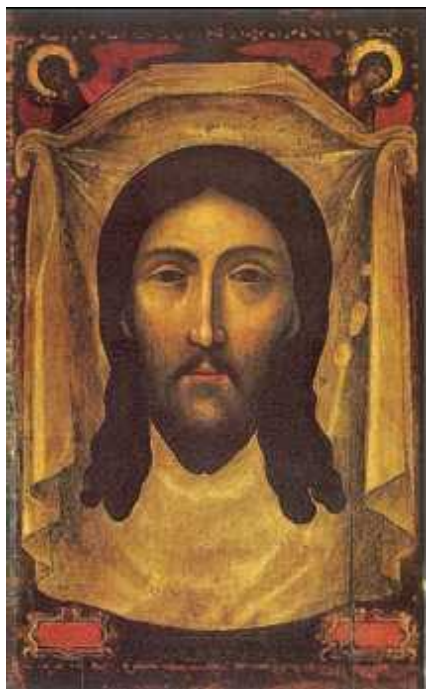


**УШАКОВ** Симон Фёдорович (1626, Москва – 1686, там же), русский живописец и иконописец. Происходил из посадских людей. В 1648—64 гг. работал в Серебряной и Золотой палатах, создавая рисунки для знамён, предметов церковной утвари и т. п. С 1664 г. – «жалованный мастер» и руководитель иконописной мастерской при *Оружейной палате*. Вскоре приобрёл славу лучшего русского иконописца.



*Симон Ушаков. «Богоматерь Елеуса-Киккская». 1668 г.  
Государственная Третьяковская галерея. Москва*





*Симон Ушаков. «Спас Нерукотворный». 1658 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*Симон Ушаков. «Богоматерь Владимирская» («Древо государства Московского») 1668 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

Откликаясь на новые веяния в искусстве, Ушаков выступил с трактатом «Слово к люботщательному иконного писания» (ок. 1666 г.), в котором сравнивал живопись с зеркалом, отражающим реальный мир, и призывал к жизненному правдоподобию в трактовке образов. Будучи широко образованным человеком, Ушаков изучал западноевропейскую культуру и архитектуру, анатомию, геометрию и законы *перспективы*. Мастер не противопоставлял в своём искусстве иконопись и светскую живопись. В его иконах традиционная *иконография* сочетается с заимствованной из западноевропейских образцов объёмной светотеневой манерой письма («Спас Нерукотворный», 1658, и др. варианты). Лики становятся лицами, духовность сменяется душевностью. В иконе «Троица» (1671) рублёвская иконография дополнена тщательной пространственной проработкой; на столе стоят сосуды, похожие на те, что использовались в современном художнику дворцовом обиходе; а палаты Авраама видны через роскошную *триумфальную арку*, украшенную коринфскими колоннами. В прославленной иконе «Богоматерь Владимирская», или «Древо государства Московского» (1668) образы святых, «процветших подвигами в Русской земле», расположены на ветвях многоплодного дерева, произрастающего из Успенского собора *Московского Кремля*. Чудное древо заботливо поливают первый митрополит Московский Пётр и князь Иван Данилович Калита. За кремлёвскими стенами стоят царь Алексей Михайлович и царица Мария Ильинична с сыновьями. В живописи нежно-трогательной иконы «Богоматерь Елеуса-Киккская» (1668) сочетаются «светловидная» моделировка «личного» (лики и открытые части тела) и узорно-декоративная проработка одежд.

Ушаков первым в России задумал анатомический атлас (работа не сохранилась). Помимо икон, он писал *парсуны*, миниатюры, *фрески*, руководил монументальными росписями в Московском Кремле, чертил географические карты и планы, создавал рисунки для гравёров и сам занимался *офортом* («Семь смертных грехов», 1665).

**ФАВОРСКИЙ** Владимир Андреевич (1886, Москва – 1964, там же), русский график и живописец, теоретик искусства. Народный художник СССР (1963), действительный член АХ СССР (1962). Учился в студии К. Ф. Юона в Москве (1903—05) и школе Ш. Холлоши в Мюнхене (1906—07). Занимался искусствоведением в Мюнхенском (1907—06) и Московском (1907—13) университетах. Член художественного объединения «Четыре искусства» (1924—28).

Известен прежде всего как мастер книжной иллюстрации в технике *ксилографии* («Фамарь» А. П. Глобы, 1923; библейская «Книга Руфь», 1925; «Новая жизнь» Данте, 1934; «Рассказы» Б. А. Пильняка, 1932, и др.). Разработал стройную теорию оформления книги, согласно которой книга является «инструментом для чтения», целостным организмом. Все её элементы (начертание шрифта, *формат*, композиция страницы, стиль иллюстраций) должны быть подчинены задаче выявления основной идеи автора и представлять собой художественное целое. В иллюстрациях Фаворского нет подробного рассказа, но воссоздаётся сам «дух» литературного произведения, преобладает эпическое начало. Лаконичный стиль мастера, сохраняющий цельность плоскости листа, отличается выразительностью линий и плотной чёрной штриховкой. С сер. 1930-х гг. Фаворский часто использовал белый штрих, активнее передающий светотень. В 1940-е гг. его произведения обретают черты классичности («Сонеты» У. Шекспира, 1948; стихи Р. Бёрнса в переводах С. Я. Маршака, 1950; «Слово о полку Игореве», 1953; «Борис Годунов», 1956, и «Маленькие трагедии», 1961, А. С. Пушкина).

Фаворский создавал также станковые гравюры, среди которых преобладают романтические исторические портреты («Ф. М. Достоевский», 1929; «Пушкин-лицеист», 1935; серия «Великие русские полководцы», 1945—47). С 1942 г. обращался, наряду с ксилографией, к технике *линогравюры*, выявляя её декоративные и публицистические возможности («За мир», 1959). Работал в области монументальной живописи (работы не сохранились) и для театра.

Фаворский проявил себя как выдающийся педагог: преподавал во *Вхутемасе – Вхутеине* (1920—30), где в 1923—25 гг. был ректором; в

Полиграфическом институте (1930—34), Институте изобразительных искусств (1934—38), Институте прикладного и декоративного искусства (1942—48) в Москве. Его учениками были А. Д. Гончаров, А. А. Дейнека, Ю. И. Пименов. Творчество Фаворского оказало значительное влияние на русское искусство советского периода, в особенности на графиков и художников «сурового стиля». Теоретические труды Фаворского остаются актуальными и в наши дни.

**ФАКТУРА** (от лат. *factura* – обработка, строение) в изобразительном искусстве, характер поверхности художественного произведения, её обработки. В живописи фактура определяется особенностями наложения красок на холст и зависит как от стиля эпохи, так и от личного темперамента художника. До 19 в. в картинах преобладала «скрытая», гладкая фактура. Живописцы писали жидкими красками, незаметными мазками, с помощью тонких кистей. Лишь некоторые из старых мастеров (*Тициан, Рембрандт, Ф. Халс*) прибегали к «открытой» фактуре, накладывая мазки свободно, рельефно, что придавало повышенную эмоциональность, взволнованность их картинам. Импрессионисты и постимпрессионисты (*В. Ван Гог*) использовали «открытую» фактуру как важное выразительное средство.



*В. Ван Гог. «Автопортрет». 1889 г. Музей д'Орсэ. Париж. Фрагмент*



*Рембрандт. «Автопортрет». 1659 г. Национальная галерея искусства. Вашингтон. Фрагмент*

Фактура в скульптуре определяется как особенностями материала (гладкая поверхность бронзы, слоистая структура слоновой кости, шероховатая поверхность известняка и т. д.), так и характером обработки поверхности статуи, рельефа и т. д. с помощью специальных инструментов. С помощью различных приёмов обработки поверхности материала (полировки, сверления, резьбы, чеканки и др.) мастер не только «оживляет» камень, но и передаёт собственные эмоции – от созерцательного покоя до взволнованной экспрессии.

**ФАЛЬКОНЕ́** (falconet) Этьен Морис (1716, Париж – 1791, там же), французский скульптор. Сын столяра. Обучался в Королевской академии живописи и скульптуры в Париже в мастерской Ж. Б. Лемуана (1734—45). Ранняя мраморная статуя «Милон Кротонский» (1754), за которую Фальконе получил звание академика, выполнена в традициях *барокко*. Работал по заказам фаворитки Людовика XV мадам Помпадур для её парижской резиденции, замков Креси и Бельвю. Приобрёл популярность как автор «Грозящего Амура» (1757) и грациозных женских фигурок в стиле *рококо* («Психея», 1758). В 1757—66 гг. руководил мастерской Севрской мануфактуры, где изготавливались модели фарфоровых статуэток по рисункам Ф. Буше, самого Фальконе и др. мастеров.





*Э. М. Фальконе. Памятник Петру I. 1766—78 гг. Санкт-Петербург*

Философ и художественный критик Д. Дидро рекомендовал скульптора императрице Екатерине II как мастера, достойного выполнить монумент Петру I. В 1766—78 гг. Фальконе жил в Санкт-

Петербурге, работая над бронзовым памятником Петру I (установлен в 1782 г. на Сенатской площади, ныне – площадь Декабристов). «Медный всадник» стал главным творческим свершением мастера и символом Санкт-Петербурга. В духе идей *Просвещения* император представлен не только как полководец, но и как законодатель и реформатор страны. Отказавшись от давней традиции, идущей от статуи Марка Аврелия, скульптор изобразил Петра I не спокойно восседающим на коне, а властно останавливающим вздыбленного скакуна на краю обрыва. Голова императора выполнена по модели ученицы скульптора М. Колло. Постаментом для памятника послужила природная скала («гром-камень»), обработанная в виде волны и зримо олицетворяющая образ усмирённой стихии. Вздыбленный конь опирается лишь на задние ноги; дополнительной третьей опорой для многотонной статуи служит змея, символизирующая погранные царём зависть и козни врагов, прикреплённая к хвосту коня.

В России Фальконе создал также два неосуществлённых эскиза памятника Екатерине II. В 1778—80 гг. скульптор жил в Гааге, подготавливая к печати свои литературные работы (изданы в 6 томах в Лозанне, 1781). Значительная часть его трудов посвящена теоретическим основам скульптуры и полемике с современниками по вопросам оценки античного наследия. В 1780 г. Фальконе вернулся в Париж. Последние годы жизни он был прикован к постели параличом и не мог работать.

**ФАРОССКИЙ МАЯК**, см. в ст. *Семь чудес света*.

**ФАЙОМСКИЙ ПОРТРЁТ**, надгробный живописный портрет в Древнем Египте (1–3 вв. н. э.). Получил название по месту первой крупной находки подобных произведений в погребениях на территории оазиса Фаюм на севере Египта (1887). Фаюмские портреты – единственный известный нам образец древней станковой портретной живописи – написаны в технике *энкаустики* (восковыми красками) или *темперой* на тонких деревянных дощечках (реже – на холсте). В области Дельты, откуда происходят портреты, сначала греки (с 4 в. до н. э.), а позднее (с 30 г. до н. э.) римляне составляли большинство населения. Они восприняли многие древнеегипетские обычаи, в частности мумификацию; однако вместо условных масок, которые

египтяне клали на лицо мумии, стали использовать реалистические портреты. В фаюмских портретах соединились и сложно переплелись египетская незыблемая вера в бессмертие души, эллинистическая просветлённость и жизненная достоверность римского скульптурного портрета. Ранние портреты писались при жизни человека, с натуры, могли вставляться в раму и висеть на стене в его доме. После смерти изображённого их обрезают по краям и вставляли в льняные бинты, обёртывающие мумию (портреты, написанные на холстах, аккуратно нашивались на готовую пелену), так, чтобы портрет помещался точно на лице и заменял погребальную маску. Изображения божеств на погребальных пеленах писались заранее по трафарету, заготовки делались ремесленниками. Их символика выдержана в типично египетском духе, а стиль живописи плоскостно-декоративный. Фигура умершего дописывалась позже, на заказ; по правилам античного искусства, она представляла в трёхчетвертном развороте. Отходя от древнеегипетской неподвижности, образ переносился в другое измерение, в сферу человеческих чувств.



*«Портрет юноши в золотом венке». 2 в. н. э. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва*



*«Портрет девушки». Нач. 3 в. н. э. Государственные музеи. Берлин*



*Саркофаг Артемидора. 2 в. н. э. Британский музей. Лондон*

Фаюмские портреты условно подразделяются на две группы: ранние, 1–2 вв., выполненные в реалистической манере, и поздние, кон. 2–3 в., более условные. Среди них можно выделить близкие по типу изображения бородатых мужчин, юношей, детей, женщин, супружеских пар. Композиция портретов в целом была стандартной – изображалась лишь голова и верхняя часть плеч. Тем не менее каждый из портретов своеобразен и неповторим. Во 2–3 вв. христианское вероучение начало оказывать ощутимое воздействие на разные области жизни, хотя эта религия ещё не была господствующей. В искусстве произошёл отказ от прежних идеалов античного реализма, художники предпочитали схематические и символические изображения. Портреты уже не писались с натуры, объёмность форм сменилась плоскостной декоративностью. В поздних портретах усиливалась условность в трактовке лица и одежды, возрастала роль силуэтности, что сближало этот стиль с *иконописью*. Художники особенно выделяли и увеличивали глаза; в фаюмских портретах эта черта, характерная для



древнеегипетской маски, придавала образам аскетическую экспрессию. Поздние портреты писались жидкой темперой, которая наносилась ровным слоем и создавала гладкую поверхность. Однако и такие условные портреты нередко обладали выразительной, индивидуальной характеристикой.

Самыми значительными собраниями фаюмских портретов располагают музеи Каира, Берлина, Лондона и Парижа, а также Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве.

**ФЕДОТОВ** Павел Андреевич (1815, Москва – 1852, Санкт-Петербург), русский живописец и рисовальщик, один из основоположников русской *бытовой живописи*. Родился в семье бывшего суворовского солдата, получившего за свои заслуги дворянство. Окончив с отличием Первый московский кадетский корпус (1833), был направлен в Санкт-Петербург для службы в лейб-гвардии Финляндском полку. Творческая одарённость Федотова проявилась ещё в ученические времена: он увлечённо зарисовывал своих сверстников, создавая шаржи и портреты. В свободное от воинской службы время посещал рисовальные классы *Петербургской академии художеств* (1835—45), создавал тщательно выписанные акварельные портреты сослуживцев и сцены из полковой жизни («Бивуак лейб-гвардии Гренадерского полка», «Бивуак лейб-гвардии Павловского полка», 1841—42). Испытывая неодолимое влечение к искусству, вышел в отставку (1844). В этом нелёгком решении его укрепили поддержка баснописца И. А. Крылова и горячо почитаемого начинающим художником К. П. Брюллова.

В ранних графических сериях, выполненных *сепией*, следуя «страсти к нравственно-критическим сценам из обыкновенной жизни», Федотов продолжает традицию *У. Хогарта*, используя также некоторые приёмы живописи «*малых голландцев*», произведения которых он копировал в Эрмитаже, насыщая ткань своих произведений «говорящими» деталями («Кончина Фидельки», «Следствие кончины Фидельки», «Бедной девушке краса – смертная коса», все – 1844—46). В картине «Свежий кавалер» (1846) мелкий чиновник, получивший крестик, означавший присвоение нового чина, встав утром после вчерашней попойки, кичится своей наградой перед кухаркой. Ирония в

ранних произведениях Федотова сочетается, по выражению самого художника, со стремлением «ожемчуживать равно и слезу горести, и слезу радости». Счастливая гармония сатиры с поэзией отличает самую знаменитую картину «Сватовство майора» (1848) и написанный годом позже «Завтрак аристократа» (см. илл. на с. 69). Комизм ситуации возникает из мелкого тщеславия, заставляющего купца выдать дочь за майора-дворянина, а обедневшего «аристократа», тщательно создающего имидж преуспевающего человека, спешно прятать свой убогий завтрак (кусочек чёрствого хлеба), услышав стук в дверь нежданного гостя. Мечтая исправлять нравы, Федотов задумал сатирическое издание совместно с гравёром Е. Е. Бернадским, создав для него ок. 30 карандашных рисунков с текстом; однако арест Бернадского, уличённого в связях с петрашевцами, разрушил этот замысел.



*П. А. Федотов. «Сватовство майора». 1848 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*П. А. Федотов. «Портрет Н. П. Жданович за фортепьяно». 1849 г.  
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*



*П. А. Федотов. «Игроки». 1852 г. Музей русского искусства. Киев*

Наступившая в России вслед за французской революцией (1848) политическая реакция, когда даже самая безобидная сатира стала казаться опасной, невзгоды близких, которым Федотов всю жизнь стремился помогать, однако почти лишён был такой возможности из-за крайней нужды, меняют гармоничное мировоззрение художника. Мягкий юмор сменяется в поздних произведениях подлинным трагизмом. Картины обретают исповедальность, в них осязатим романтический разлад с окружающим миром, в котором художник начинает прозревать зловещий абсурд, таящийся под смешными житейскими нелепицами. Во «Вдовушке» (несколько вариантов, 1850—51) наделённая чистой «ангельской» красотой молодая женщина, ожидающая ребёнка, находится на пороге неизвестности после смерти мужа, оставившего ей лишь долги (картина создана под впечатлением от судьбы сестры Федотова). Начиная с этой картины, призрачный мерцающий свет свечи становится важнейшим выразительным средством, воссоздающим ощущение ирреальности, зыбкости бытия, наступающих на человека со всех сторон тёмных сил. Чувством трагической безысходности полна картина «Анкор, еще анкор!» (1851—52), где в затерянной глуши отупевший от скуки офицер убивает время в пустой игре с пуделем. В интерьере тесной избы, наполненном душным красным свечением, почти физически ощущается сгустившаяся атмосфера духовного тупика. В «Игроках» (1852) люди, собравшиеся за карточным столом, превращаются в пустые мёртвые оболочки, что особенно остро ощущается в подготовительных набросках.

Портретное творчество Федотова составляет особую главу в развитии этого жанра. Его маленькие, почти миниатюрные работы, которые он никогда не писал на заказ, изображая лишь своих друзей, отличаются исключительной теплотой, вниманием по отношению к модели, особенной доверительной интонацией, верой в лучшие, светлые качества человека («Портрет Н. П. Жданович за фортепьяно», 1849).

Автобиографические тексты, записные книжки и дневники, письма Федотова доносят до нас образ художника, который привлекает редкостной цельностью и чистотой, подвижнической преданностью в служении искусству. Они демонстрируют и незаурядный литературный

талант художника, близость к истокам народного искусства, на протяжении всей жизни питавших его творчество. Федотов писал стихотворные пояснения к своим картинам, басни, лирические стихи, романсы.

Сражённый тяжёлым душевным недугом, художник умер в психиатрической клинике. Творчество Федотова стало источником вдохновения для следующего поколения художников-*передвижников*, заостривших и усиливших критическую направленность его произведений.

**ФЕОФАН ГРЕК** [ок. 1335, Константинополь (?) – ок. 1410, Москва (?)], византийский живописец, работавший на Руси. Сведений о жизни и творчестве Феофана Грека сохранилось крайне мало. Самая ценная информация содержится в «Послании Епифания Премудрого», известного писателя, инока Троице-Сергиева монастыря, архимандриту тверского Спасо-Афанасьевского монастыря Кириллу (ок. 1415 г.). Епифаний перечисляет города, где работал Феофан (Константинополь, Халкидон, Галата и Кафа, ныне Феодосия; на Руси – Москва, Новгород Великий и Нижний Новгород), описывает некоторые его произведения, в том числе поразившие современников «страннолепные» (чудесные) росписи княжеских палат, на стене которых художник изобразил Москву. Характеризуя личность и творчество Феофана, Епифаний называет его «преславный мудрец, философ зело хитрый, книги изограф искусный и живописец изящный среди иконописцев».

На Русь художник приехал не позднее 1378 г. Сохранилась копия ктиторской (ктитор – церковный староста) надписи, согласно которой он расписал в этом году церковь Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. Эти росписи частично сохранились и стали надёжным источником для изучения творческого почерка мастера. В это время в Новгороде ещё сохранялась атмосфера вольности, активно обсуждались религиозные вопросы; духовное брожение в обществе выразилось в возникновении еретических учений, особенно влиятельным было движение стригольников, отрицавших церковную структуру и основные христианские догматы. В ответ активно выступали церковные круги, появлялось множество богословских трудов, ширилось церковное строительство. В этой обстановке сыграло исключительно важную роль искусство Феофана Грека, вдохновлённое



«исихазмом» (от греч. hesychia – покой, безмолвие) – византийским аскетическим учением о пути человека к единению с Богом через «очищение сердца», «попаление» (сожжение) греховных страстей, достижение благодати через приятие нетварного (Божественного) света. Свет выступает в произведениях этого времени не только как эстетическая, но и догматическая категория.



*Феофан Грек. «Христос Пантократор». Фреска. 1378 г. Церковь Спаса Преображения на Ильине улице. Новгород*



*Феофан Грек. «Столпник Симеон Старший». Фреска. 1378 г. Церковь Спаса Преображения на Ильине улице. Новгород. Фрагмент*



*Феофан Грек. «Троица Ветхозаветная». Фреска. 1378 г. Церковь Спаса Преображения на Ильине улице. Новгород*



*Мастер круга Феофана Грека. «Преображение». Икона. Нач. 15 в. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

Пространство храма Феофан трактует как место Богоявления. Центральный медальон купола с поясным изображением Христа Пантократора (Вседержителя) окружён строкой из псалма: «Господь с небеси на землю призри». Взор Спасителя, являющегося людям во всём своём грозном величии, озаряет храм, подобно вспышке молнии, потоком благодатного света. Христос окружён фигурами архангелов, огненных херувимов и серафимов и – ниже – фигурами ветхозаветных праведников и пророков. Всё человечество предстоит перед Христом в мистическом единении с Богом, пронизавшим храм-Вселенную лучами очистительного Божественного света. Росписи в нижней части храма сохранились хуже, но и фрагменты – фигуры святых отшельников, мучеников, воинов, сцены из Священной истории позволяют почувствовать атмосферу благоговения, трепетной молитвы, глубочайшего духовного потрясения от грандиозного явления Спасителя. Кисть Феофана стремительна, энергичные мазки чередуются с лёгкими прорисовками тканей. Фигуры и лики словно выхвачены светом из мрака небытия.

Между 1378 и 1390 г. Феофан, по свидетельству Елифания, участвовал в восстановительных работах в Нижнем Новгороде после набега татар, которые сожгли город и монастыри. Его росписи не сохранились. Ок. 1390 г. мастер прибыл в Москву; возможно, руководил ок. 1392 г. росписью Успенского собора в Коломне. По свидетельству московских летописей, Феофан Грек участвовал в украшении кремлёвских храмов (1395, 1399 и 1405 гг.). В 1395 г. он расписывал церковь Рождества Богородицы в *Московском Кремле* (позднее здание было разобрано в связи со строительством на этом месте Архангельского собора, 1505—08). В 1403 г. Феофан, возможно, участвовал в поновлении Спасского собора в Переславле-Залесском, откуда происходит известная икона Преображения, в живописи которой заметно влияние византийского мастера. В 1405 г. Феофан расписывал Благовещенский собор в Московском Кремле вместе с Прохором с Городца и «чернецом» (монахом) Андреем *Рублёвым*. По традиции Феофану Греку приписывают также оформление знаменитых рукописей рубежа 14–15 вв. – Евангелия Хитрово и Евангелия Ф. Кошки, хотя вопрос об их авторстве окончательно не решён.

Творчество Феофана Грека оставило ярчайший след в живописи Новгорода и Москвы, его вдохновенное искусство нашло множество последователей.

**ФИБУЛА** (лат. fibula – шпилька, застёжка), металлическая застёжка для одежды, одновременно служившая украшением. Фибулы были широко распространены от бронзового века до Средневековья. Выполненные из благородных металлов и драгоценных камней, фибулы представляют собой великолепные образцы древнего ювелирного искусства.



*Фигурная фибула. Серебро, чернь. Древняя Русь. 10 в. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*



*Фибула. Серебро, золото, сердолик. Готская культура. Кон. 4 – нач. 5 в. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*

**ФИДИЙ** (Pheidias), древнегреческий скульптор 5 в. до н. э., один из крупнейших мастеров высокой классики. Родился в Афинах. Мастерству скульптора учился в афинской школе Гегия и в школе Агелада в Аргосе. Сведения о его жизни крайне скудны. Известно, что он был другом Перикла; в конце жизни из-за происков недоброжелателей был обвинён в святотатстве и умер в изгнании.





*Фидий и помощники. «Всадники». Рельеф фриза Парфенона. Мрамор. 438—32 гг. до н.э. Британский музей. Лондон. Фрагмент*



*Фидий. «Три богини» («Мойры?»). Статуи восточного фронтона Парфенона. Мрамор. 438—32 гг. до н. э. Национальный археологический музей. Афины*





*Фидий и помощники. «Панафинейское шествие». Рельеф фриза Парфенона. Мрамор. 438—32 гг. до н. э. Британский музей. Лондон. Фрагмент*

Многие работы Фидия известны только по поздним копиям и описаниям античных авторов. По утверждению Плутарха, он был автором проекта афинского *Акрополя* и руководил его застройкой. На священной площади Акрополя возвышалась огромная бронзовая статуя богини Афины Промехос («Воительницы») работы Фидия (ок. 460 г. до н. э., не сохранилась). Под руководством и, вероятно, при личном участии мастера было выполнено скульптурное убранство *Парфенона* (438—32 до н. э.). В святилище храма была воздвигнута грандиозная статуя Афины Парфенос (Девы) высотой ок. 12 м, выполненная в *хрисозлефантинной технике*. Описание историка Павсания и многочисленные копии позволяют представить, что Афина была изваяна в полный рост, на ней был длинный, свисавший тяжёлыми складками *хитон*. На ладони правой руки богини стояла крылатая богиня победы Ника; в левой руке она держала копье; грудь Афины прикрывала эгида с головой Медузы Горгоны; а к её ногам был прислонён щит. Около копья лежала свернувшаяся кольцом священная змея богини. На постаменте было изображено рождение Пандоры. Фидий, вероятно, был автором лучших статуй, украшавших *фронтоны* Парфенона. Многофигурные композиции на фронтонах, дошедшие до нас лишь в обломках, представляли эпизоды мифов, связанных с богиней Афиной. Сохранившиеся фигуры, возможно изображавшие Мойр (богинь судьбы), несмотря на утраты, поражают величавой гармонией и благородством, торжествующей, всепобеждающей красотой. В струящихся складках длинных одежд, которые выявляют очертания прекрасного тела, словно растворяется тяжесть мрамора. В статных фигурах сочетаются величие и женственность. Под руководством Фидия был создан рельефный фриз Парфенона (длиной ок. 160 м и высотой более 1 м), на котором изображена торжественная священная процессия афинян на празднике *Панафиней*. В уцелевших фрагментах представлены молодые всадники, погоняющие коней, юноши с гидриями (сосудами для воды), грациозные девушки, жрецы, ведущие жертвенных животных. Рельефы Парфенона отличаются

необычайным ритмическим богатством, мягкостью моделировки, виртуозными эффектами светотени.

Хрисозлефантинную 13-метровую статую Зевса Олимпийского в храме Зевса в Олимпии (см. илл. на с. 487) считали одним из *семи чудес света*. Творения Фидия являются высочайшей вершиной в истории развития скульптуры. Влияние творчества древнегреческого мастера ощутимо в европейской скульптуре с античной эпохи до наших дней.

**ФИЛОНОВ** Павел Николаевич (1883, Москва – 1941, Ленинград), русский живописец и график; представитель *авангардизма*, создатель направления «аналитического искусства». Учился в живописно-малярной мастерской при школе *Общества поощрения художеств* (1896–1901), в частной мастерской академика Л. Е. Дмитриева-Кавказского (1903—08), посещал в качестве вольнослушателя занятия в *Петербургской академии художеств* (с 1908 г.). Один из членов-учредителей петербургского общества художников «Союз молодежи» (1910).

После закрытия «Союза молодежи» (1913) Филонов основал общество «Сделанные картины» (1914). На рекламном буклете общества была помещена репродукция программной работы художника «Пир королей» (1913). С этого времени художник проповедовал метод «аналитического искусства». Центральной идеей его творчества стала художественно-социальная утопическая программа «Мирового расцвета». Мечты о грядущем воцарении справедливости и добра на земле воплотились в полотнах «Крестьянская семья (Святое семейство)» (1914), «Коровницы» (1914), в цикле «Ввод в мировой расцвет» (вторая пол. 1910-х гг.).

В 1916—18 гг. Филонов воевал на фронте; вернувшись в революционный Петроград, принял активное участие в художественной жизни. В 1923 г. он опубликовал «Декларацию Мирового расцвета» и выступил с инициативой преобразования Музея художественной культуры в Институт исследования культуры современного искусства (позднее Инхук). В 1910-е гг. художник создал свои знаменитые картины – «формулы» революции, космоса, петроградского пролетариата, Вселенной, («Формула пролетариата», 1912—13, «Формула весны», 1928—29). Филонов пытался дать в своей живописи зримое воплощение процессов, происходивших в природе и обществе,

выразить в ней не только то, что видит глаз, но и свои знания о мире. Согласно его учению, художник в процессе работы с помощью аналитической интуиции выявляет волевое энергетическое начало формы, которая растёт, живёт и умирает, подобно живому организму. Картина уподоблялась «тщательно сделанной вещи», что предполагало длительную и кропотливую работу над ней, детальную проработку каждого сантиметра холста. В 1920-е гг. вокруг художника сложилась школа, с 1925 г. – коллектив «Мастера аналитического искусства».

На рубеже 1920—30-х гг. аналитическое искусство Филонова подверглось критике как «чуждое мировоззрению пролетариата». Персональную выставку художника, которая должна была открыться в Русском музее (1930), запретили. В поздних картинах Филонова ощущаются отчаяние и одиночество. Художник скончался в блокадном Ленинграде от голода, отдавая скудные пайки полученного по карточкам хлеба своей жене.

**ФЛАВИЦКИЙ** Константин Дмитриевич (1830, Москва – 1866, Санкт-Петербург), русский живописец. Родился в семье чиновника. В возрасте девяти лет потерял отца и был определён в дом для воспитания бедных детей, где впервые увлёкся рисованием. Учился в *Петербургской академии художеств* у Ф. А. Бруни. (1850—55). Испытал влияние искусства К. П. Брюллова. Закончил АХ с Большой золотой медалью, дающей право на пенсионерскую поездку, после чего на шесть лет уехал за границу; жил в Германии, Франции и Италии. Итогом поездки стало огромное полотно «Христианские мученики в Колизее» (1862), написанное в стилистике брюлловской живописи.



*К. Д. Флавицкий. «Княжна Тараканова». 1863 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

На протяжении всей своей творческой жизни Флавицкий мечтал о создании значительного исторического полотна. «Княжна Тараканова» (1863) стала главным произведением художника. Героиня картины – авантюристка, выдававшая себя за дочь императрицы Елизаветы Петровны. По велению Екатерины II князь А. Г. Орлов обманом арестовал княжну в Италии и доставил её в Россию (1775), где она была заключена в Петропавловскую крепость и, согласно легенде, погибла в тюремной камере во время наводнения. Флавицкий изобразил романтический эффектный финал исторической драмы. Роскошное платье, разметавшиеся чёрные кудри красавицы контрастируют с мрачными серыми сводами, отвратительными крысами, взбирающимися на убогую кровать в поисках спасения. За это произведение художник был удостоен звания профессора исторической живописи. Картина имела небывалый успех у публики и впоследствии неоднократно копировалась живописцем.

Флавицкий работал также по официальным заказам: писал церковные образа, портреты президентов АХ. Постоянная нужда и необходимость работать на заказ подорвали здоровье мастера. Он умер, не дожив нескольких дней до 36 лет.

**ФОВИЗМ** (от франц. *fauve* – дикий), авангардное направление во французском искусстве нач. 20 в. (1905—07). Фовистами («дикими») называли группу художников, в которую входили А. Матисс, А. Марке, А. Дерен, М. Вламинк, за «кричащую» выразительность цвета в их картинах. Позднее к фовистам присоединились К. Ван Донген, Ж. Руо, Ж. Брак и др.

Художники не имели чётко сформулированной программы, их объединяло стремление к использованию яркого открытого цвета. Смело брошенные на холст пятна чистых красок, мощные контрасты, разнообразие *фактуры* захватывали, ошеломляли зрителя невиданной ранее энергией звучания цвета. Так, в «Красную комнату» А. Матисса (см. илл. на с. 324) введено такое количество красного цвета, какого не было прежде ни в одной картине.



А. Матисс. «Автопортрет в полосатой майке». 1906 г.  
Государственный музей искусства. Копенгаген





*А. Матисс. «Женщина в шляпе». 1905 г. Частное собрание*



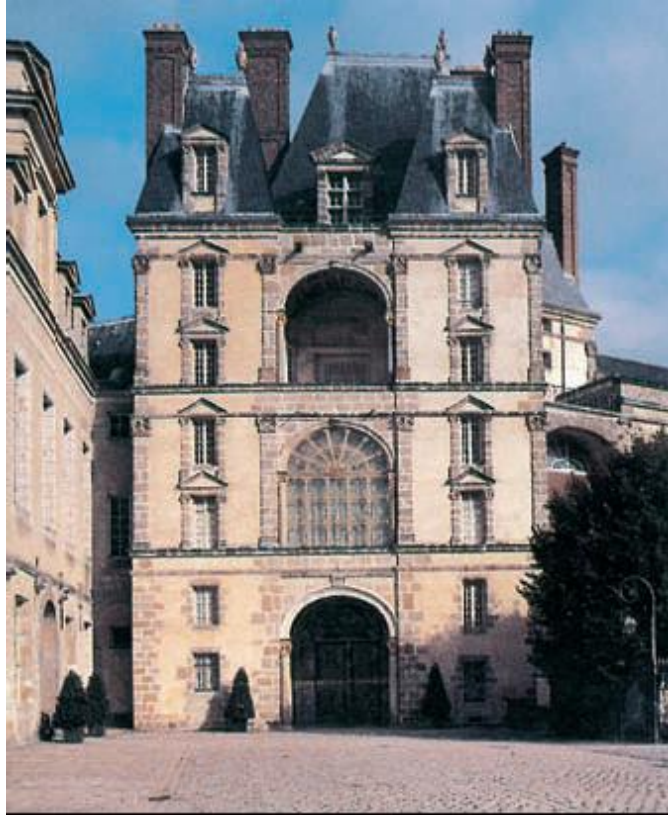
*А. Матисс. «Вид Коллиура». Ок. 1905 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*

Живопись фовистов отличается плоскостностью форм, насыщенность чистых цветов, отказ от светотеневой моделировки и линейной перспективы.

Фовизм зародился в кон. 1890-х – нач. 1900-х гг. в результате живописных экспериментов, которыми занимался со своими учениками (в числе которых был Матисс) символист Г. *Моро*. Группа заявила о себе на Парижском салоне (1905), где художники выставили свои картины в отдельном зале, в центре которого стояла статуя работы ренессансного скульптора *Донателло*. Воскликание критика Луи Воксея: «Донателло среди диких!» – дало название новому направлению в живописи. Однако за маской дикаря скрывался рафинированный, образованный художник, стремившийся своим искусством дать спокойствие и отдых усталому современному человеку (манифест 1908 г.). Фовисты экспонировали свои работы также на выставках 1906 и 1907 гг.

После 1907 г. группа начала распадаться, каждый из художников пошёл своим путём. Впоследствии из фовизма вырос *экспрессионизм*.

**ФОНТЕНБЛЮ́**, дворцово-парковый ансамбль недалеко от Парижа, резиденция французских королей. Средневековый замок, где отдыхали короли, приезжавшие поохотиться в одноимённом лесу, был перестроен в 16 в. (архитекторы Ж. Лебретон, П. Шамбиж и П. Жерар). В его облике сочетаются традиции средневековой французской и итальянской ренессансной архитектуры. Живописность причудливого силуэта замка с крутыми скатами крыш и высокими каминными трубами сочетается со строгостью в использовании элементов ордерной системы и чётким делением фасадов на этажи. Это замок-дворец, утративший прежнее крепостное значение.



*Ж. Лебретон, П. Шамбиж и П. Жерар. Замок Фонтенбло. 16 в.*



*Ф. Делорм. Бальный зал в замке Фонтенбло. Сер. 16 в.*

В дальнейшем здание подвергалось переделкам. Во второй пол. 16 в. появилась красивая Подковообразная лестница (архитекторы Ф. Делорм и Ж. Дюсерсо). При Наполеоне I на месте старого корпуса была поставлена золочёная решётка с воротами, ведущими на главный «почётный» двор. Самым прославленным интерьером Фонтенбло является галерея Франциска I, оформленная Дж. Б. Россо. Её стены украшены в нижней части деревянными резными панелями, а в верхней

– росписями в обрамлении богатого лепного декора. Мифологические сюжеты в аллегорической форме прославляли Франциска I, его победы, покровительство наукам и искусствам. Сложный и красивый рисунок имеет наборный деревянный потолок. При Генрихе II была построена ещё одна роскошная галерея с аналогичным принципом убранства, служившая бальным залом (арх. Ф. Делорм). Дворец был окружён садами и парками.

Фонтенбло был не только дворцовым ансамблем, но и крупным культурным центром своего времени. Первый владелец дворца, король Франциск I, был большим ценителем культуры итальянского *Возрождения*. Он приглашал к своему двору знаменитых итальянских мастеров (*Леонардо да Винчи*, *Б. Челлини* и др.). В правление Франциска I и его сына Генриха II в придворной жизни сочетались пережитки средневековой рыцарской культуры и нового, ренессансного уклада. В Фонтенбло устраивали рыцарские турниры и одновременно восхищались античностью. Под сводами дворца звучали стихи Ронсара и Ж. Дю Белле, работали замечательные художники и скульпторы – Ж. Клуэ, Ж. Гужон, Ж. Дюмустье и др.

**ФОНТЕНБЛО ШКОЛА**, направление во французской живописи 16 в., сложившееся в королевской резиденции *Фонтенбло*, близ Парижа и близкое по стилистике к *маньеризму*. Школа Фонтенбло во многом была обязана своим появлением итальянским художникам, приехавшим во Францию по приглашению короля Франциска I (Р. Фьорентино, Ф. Приматиччо и др.). Под их началом работали над росписями дворцовых интерьеров (галереи Франциска I, Бального зала и др.) итальянские и французские мастера. Для стиля школы Фонтенбло характерны декоративность, изысканность, подчас переходящая в вычурность и манерность. В живописи преобладает сочетание контрастных цветов, художники предпочитают холодные тона. В картинах и статуях предстают удлинённые, вытянутые фигуры, часто в сложных позах и поворотах; мастера предпочитают обращаться к аллегорическим сюжетам или любовной тематике. В живописи особенно ценили совершенство линий, соответствовавшее некоему «внутреннему рисунку» – замыслу, возникшему в голове художника. Этому замыслу мастер стремился подчинить реальную натуру, чтобы создать идеальный образ. Вместе с тем нимфы и богиня охоты Диана часто

напоминали своим обликом реальных придворных красавиц. Школа Фонтенбло (различают первую и вторую) существовала при нескольких королях, последним из которых был Генрих IV. Наиболее прославленными представителями школы были Н. дель Аббате, Ж. Дюмустье, Ж. Кузен Старший и Ж. Кузен Младший.

Стиль школы Фонтенбло проявился также в *станковой живописи*, графике, скульптуре и декоративно-прикладном искусстве.



*Дж. Б. Россо. Галерея Франциска I в замке Фонтенбло. Вторая четверть 16 в.*





*Неизвестный мастер школы Фонтенбло. «Диана-охотница». Ок. 1555 г. Замок Фонтенбло*

**ФОРМАТ** картины, форма и размер плоскости, на которой выполняется изображение. Как правило, выбирается до начала работы над картиной, но иногда мастер меняет его в процессе работы. Самый распространённый картинный формат – прямоугольный, реже – квадратный. В некоторые эпохи были распространены овал (*барокко, рококо*) и *тондо* – круг (эпоха *Возрождения*).

Формат тесно связан с содержанием картины, её композиционным построением. Вытянутый горизонтальный формат больше всего подходит для развёрнутой повествовательной композиции; квадратный несёт в себе покой и стабильность. Вытянутый в высоту прямоугольник придаёт композиции характер торжественной репрезентативности (парадные портреты). При значительном преобладании высоты над шириной композиция приобретает динамику; формат усиливает ощущение устремлённости ввысь (*Эль Греко*) или стремительного

падения вниз (створки алтарей с низвергающимися в ад грешниками). Выбор формата также зависит от живописной техники художника – чем свободнее мазки, тем больше мастер тяготеет к крупному формату. Художники, работающие тонкими кистями, обычно предпочитают малые формы.

**ФÓРУМ** (лат. *forum*), главная городская площадь в древнеримскую эпоху. Первоначально форумы представляли собой рыночные площади вне городской черты, которые с ростом города включались в его пределы. В ранние времена на форумах проводились состязания, впоследствии перенесённые в *амфитеатры*. Форум служил местом для общественных собраний и политических акций. Здесь находились комиции – политический центр города. Форум обычно окружался *портиками*, *колоннадами* и общественными сооружениями: храмами, *базиликами*, зданиями сената, торговыми лавками, украшался статуями и памятниками. Базилики предназначались для биржевых операций и суда. На древнейшем форуме Рима (форум Романум) до 6 в. до н. э. стояло здание «регии» – дом царя. Здесь воздвигли перестроенные в годы империи храмы Сатурна, а также Кастора и Поллукса. У склонов холма Капитолий после примирения патрициев и плебеев построили храм Конкордии (Согласия). Особенно интенсивно форум застраивался после Пунических войн (3 в. до н. э.). Были возведены храм двуликого Януса, круглый в плане храм богини домашнего очага Весты, а рядом с ним – прямоугольный храм весталок, жриц богини, хранительниц священного огня. На форуме стоял также храм Марса Мстителя, где хранились вывезенные из Греции произведения искусства и государственные реликвии. Форум Романум почитался в годы империи как древняя святыня и символ государственности.



*Аполлодор из Дамаска. Колонна Траяна. 113 г. Рим*



*Аполлодор из Дамаска. Форум Траяна. 107 г. Рим*

Юлий Цезарь под предлогом тесноты, царившей на форуме, построил к северу от него новый, названный его именем (51–46 гг. до н. э.). Так было положено начало традиции создания императорских форумов. Построенный позднее форум Августа (кон. 1 в. до н. э.) представлял собой грандиозный парадный комплекс, отгороженный от других районов города высокой стеной. Внутренняя поверхность стен была облицована цветными мраморными плитами. На этом форуме торговля была запрещена. Площадь украшали статуи, в частности копии *кариатид* Эрехтейона. После смерти Августа на площади было установлено 14-метровое колоссальное изваяние императора. Форум Траяна, задуманный после победы над даками (107 г.), превзошёл размерами и великолепием все остальные. *Триумфальная арка*, служившая парадным входом на форум, имела один пролёт и четыре ниши со статуями пленных даков. В центре площади стоял конный монумент Траяна, за ним – огромная базилика и латинская и греческая библиотеки. Между ними возвышалась триумфальная колонна Траяна высотой почти 40 м, служившая также мавзолеем: в постаменте

хранилась золотая урна с прахом императора. Чтобы не включать в состав своего форума торговые ряды, Траян построил вблизи огромный рынок.

Форумы существовали во всех крупных городах Римской империи. Хорошо сохранился форум г. *Помпеи*.

**ФРАГОНАР** (fragonard) Жан Оноре (1732, Грас, Прованс – 1806, Париж), французский живописец и гравёр, представитель стиля *рококо*. Сын торговца галантереей. С 1747 г. работал клерком в конторе нотариуса в Париже. Рано осознав призвание живописца, с 1747 г. занимался в мастерской Ф. Буше, затем у Ж.-Б. С. Шардена и снова у Буше. В 1752 г. за исполнение картины на библейский сюжет в академической традиции был удостоен первой премии римского конкурса, которая давала право на поездку в Италию. В 1752—56 гг. занимался в школе академического живописца К. Ван Лоо. В 1756 г. отправился в качестве стипендиата во Французскую академию в Риме, где познакомился с мастером архитектурного пейзажа Г. Робером и меценатом аббатом К. Р. де Сен Ноном.



*Ж. О. Фрагонар. «Счастливые возможности качелей». 1766 г. Частное собрание*





*Ж. О. Фрагонар. «Выигранный поцелуй». Ок. 1760 г.  
Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*



*Ж. О. Фрагонар. «Мальчик в костюме Пьеро». Кон. 1770-х – нач.  
1780-х гг. Частное собрание*

В Риме Фрагонар обрёл собственную творческую манеру. На вилле д'Эсте в Тиволи художник создал по заказу аббата серию поэтических рисунков с изображением дворца и парка. Наряду с произведениями, созданными на основе реальных наблюдений («Прачки», 1760), он писал пасторали («Выигранный поцелуй», ок. 1760 г.), в которых сочинённые сцены запечатлены так живо, что кажутся написанными с натуры.

Осенью 1761 г. Фрагонар вернулся в Париж, где писал пейзажи, декоративные композиции и полотна на сюжеты из поэмы Т. Тассо «Освобождённый Иерусалим» («Явление Армиды в заколдованном лесу», 1761). Под влиянием творчества *Рембрандта* и Дж. Б. *Тьеполо* художник создал серию «Экспрессивные головы» – погрудные изображения старцев в фантастических одеждах. Фрагонар любил писать чувственные и игривые пасторали и любовные сцены («Счастливые возможности качелей», 1766; «Похищение Амуром рубашки», ок. 1767 г.; «Желанные мгновения», 1765—72). Его полотна темпераментны, свежи и естественны в передаче полнокровности земных чувств и в то же время изящны, поэтичны и декоративны.

В 1773—74 гг. художник жил и работал в Италии. Рисунки этого времени легки и воздушны, насыщены светом. По возвращении во Францию художник создал серию галантных сцен во французских парках. Свежесть передачи непосредственного впечатления соединена в них с фантастическими элементами («Игра в жмурки», 1773—76). В серии аллегорических полотен 1780-х гг. «Фонтан любви» проявилось влияние стилистики *классицизма*. Живописный темперамент художника не угасал до конца жизни, он продолжал воспевать красоту и радость бытия.

Искусство Фрагонара завершило 18 в. и предвосхитило возможности живописи последующего времени. Его наследие было востребовано многими мастерами 18 и 19 вв.

**ФРЭСКА** (от итал. *fresco* – свежий, сырой), вид *монументальной живописи*. Краски наносятся непосредственно на поверхность стены, потолка, *свода*. Площадь, занимаемая фреской, и её композиция зависят от архитектурных форм здания. Обычно фресками украшают интерьеры; на фасадах зданий, где они могут подвергаться вредному воздействию влаги, их размещают гораздо реже. Фреска включает в

себя несколько техник: живопись водяными красками как по сырой штукатурке (аль фреско), так и по сухой (а секко); живопись известково-казеиновыми и темперными красками.



*Дионисий. Фреска собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре. 1502—03 гг. Вологодская область*



*Джотто ди Бондоне. «Иоаким и пастухи». Фреска. 1304—06 гг. Капелла дель Арена. Падуя*

Фреска — одна из самых древних живописных техник. Подлинными её шедеврами являются росписи древнеегипетских

гробниц в Медуме, Бени-Гасане и Фивах, Кносского дворца на острове Крит (2-е тыс. до н. э.), росписи домов в *Помпеях* (2 в. до н. э. – 1 в. н. э.). В *раннехристианском искусстве* (настенные росписи катакомб), в Средние века фреска стала одним из ведущих видов живописи. Фресковые росписи широко использовались для украшения храмов (в меньшей степени – светских сооружений) как в Восточной, так и в Западной Европе. Их размещение на стенах, сводах, опорных столбах храма подчинялось чёткой схеме и было связано с символикой храма. Всемирно известны византийские фрески Нерези (церковь св. Пантелеймона, 1164, Греция), Милёшева (Сербия, ок. 1245 г.), росписи *Феофана Грека* в церкви Спаса Преображения в Новгороде (1378), Андрея *Рублёва* в Успенском соборе г. Владимира (1408), *Дионисия* в соборе Ферапонтова монастыря (1502—03) в Вологодской области, росписи 17 в. в храмах Ярославля. В Западной Европе фресковая живопись переживает расцвет в *романском искусстве* (росписи в церквях Санта-Мария и Сан-Клементе в Тауле, Сан-Исидро в Леоне, Испания; Берзе-ла-Виль, Франция; все – 12 в.). В эпоху готики создавались фрески и на светские темы (росписи Папского дворца в Авиньоне, Франция, 14 в.).

В эпоху *Возрождения* именно во фреске были совершены новаторские открытия [росписи *Джотто* в капелле Скровеньи (дель Арена), Падуя, 14 в.]. Всё чаще создаются фрески на светские и мифологические сюжеты (росписи братьев П. и А. Лоренцетти в палаццо Публико в Сиене, 1337—39; А. *Мантеньи* в «Камере дельи Спози» в замке Сан-Джорджо, 1474; *Рафаэля* в Ватиканском дворце, 1509—14; Дж. Б. Россо и Ф. Приматиччо во дворце *Фонтенбло*, 1530—40-е гг.). Высшие достижения связаны и с церковным искусством (росписи *Пьеро делла Франческа* в церкви Сан-Франческо в Ареццо, 1452—66; *Микеланджело* в Сикстинской капелле в Ватикане, 1508—41; «Тайная вечеря» *Леонардо да Винчи* в монастыре Санта-Мария делле Грацие в Милане, 1495—98). В эпоху *барокко* особенное внимание уделялось росписям *плафонов*, где с помощью иллюзионистических приёмов, сильных *ракурсов* создавался эффект прорыва ввысь, разверзающихся небес, стремительного взлёта фигур святых. Фрески 18 в. носят преимущественно декоративный характер (Дж. Б. *Тьеполо*). В эпоху *классицизма* входит в моду подражание мотивам росписей

древних Помпей. Новую популярность фреска обретает в эпоху *модерна*.

**ФРИДРИХ** (friedrich) Каспар Давид (1774, Грайфсвальд, Померания – 1840, Дрезден), немецкий живописец; представитель *романтизма*. Учился в Академии художеств в Копенгагене у Н. А. Абильтора. В 1798 г. переселился в Дрезден. В 1801 г. сблизился с кружком поэтов-романтиков (Л. Тик, Новалис, Г. Клейст). С 1810 г. – член берлинской и дрезденской академий, с 1824 г. – профессор Академии художеств Дрездена.



*К. Д. Фридрих. «На паруснике». Между 1818 и 1820 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*





*К. Д. Фридрих. «Двое, созерцающие луну». 1824 г. Национальная галерея. Берлин*



*К. Д. Фридрих. «Меловые скалы на острове Рюген». Ок. 1818 г. Частное собрание*

Живя в селении Аркона на о. Рюген в Балтийском море, писал виды дикой природы острова – лес, горы, меловые скалы, побережье. В

картине «Вид Арконы при свете луны» ночной свет придаёт таинственность пустынному пейзажу. Романтическая вера в силу религии воплотилась в программном произведении «Крест в горах» (1808), а также в картинах с изображением руин старых соборов, заброшенных аббатств, монастырей («Собор», 1818; «Аббатство среди дубовых деревьев», 1810).

С 1810 г. после совершённого Фридрихом путешествия в горы в его живописи преобладают пейзажи с изображением горных вершин и моря. Он стремится показать природные явления в их космической грандиозности («Меловые скалы на острове Рюген», ок. 1818 г.; «Восход луны над морем», 1821—22; «На паруснике», между 1818 и 1820 г.; «Гавань ночью», 1821). Картины Фридриха погружают зрителя в созерцание природы, её великих тайн. Художник пишет на лоне природы братьев и сестёр, друзей и влюблённых – родственные, близкие души, понимающие друг друга без слов («Двое, созерцающие луну», 1824). Глядя в необъятные дали и бесконечные выси, они приобщаются к вечным тайнам мироздания, вместе уносятся в прекрасный мир мечты. Этот чудесный мир Фридрих передаёт с помощью волшебного сияющего света – лучезарного солнечного или таинственного лунного.

Творчество Фридриха вызывало восхищение современников, в том числе поэта И. В. Гёте. Горячим поклонником его живописи был поэт-романтик В. А. Жуковский, благодаря которому в России оказались многие лучшие картины немецкого мастера. Творчество Фридриха оказало значительное влияние на развитие европейского и русского романтического пейзажа.

**ФРИЗ** (франц. *frise*), средняя часть *антаблемента* в архитектурном ордере, расположенная между архитравом и *карнизом*, а также сплошная полоса изображений (скульптурных, живописных), часто орнаментального характера, на стенах или полу помещений, узорные полосы на коврах и др. произведениях декоративно-прикладного искусства.



«Фриз с Купидонами». Фреска дома Веттиев. I в. н. э. Помпеи.  
Фрагмент

**ФРОНТОН** (франц. fronton, от лат. frons, родительный падеж frontis – лоб, передняя сторона), треугольное завершение фасада здания, *портика, колоннады*, образованное двумя скатами крыши и горизонтальным *карнизом*. Треугольное поле фронтона (тимпан) часто украшается скульптурой.

**ФУКЕ́** (fouquet) Жан (ок. 1420, Тур – ок. 1477/81, там же), французский живописец эпохи *Возрождения*. Родился в семье священника. Учился в Париже (ок. 1440—45), а также, возможно, в Нанте. Изучал работы нидерландских мастеров, в 1445—47 гг. посетил Италию. Работал при дворе Карла VII, затем – Людовика XI. В 1474 г. получил звание «художника короля», имел собственную мастерскую и был знаменит при жизни.



*Ж. Фуке. «Портрет Карла VII». Ок. 1445 г. Лувр. Париж*



*Ж. Фуке. «Мадонна с Младенцем». Правая створка Меленского диптиха. Ок. 1450 г. Королевский музей изящных искусств. Антверпен*

Живопись Фуке тесно связана с традициями французского средневекового искусства. Он был талантливым портретистом, умевшим передать сущностные качества изображённого («Портрет Карла VII», ок. 1445 г.; «Портрет королевского казначея Этьена Шевалье со св. Стефаном» на левой створке Меленского диптиха, ок. 1450 г.). В образе короля подчёркнуты нерешительность и усталость, во взгляде казначея ощущается твёрдая воля. На правой створке Меленского диптиха представлена Мадонна с Младенцем, для которой, возможно, позировала возлюбленная короля Карла VII Агнесса Сорель. Образ обретает светское звучание, что свидетельствует об обращении к принципам ренессансного искусства. Мария представлена как придворная красавица, причёсанная по моде того времени. Фуке тщательно прописывает детали, придавая лицам и фигурам почти скульптурную холодность и завершённость. Его героини сдержанны и величавы, художник подчёркивает в них самое главное, создавая обобщённые монументальные образы. Известен также автопортрет мастера (1450).

Помимо портретов, Фуке создал алтарную композицию «*Пьета*» для церкви Нуан-ле-Фонтен близ Тура (сер. 15 в.), много работал над украшением рукописных книг («Часослов Этьена Шевалье», ок. 1450—60 гг.; «Большие французские хроники», кон. 1450-х гг., «Новеллы» Дж. Боккаччо, ок. 1460 г.; «Иудейские древности» Иосифа Флавия, ок. 1470 г.). Для книжных миниатюр Фуке характерен лиризм, в них ощутимо стремление передать воздух и свет, воссоздать пейзажи родной земли. Обращение к принципам линейной *перспективы* характеризует его как ренессансного мастера.

**ФУТУРИЗМ** (от лат. *futurum* – будущее), одно из наиболее влиятельных направлений авангардизма, особенно популярное в Италии и России. Термин был изобретён писателем и поэтом Ф. Т. Маринетти (1909). С началом Первой мировой войны (1914), которую футуристы называли «гигиеной мира», движение постепенно угасло.

Футуризм зародился в Италии, но первый манифест был опубликован Маринетти в Париже (1909). Его призыв подхватили итальянские художники Джакомо Балла, Умберто Боччони, Карло



Карра, Джино Северини, Луиджи Руссоло и др. Италия представлялась им «громким рынком древностей», и футуристы призывали избавиться от «полчищ музеев, в которых она похоронена». 11 февраля 1910 г. Боччони, Карра, Руссоло, Балла и Северини разбрасывали в Милане листовки, текст которых вошёл в историю как «Манифест футуристического художника». Участники движения призывали разрушать все нормы, правила, формы, выработанные предшествующими поколениями художников, «выбросить на свалку истории» не только отжившие традиции, но всё художественное наследие без разбора. Провозглашались дерзость, бунт, любовь к опасностям. Футуристы воспевали новую эпоху высоких скоростей и стремительных темпов жизни. Идеино-эстетическая программа объединения футуристов излагалась и в ряде других манифестов: «Технический манифест футуристической живописи» (1910), «Манифест футуристической скульптуры» (1912), «Манифест футуристической архитектуры» (1914) и др. Футуристы выдвинули идею открытого произведения искусства. В «Техническом манифесте» было сказано: «строение картины до настоящего времени было глупо традиционным. Художники показывали нам предметы, и люди размещались перед ними. Отныне мы поместим зрителя в центр картины». Дж. Балла создавал «пластико-динамические комплексы», У. Боччони – скульптуру, вторгающуюся в реальное пространство, погружающую зрителя внутрь себя.



У. Боччони. «Движение футболиста». 1913 г. Музей современного искусства. Нью-Йорк

Стилистика живописи футуристов складывалась под влиянием кубизма; однако если кубизм связан с художественным исследованием пространства, то футуризм – прежде всего с попыткой изобразить движение фигур и предметов во времени. Маринетти в парижской газете «Figaro» от 20 февраля 1909 г. писал: «Мы утверждаем, что великолепие мира обогатилось новой красотой – красотой скорости». Динамику современного им мира футуристы выражали в своих картинах зигзагообразными, воронкообразными, спиралевидными и т. п. формами, раздробленными на фрагменты фигурами, совмещая в одной композиции разные моменты движения: «...движущиеся объекты постоянно умножают себя; их форма изменяется, как быстрые вибрации, в их сумасшедшем быстром движении. Так, бегущая лошадь имеет не четыре ноги, но двадцать, и их движение трёхстороннее...».

Симультанность (одновременность разных моментов одного действия) выразилась в смещении пространственных планов, наплывах друг на друга различных предметов, удалённых в реальном пространстве («Улица входит в дом», «Симультанное зрение» У. Боччони). В центре внимания художников – красота движения, скорости («Скорости мотоцикла» Дж. Балла; «Что мне рассказал трамвай» К. Карра). Для футуристов характерен культ машин и моторов. Маринетти мечтал о создании «механического человека с заменяемыми частями».

В России футуризм был воспринят главным образом поэтами, в живописи проявился как кубофутуризм (Д. Д. Бурлюк, О. В. Розанова, раннее творчество К. С. Малевича). Шумные манифестации футуристов привели к зарождению акционизма – одной из форм искусства модернизма.

**ФЮСЛИ** (füssli) Иоганн Генрих (1741, Цюрих – 1825, Патни-Хилл, близ Лондона), швейцарский живописец, писатель, историк и теоретик искусства; представитель *романтизма*. В 1765—70 и с 1779 г. жил в Англии. В 1770—78 гг. работал в Италии; сблизился с кружком немецкого искусствоведа, историка античного искусства И. И. Винкельмана, чьи труды позднее перевёл на английский язык.

С 1790 г. – член Королевской академии искусств (с 1799 г. профессор живописи и хранитель).



*И. Г. Фюсли. «Ночной кошмар». 1781 г. Институт искусств. Детройт*



*И. Г. Фюсли. «Ночной кошмар». 1802 г. Музей И. В. Гёте. Франкфурт-на-Майне*



*И. Г. Фюсли. «Жительницы Хастинга». 1798—1800 гг. Частное собрание*

Его картины и рисунки на библейские и литературные сюжеты (из Гомера, Эсхила, Вергилия, Данте, Дж. Боккаччо, У. Шекспира, Дж. Мильтона) отличаются изысканностью линий, иногда обнаруживая сходство со стилистикой работ У. Блейка. Мрачные мистические фантазии Фюсли, иногда пугающие, а подчас причудливые и гротескные, носят ирреальный, призрачный характер. В его картинах спящих девушек одолевают кошмарные видения, кишасщие чудовищами; в своих снах они становятся пленницами скелета, застывают от ужаса при виде дьявола, врывающегося в окно верхом на фантастическом звере; уподобляются насекомым («Ночной кошмар», серия картин для «Шекспировской галереи», 1786—90).

Наследие Фюсли оказалось востребовано на рубеже 19–20 вв. символистами, а позднее сюрреалистами. Учениками художника были Д. Уилки, У. Малреди, анималист Э. Г. Лэндсир.

# X

**ХАЛС** (hals) Франс (между 1581 и 1585, Антверпен – 1666, Харлем), голландский живописец. Сын ткача. Учился в Харлемской академии у художника и теоретика искусства К. ван Мандера (1600—03). В 1610 г. вступил в гильдию Св. Луки.

Прославился прежде всего как портретист. В портретной живописи Халса предстаёт образ Голландии героической эпохи, в которой после победы Нидерландской буржуазной революции (1566–1609) главными заказчиками картин стали не аристократы и церковь, а бюргеры (горожане), выходцы из низов, сумевшие добиться высокого положения в обществе и благосостояния собственными усилиями. В групповом портрете «Банкет офицеров стрелковой роты св. Георгия» (1616) ощутим дух героизма, боевого товарищества, нет главных и второстепенных персонажей. Герои этого и других групповых портретов полны бодрости и энергии, ведут себя раскованно и свободно, в отличие от аристократов, скованных этикетом.



*Ф. Халс. «Банкет офицеров стрелковой роты св. Георгия». 1616 г.  
Музей Ф. Халса. Харлем*





*Ф. Халс. «Малле Баббе». 1629 г. Государственные музеи. Берлин*



*Ф. Халс. «Цыганка». Ок. 1630 г. Лувр. Париж*



*Ф. Халс. «Портрет Виллема ван Хейтхейзена». Ок. 1626 г. Государственный музей. Вадуц*

Халс поднял групповой портрет до уровня исторической картины. В сер. 1620-х он был одним из самых почитаемых мастеров, к нему поступали многочисленные заказы. Персонажи его групповых, семейных, индивидуальных портретов не принадлежат к числу избранных, в их лицах нет особой красоты, в поступках – значительности, в костюмах – роскоши; они ценят простые радости жизни. Однако Халс умел передать индивидуальность модели (улыбку, мимолётное, но характерное движение головы и рук), находя для этого каждый раз неповторимые художественные средства. Его живопись поражает разнообразием приёмов.

Наряду с заказными портретами художник часто писал людей из низов общества. Эта тема была характерна для голландских караваджистов, но Халс дал ей свою интерпретацию. Он создавал портреты-типы, нечто среднее между портретом и жанровой композицией. Некоторые из них имеют аллегорический смысл, изображая человеческие слабости и пороки, но независимо от этого отличаются полнокровной жизненностью («Цыганка», ок. 1630 г.; «Малле Баббе», 1629). Сова на плече Малле Баббе, содержательницы матросского притона, придаёт зловещий вид «харлемской ведьме», извергающей на зрителя поток брани. Она и другие героини портретов-типов (солдаты, пьяницы) вовсе не вызывают к нашему состраданию, как аналогичные персонажи картин русских *передвижников*. Они сами умеют за себя постоять.

Пространство в портретах Халса словно выталкивает людей из картин. Они всегда обращены прямо к зрителю, стараются привлечь его внимание, улыбаются, глядя на нас, подмигивают, протягивают пивную кружку, устанавливая дружескую доверительную связь и словно призывая разделить их веселье. Халс писал быстрыми мазками по непросохшему нижнему слою картины. Сразу, без поправок он словно лепил мазками фигуры и детали. Свободная, эскизная манера письма, необычная для его времени, артистизм и разнообразие приёмов Халса предвосхищают искусство второй пол. 19 в. Некоторые детали художник тщательно прописывал, другие лишь намечал; его крупные, темпераментные мазки то густо покрывали холст, то ложились так жидко, что сквозь краску просвечивал грунт. Не сохранилось никаких предварительных набросков к его картинам. Скорее всего, художник обходился без них. Цветовая гамма картин Халса всегда разнообразна и построена на оттенках близких тонов. В. *Ван Гог* насчитал у него 27 оттенков чёрного цвета.

В кон. 1630-х – нач. 1640-х гг. характер портретов Халса изменился. В жизненном укладе Голландии постепенно исчезали те основы, которые породили оптимистический настрой его творчества. Были забыты идеалы нидерландской революции. Дети вчерашних пивоваров и ткачей покупали дворцы и титулы. Вначале Халс с юмором изображал притязания своих современников казаться похожими на аристократов («Портрет Виллема ван Хейтхейзена», ок. 1626 г.). Позднее он испытал горькое разочарование в жизни, отмечая сходные

переживания и у своих моделей. Тот же В. ван Хейтхейзен в более позднем портрете (ок. 1638 г.) раскачивается на стуле, утратив интерес к жизни и безучастно глядя на зрителя. В поздние годы Халс изображает людей сломленных, разочарованных, усталых и грустных, иногда злобных и жалких. Изменяется колорит, построенный на оттенках чёрных и серых тонов. Портреты 1650—60-х гг. почти монохромны; кажется, что художник использует тончайшие градации всего трёх красок: чёрной, белой и тёмно-зелёной. Не стремясь нравиться заказчикам, художник теряет популярность. Герой «Мужского портрета» (до 1660 г.) откровенно выказывает своё пренебрежение по отношению к окружающим. Он дерзко смотрит на зрителя, словно желая затеять с ним ссору. С двух последних жутковатых групповых портретов, изображающих регентов и регентш — попечителей приюта для престарелых (в одном из таких приютов Халс вскоре окончил свою жизнь), смотрят бессмысленные и недобрые лица.

Учениками или последователями Халса, испытавшими его влияние, были А. Браувер, братья А. и И. Остаде, Я. Стен и др. мастера.

**ХИТОН** (греч. *chitón*), мужская и женская нижняя одежда древних греков. Свободная льняная или шерстяная рубаша, чаще без рукавов. Хитон мог быть длинным или коротким, до колен; подпоясывался с напуском. Струящиеся складки тонкой ткани хитонов, не скрывающие, а подчёркивающие красоту тела, были любимым мотивом древнегреческих скульпторов и живописцев.



*«Рождение Афродиты». Рельеф т. н. трона Людовизи. Мрамор. 5 в. до н. э. Национальный музей Терм. Рим*

**ХОГАРТ** (hogarth) Уильям (1697, Лондон – 1764, там же), английский живописец, график и теоретик искусства. Учился у гравёра по серебру Э. Геймбла, затем (с 1720 г.) – в Академии Дж. Торнхилла в Лондоне. В 1743 и 1748 гг. посетил Францию.

В живописи Хогарта нашли яркое воплощение идеалы эпохи *Просвещения* – вера в просветляющую силу разума и в высокое предназначение искусства, призванного высмеивать общественные пороки. Художника прославили серии сатирических картин, которые он затем собственноручно или с помощью др. мастеров переводил в *гравюры* на меди, беспощадно обличающие социальные язвы («Карьера шляхи», 6 картин, 1730—31, не сохранилась; «Карьера мота», 8 картин, 1732—35; «Модный брак», 6 картин, 1743—45). Вдумчивый и равнодушный наблюдатель жизни, Хогарт стремился брать сюжеты, «которые не только развлекают, но и развивают ум». Комедия в живописных и графических циклах художника перерастает в трагедию. Серия «Модный брак» посвящена браку-делке между сыном обедневшего дворянина и дочерью богатого купца. В первой картине серии «Брачный контракт» представлены все персонажи живописной пьесы, между которыми нет ни одного положительного. Хогарт даёт своим героям говорящие имена: старый граф Скуотерфилд (Мот), адвокат Силвертанг (Серебряный язык) и т. д. В следующих картинах серии представлено, как молодые муж и жена, между которыми нет ничего общего, смертельно надоели друг другу («Вскоре после свадьбы»), что повлекло неизбежную трагическую развязку: дуэль молодого графа с любовником жены и его гибель, самоубийство супруги, недавно ставшей матерью. Особая политическая острота отличает серию «Выборы в парламент» (1753—54), в которой выборы предстают бессовестной дракой за власть. В четырёх полотнах цикла изображены «Предвыборный банкет», на котором спаивают до бесчувствия будущих избирателей; подкупы, совершаемые среди бела дня при стечении народа, сами выборы с подлогом и обманом и, наконец, «Триумф избранных в парламент», где и победители, и чествующие их горожане предстают сборищем опасных безумцев.





*У. Хогарт. «Брачный контракт». Первая картина из серии «Модный брак». 1743—45 гг. Национальная галерея. Лондон*



*У. Хогарт. «Вскоре после свадьбы». Вторая картина из серии «Модный брак». 1743—45 гг. Национальная галерея. Лондон*



*У. Хогарт. «Девушка с креветками». 1760-е гг. Национальная галерея. Лондон*



*У. Хогарт. «Подкуп избирателей». Вторая картина из серии «Выборы в парламент». 1753—54 гг. Музей Дж. Соуна. Лондон*

Острой жизненной характерностью образов, свежестью живописной манеры отличаются портреты Хогарта («Капитан Т. Корем», 1740; «Автопортрет», 1745; «Девушка с креветками», 1760-е гг.). В теоретическом трактате «Анализ красоты» (1753) художник выдвинул принцип использования в качестве основы композиции змеевидной «линии красоты и грации», позволяющей воспроизвести жизнь во всём многообразии. Творчество и теоретические идеи Хогарта оказали значительное воздействие на европейскую культуру 18–19 вв., найдя преданных последователей во многих странах, среди которых был П. А. Федотов.

**ХОЛЬБЕЙН**, Гольбейн (holbein) Ханс Младший (ок. 1497—98, Аугсбург – 1543, Лондон), немецкий живописец и график эпохи *Возрождения*. Происходил из семьи живописцев. Учился у своего отца

– Х. Хольбейна Старшего. В 1515—26 гг. работал в Базеле, затем – в Англии.

Хольбейн – один из крупнейших европейских портретистов, его творчество во многом определило особенности этого жанра в искусстве Северного Возрождения. Помимо портретов, художник писал алтарные композиции, картины религиозного и аллегорического содержания, *фрески*, создавал книжные иллюстрации и *гравюры* (цикл «Пляски смерти», 1524—26), эскизы для *витражей* и ювелирных изделий. Потрясает своей беспощадной правдивостью алтарная картина «Мёртвый Христос» (1521). Жизненную и творческую судьбу Хольбейна во многом определило знакомство с Эразмом Роттердамским, иллюстрации к книге которого «Похвала глупости» (издана в 1515 г.) стали одним из первых произведений художника. Своё отношение к мыслителю художник выразил в двух портретах 1523 г. В одном из них Эразм Роттердамский изображён среди книг, его рука лежит на томе «Подвиги Геракла» на греческом языке. Впоследствии такая композиция стала классической формулой изображения человека науки, которой воспользовался в числе других мастеров *Рембрандт* («Портрет учёного»). Сам Хольбейн использовал её ещё раз в «Портрете Томаса Мора» (1527).



*Х. Хольбейн Младший. «Мёртвый Христос». 1521 г. Публичное художественное собрание. Базель*



*Х. Хольбейн Младший. «Двойной портрет французских послов Ж. де Динтевиля и Ж. де Сельва» 1533 г. Национальная галерея. Лондон*





*Х. Хольбейн Младший. «Портрет королевы Джейн Сеймур». 1536 г. Художественно-исторический музей. Вена*

По рекомендации Эразма Роттердамского Хольбейн был приглашён во Францию, где работал при дворе Франциска I (1524), и затем в Англию (с 1526 г.). В Германии в эти годы под влиянием набиравшего силу протестантизма началось движение иконоборчества, уничтожались произведения искусства, погибли и некоторые работы Хольбейна. В Англии заказчиками художника были члены королевской семьи («Портрет королевы Джейн Сеймур», 1536) и представители английской аристократии. С 1536 г. он стал придворным живописцем Генриха VIII и заложил основы английского придворного аристократического портрета.

Герои портретов Хольбейна безупречно элегантны. Взгляд, жесты, гордая осанка, непроницаемое выражение лица соответствовали строгому этикету. Художник умел передать дистанцию, отделяющую зрителя от этих вознесённых над простыми смертными представителей высшего сословия. В отличие от итальянских художников, писавших костюмы обобщённо, немецкий мастер уделял одеждам исключительное внимание, тщательно выписывал украшения. Предметы не только свидетельствуют о богатстве и высоком положении модели, но имеют инносказательный смысл. Иногда это целый зашифрованный текст, сообщающий информацию о персонажах, как в «Двойном портрете французских послов Ж. де Динтевиля и Ж. де Сельва» (1533). В «Портрете дамы с белкой» зверёк свидетельствует, что дама – хорошая, запасливая хозяйка; дрозд «говорит» о её готовности всегда защищать семейное гнездо.

Находясь в зените славы, Хольбейн умер во время эпидемии чумы в возрасте 45 лет. Его творчество стало основой для дальнейшего расцвета портретного жанра в европейском искусстве 17 в.

**ХО́РЫ**, верхняя открытая галерея, находящаяся на уровне второго этажа в храме или зале. В храмовых зданиях располагались, как правило, в западной части, над входом; реже охватывали интерьер с трёх сторон – западной, северной и южной. На хорах могли находиться *алтари*; во время богослужения там стояли знатные прихожане. Чаще всего на хорах размещались певчие, в католических храмах здесь устанавливали оргán. В светских помещениях (бальных залах и т. п.) на хорах располагались музыканты.

**ХРАМ**, культовое архитектурное сооружение, предназначенное для совершения богослужений и религиозных обрядов. Обязательный признак храма – наличие святилища, в котором находится *алтарь* (у христиан), *ступа* (у буддистов), михраб (у мусульман) и т. п., а также особых мест для священнослужителей. Храмами являются языческие святилища (храм Зевса в Олимпии, Аполлона в Дельфах и др.), молитвенные залы, церкви, мечети, костёлы, часовни и др.



*Мечеть Куббат-ас-Сахра. 687—91 гг. Иерусалим*



*Церковь Спаса Преображения на Ильине улице. 1374 г. Великий Новгород*

Стремление создать особое ритуальное пространство для священнодействий наблюдалось уже в эпоху палеолита. Древнейшие святилища были построены в неолитическую эпоху (Чатал-Хююк в Малой Азии, Иерихон в Палестине; оба – 7—6-е тыс. до н. э.). Античный храм (сложился в 8—6 вв. до н. э.) мыслился жилищем божества (Зевса, Аполлона, Афины и др.), которому он был посвящён. Присутствие бога в храме олицетворяла его статуя, которую заботливо украшали, ткали для неё одежду и т. д. В храмовых зданиях находились сокровищницы, где хранились дары и пожертвования богам. Внутри помещения входили только жрецы, совершавшие священные обряды перед изваянием божества. Алтари возводили на открытом воздухе, на них приносили жертвы и воскуривали благовония богам.

С распространением христианства назначение храма было переосмыслено. Он стал домом для совместных молитв и богослужений. Сначала строили *базилики*, позднее в Византии и на Руси получили распространение *крестово-купольные храмы*. Среди христианских культовых зданий различают соборы (главные епархиальные храмы), монастырские, приходские, кладбищенские церкви. Обязательная часть христианского храма – колокольня, возведённая как отдельное сооружение или включённая в объём церковного здания.

В 7—8 вв. появился специфический тип мусульманского храма – мечеть. Различают купольные (Куббат-ас-Сахра в Иерусалиме, 687—91), колонные (в Кордове, начата в 785 г.), айванные – со сводчатыми нишами-айванами (Шахская мечеть в Исфахане, 1612—30) мечети.

**ХРАМ КРЕСТОВО-КУПОЛЬНЫЙ**, см. *Крестово-купольный храм*.

**ХРИСОЭЛЕФАНТИННАЯ ТЕХНИКА** в скульптуре (от греч. χρυσός – золото и ελέφας – слоновая кость), техника изготовления скульптуры из золота и слоновой кости на деревянной основе, применявшаяся в античности. На деревянный каркас наклеивались пластины из слоновой кости, близкие по тону к человеческой коже, которые изображали видимые части обнажённого тела. Одежду, волосы и различные детали исполняли из золота. В хрисоэлефантинной

технике выполнены знаменитые творения *Фидия*: статуя Зевса Олимпийского и статуя Афины Парфенос, стоявшая в святилище Парфенона на афинском *Акрополе*.



*Мужская голова (бог Аполлон?) из Дельф. Хрисозефантинная техника. 6 в. до н. э.*

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ** в изобразительном искусстве, форма воспроизведения, осмысления и переживания явлений жизни путём создания эстетически воздействующих объектов (картин, скульптур и т. д.). Искусство, как и наука, познаёт окружающий мир. Однако, в отличие от учёного, стремящегося открыть и исследовать объективные законы природы и общества, не зависящие от его воли, художник, воспроизводя формы и явления видимого мира, выражает прежде всего своё мироощущение, переживания и душевное состояние. Художественный образ – это сложный сплав профессионального мастерства и творческого вдохновения, фантазии мастера, его мыслей и чувств. Зритель ощущает в художественном произведении чувство радости или одиночества, отчаяния или гнева. Изображение природы в *пейзаже* всегда очеловечено, несёт на себе отпечаток личности живописца.





*В. И. Суриков. «Автопортрет на фоне картины “Покорение Сибири Ермаком”». 1894 г. Частное собрание*



*В. Э. Борисов-Мусатов. «Портрет дамы». Акварель, пастель. 1902 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

В художественном произведении, в отличие от научного сочинения, всегда остаётся что-то неразгаданное. Каждая эпоха и каждый человек видит в образе, созданном художником, что-то своё. Процесс восприятия произведения становится процессом сотворчества.

Источником создания художественных образов для многих мастеров становится непосредственное обращение к окружающему миру (пейзаж, натюрморт, бытовая живопись). Другие художники воссоздают события прошлого (историческая живопись). Глубокое изучение исторического материала дополняется творческим прозрением в картинах Н. Н. Ге, В. И. Сурикова, переносящих нас в другие эпохи. Искусство способно воссоздать посредством художественного образа даже то, что не существует в видимом пространстве, донести до зрителя мечты, фантазии, чаяния мастера, воплотить в зримых образах сказку (В. М. Васнецов, М. А. Врубель) и высшую реальность Божественного мира (древнерусские иконы, библейские эскизы А. А. Иванова).

**ХЭПЕНИНГ** (англ. happening, от happen – случаться, происходить), одно из направлений постмодернизма, перешедшее от создания эстетических объектов к воспроизведению процесса творчества, к «художественным событиям», осуществляемым художником и (или) его помощниками совместно со зрителями, действующими по его сценарию. Произведения-события называют также «акциями» (англ. action). К хэппенингу тесно примыкают иногда с ним отождествляемые *боди-арт* и *перформанс*.

# Ч

**ЧАСОСЛОВ**, разновидность рукописного молитвенника, широко распространённая в Западной Европе в Средние века и в эпоху *Возрождения*. В часословы включались тексты псалмов и молитв (в первую очередь, обращённых к Богородице), а также выдержки из Евангелия, приуроченные к определённому «часу», точнее, к той или иной церковной службе – вечерне, заутрене и др. Начинался часослов обычно с календаря. Некоторые рукописи содержали сведения светского, научного характера по астрономии, медицине и т. д. Астрономические данные и вычисления нужны были для определения даты празднования т. н. переходящих праздников (Пасхи, Троицы, Вознесения), связанных с лунным календарём.



*Разворот часослова Марии Бургундской с композицией «Воздвижение креста» (слева). 1467—80 гг. Австрийская национальная библиотека. Вена*





*«Мадонна с Младенцем». Миниатюра часослова Марии Бургундской. 1467—80 гг. Австрийская национальная библиотека. Вена*

Первые часословы появились в 13 в.; они предназначались для частных лиц. До наших дней дошло большое число рукописей, созданных в 15 – нач. 16 в., многие из которых богато иллюстрировались. На пороге эпохи *Возрождения* иллюстрации приобретали всё более светский характер, сюжетные сцены и изображения в обрамляющих текст бордюрах насыщались жизненными реалиями («Роскошный часослов герцога Беррийского», украшенный братьями *Лимбург*).

**ЧЕЛЛІНИ** (cellini) Бенvenuto (1500, Флоренция – 1571, там же), итальянский скульптор, ювелир, теоретик искусства и писатель, представитель *маньеризма*. Учился у ювелира М. Бандинелли; испытал влияние *Микеланджело*. В 1520—30-е гг. работал при папском дворе в Риме как ювелир и медальер.

В 1540 г. по приглашению Франциска I мастер переехал во Францию, где тесно соприкоснулся с рафинированной культурой



французского двора и искусством школы Фонтенбло (см. ст. *Фонтенбло школа*). Золотая солонка Франциска I (1530—43) и первое дошедшее до нас скульптурное произведение мастера «Нимфа Фонтенбло» (ок. 1543—44 г.) отличаются преувеличенной лёгкостью пропорций, изысканностью силуэтов, холодно-утончённой красотой. В 1545 г. Челлини вернулся во Флоренцию, где нашёл покровителя в лице герцога Козимо Медичи. В скульптурах этого периода («Нарцисс», 1540-е гг.; бюст Козимо Медичи, 1548) мастер стремится передать движения фигуры в пространстве.



*Солонка Франциска I. Золото. 1530—43 гг.*



*Б. Челлини. «Персей». Бронза. 1545—54 гг. Лоджия деи Ланци. Флоренция*

Самое значительное произведение Челлини – бронзовая статуя Персея (1545—54). Гордый своей победой Персей высоко поднимает отрубленную голову Медузы Горгоны. Внутренняя энергия дополняется благородной сдержанностью. В некоторой дробности и измельчённости форм ощущаются отголоски маньеризма. Всемирную

славу Челлини как писателю принесли его мемуары «Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини флорентийца, написанная им самим во Флоренции» (между 1558 и 1565 г.). Автобиография художника, напоминающая авантюрный роман, ярко представляет атмосферу того времени и характер людей эпохи Позднего *Возрождения*. Оставшаяся незаконченной, она была впервые издана в 1728 г. (русский перевод – 1848). Челлини известен также как теоретик искусства (книга «Два трактата о ювелирном искусстве и скульптуре», 1568). Творчество Челлини оказало влияние на скульпторов позднего итальянского маньеризма, а также на мастеров эпохи *барокко*.

**«ЧЕТЫРЕ ИСКУССТВА»**, объединение мастеров изобразительного искусства (1924—31), вдохновляемых идеей внедрения искусства в жизнь, для чего, согласно их убеждениям, необходим синтез четырёх видов пластических искусств (живопись, скульптура, графика, архитектура). Основное ядро объединения составили бывшие участники «*Мира искусства*» и «*Голубой розы*» (живописцы К. С. *Петров-Водкин*, М. С. *Сарьян*, А. Е. *Карёв*, П. В. *Кузнецов*, Л. А. *Бруни*, Е. М. *Бебутова*, П. С. *Уткин*, Н. П. *Ульянов* и др.; скульпторы А. Т. *Матвеев*, В. И. *Мухина*, И. С. *Ефимов*; графики В. А. *Фаворский*, Н. А. *Тырса*, П. В. *Митурич*, А. П. *Остроумова-Лебедева*, И. И. *Нивинский*; архитекторы И. В. *Жолтовский*, А. В. *Щусев*, В. А. *Щуко*, А. И. *Таманян*, а также дизайнер и автор архитектурных проектов *Эль Лисицкий*).



К. С. *Петров-Водкин*. «*Смерть комиссара*». 1928 г.  
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург



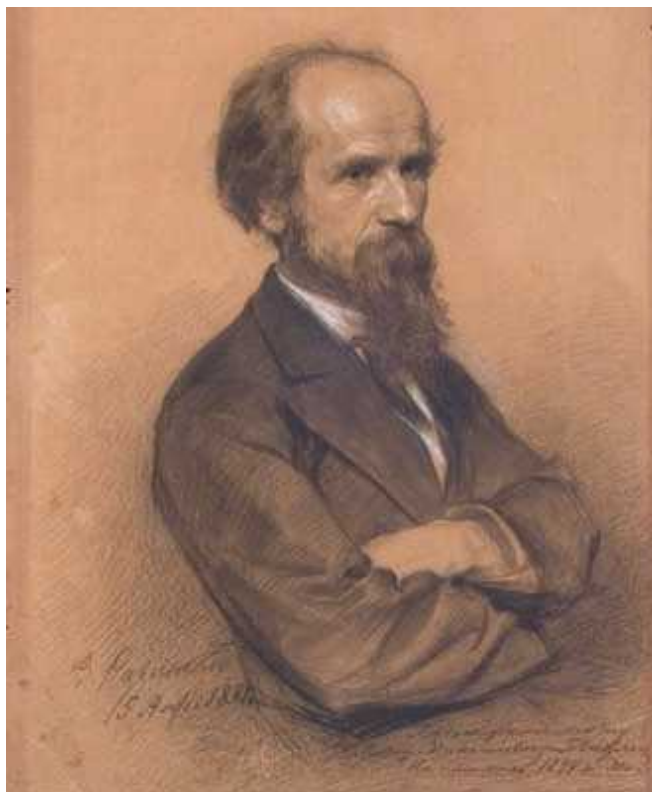
*К. С. Петров-Водкин. «Мать и дитя». 1927 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

Участники объединения обладали высокой художественной культурой, блестящим мастерством, что выделяло их из большого количества художественных сообществ того времени. Они следовали реалистическим принципам изображения, но при этом подчёркивали важность воплощения замысла в совершенной форме. За время существования объединения было организовано четыре выставки: три – в Москве (1925, 1926, 1929) и одна – в Ленинграде (1928).

**ЧИСТЯКОВ** Павел Петрович (1832, село Пруды Тверской области – 1919, Детское Село, ныне г. Пушкин), русский педагог и живописец. Учился в *Петербургской академии художеств* (1849—61) у П. В. Басина. Преподавал в Рисовальной школе при *Обществе поощрения художеств* (1860—64). В 1862—70 гг. продолжил образование в Париже и Риме в качестве пенсионера АХ.

Ранние картины Чистякова («Боярин», 1876; «Портрет матери художника», 1880) отличаются высоким профессиональным мастерством, психологической заострённостью. Однако своё подлинное

призвание Чистяков обрёл в педагогической деятельности. В 1872 г. он начал преподавать в АХ, в 1908—10 гг. заведовал мозаичным отделением. Сосредоточившись на преподавательской деятельности, художник почти не создавал живописных работ. Он не оставил теоретических трудов, и его метод преподавания рисунка можно восстановить в основном из воспоминаний и произведений его знаменитых учеников.



*В. Е. Савинский. «Портрет П. П. Чистякова». Государственная Третьяковская галерея. Москва*

Преподавательский метод Чистякова сочетал непосредственную работу с натуры и анализ формы каждого предмета. Любую форму он рекомендовал разбивать на отдельные планы – плоскости, каждую из которых нужно было изобразить в определённом *ракурсе* и соответствующем тоне. Сложная форма сначала выглядела на рисунке как многогранник, лишь на заключительном этапе рисования все острые грани между плоскостями сглаживались. Система Чистякова оказалась особенно близкой одному из лучших его учеников – М. А. Врубелю. Стремление заострять, выделять отдельные грани



формы стало чертой особого врубелевского стиля, казавшегося многим необычным, странным, загадочным.

Метод преподавания рисунка, разработанный живописцем, оказал огромное влияние на становление русского реалистического искусства второй пол. 19 в. Учениками Чистякова были многие знаменитые русские художники, с неизменной благодарностью вспоминаявшие своего наставника: В. И. Суриков, В. М. Васнецов, В. Д. Поленов, И. Е. Ретин, В. А. Серов и др.

## Ш – Щ

**ШАГАЛ** Марк Захарович (1887, Витебск – 1985, Сен-Поль-де-Ванс, Франция), русский художник, один из лидеров мирового авангарда 20 в., соединивший в своём творчестве древние традиции иудейской культуры с ярким новаторством. Родился в семье приказчика. В 1906 г. начал брать частные уроки у художника-реалиста Ю. М. Пэна. В Санкт-Петербурге посещал Рисовальную школу при *Обществе поощрения художеств* (1906—09), студию С. М. Зайденберга и школу Е. Н. Званцевой, где его наставниками были Л. С. *Бакст* и М. В. *Добужинский*. В 1910—14 гг. жил в Париже в колонии художников «Улей», сблизился с Г. Аполлинером, М. Жакобом, А. Сальмоном, Р. Делоне и др. авангардистами. В Париже были созданы картины «Я и деревня» (1911), «Автопортрет с семью пальцами», «Скрипач» (обе – 1912). В 1914 г. в Берлине с успехом прошла первая персональная выставка Шагала.

Вернувшись в Витебск в начале Первой мировой войны (1914), Шагал женился (1915) на Белле Розенфельд, дочери богатого витебского торговца. Жена стала героиней многих его картин («Двойной портрет со стаканом вина», 1917; «Над городом», 1914—18; «День рождения», 1915—23). Октябрьскую революцию (1917) художник воспринял с энтузиазмом. В 1918—19 гг. был комиссаром искусств губернского отдела народного образования в Витебске, создавал оформление города к революционным праздникам, пытался организовывать выставки, открывать музеи и школы. Постоянные разногласия с местным руководством заставили художника переехать в Москву.

В своих произведениях Шагал создал индивидуальную мифологию, внутри которой существовали в равновесии Земля и космос, Париж и российская провинция. Характерные пейзажи провинциального Витебска соседствуют в его картинах с символикой иудаизма («Ворота еврейского кладбища», 1917). Творчество Шагала насквозь автобиографично: уже в ранних его картинах доминируют темы детства, семьи, смерти, глубоко личные и в то же время вечные («Суббота», 1910). В Москве художник написал ряд больших настенных *панно* для Еврейского Камерного театра (1920—22).

В 1922 г. Шагал уехал в Берлин, где издал книгу мемуаров «Моя жизнь». С 1923 г. жил в Париже, где познакомился с французским издателем А. Волларом, по заказу которого создал иллюстрации к «Мёртвым душам» Н. В. Гоголя (изданы в 1948 г.), «Басням» Лафонтена (изданы в 1952 г.) и Библии (вышла в 1956 г.).

Во время Второй мировой войны Шагал с семьёй эмигрировал в США. С 1941 г. жил в Нью-Йорке («Перья и цветы», 1943). В 1944 г. умерла жена Шагала, но её образ по-прежнему жил в картинах («Вокруг неё», «Свадебные свечи»; обе – 1945; «Ноктюрн», 1947). В 1948 г. художник вернулся во Францию.

После войны Шагал работал для театра (оформление спектакля И. Ф. Стравинского «Жар-птица» в Нью-Йорке, 1945; балета Равеля «Дафнис и Хлоя», 1958; «Волшебной флейты» В. А. Моцарта в Метрополитен-опера, 1967), создал несколько *мозаик* и *витражей* для католического храма в Меце, а затем для синагоги при медицинском центре в Иерусалиме; разработал стеклянный фасад здания ООН в Нью-Йорке и проект декора зрительного зала Парижской оперы. В 1977 г. в Лувре состоялась персональная выставка художника. В Хайфе (с 1957 г.) и Ницце (с 1973 г.) существуют музеи Шагала; в 1992 г. открылся дом-музей Шагала в Витебске.

**ШАРДЁН** (chardin) Жан-Батист Симеон (1699, Париж – 1779, там же), французский живописец и график эпохи *Просвещения*. Родился в семье краснодеревщика. На протяжении всей жизни практически не покидал свой родной квартал Сан-Жермен-де-Пре. Работал в мастерской П. Ж. Каза, затем у известного живописца и скульптора Н. Н. Куапеля, где начал писать с натуры. Наставником Шардена был также Ж. Б. Ванлоо, под руководством которого он принимал участие в реставрации фресок 16 в. в *Фонтенбло*.

В 1728 г. Шарден организовал выставку на площади Дофин, которая оказалась успешной. Представленные на ней натюрморты («Скат», «Буфет»; обе – 1727—28) были исполнены в духе фламандских картин 17 в. Художник был принят в члены Королевской академии, как «живописец цветов, плодов и характерных сюжетов». В 1731 г. Шарден женился на Маргарите Сентар (она изображена в картине «Дама, запечатывающая письмо», 1733). С этого времени художник пишет сцены тихой и уютной семейной жизни («Молитва перед обедом»,

«Рисовальщик», «Мальчик с волчком», «Девочка с воланом»), варьируя одни и те же сюжеты. Его жанровые картины проникнуты лиризмом и созерцательным спокойствием.



*Ж.-Б. С. Шарден. «Автопортрет». Пастель. 1771 г. Лувр. Париж*



*Ж.-Б. С. Шарден. «Натюрморт с атрибутами искусств». 1766 г.  
Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*





*Ж.-Б. С. Шарден. «Молитва перед обедом». 1744 г.  
Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*



*Ж.-Б. С. Шарден. «Натюрморт с трубкой». Ок. 1737 г. Лувр.  
Париж*



*Ж.-Б. С. Шарден. «Медный бак». Ок. 1733 г. Лувр. Париж*

Герои картин художника – представители мелкобуржуазного Парижа. Домохозяйки просто, но опрятно одеты, небогатые интерьеры чисто убраны, каждая вещь находится на своём месте. Близкие и тёплые отношения связывают персонажей. Композиции натюрмортов обретают строгую выверенность. Художник пишет обыденные вещи, постоянно окружающие человека: простые сосуды, плоды и овощи, кухонную утварь, ограничиваясь одним («Медный бак», ок. 1733 г.) или двумя-тремя предметами («Натюрморт с фазаном и охотничьей сумкой», ок. 1760 г.; «Натюрморт с трубкой», ок. 1737 г.). Живопись отличается единством серебристо-серого тона, богатством рефлексов и тончайших, едва уловимых оттенков.

В 1743 г. Шарден становится советником, в 1755 г. – казначеем академии. Ему поручается организация Салонов, на которых он сам успешно выставляется. Официальные отчёты об этих выставках писал знаменитый энциклопедист и философ Дени Дидро, который лучшие страницы своей художественной критики посвятил именно Шардену.

Художник удостоивается заказов высокопоставленных особ, пишет несколько натюрмортов для замка Шуази и «Натюрморт с атрибутами искусств» (1766) для императрицы Екатерины II.

Поздний период жизни Шардена был омрачён самоубийством сына и недоброжелательством нового начальства. В это время он в основном писал портреты («Автопортрет», 1771; «Портрет жены», 1775) и др. работы в технике *пастели*.

**ШАТЁР**, шатровое покрытие в архитектуре, завершение колоколен, храмов, башен и др. построек в виде высокой четырёхгранной или многогранной пирамиды. Широко применялось в русском деревянном (до конца 18 в.) и каменном (16–17 вв.) зодчестве.



*Передние (въездные) ворота в Коломенском. 1670-е гг. Москва*

**ШЕДУ**, статуи человекоголовых крылатых львов и быков, охранявших входы во дворцы ассирийских царей. В древней месопотамской религии «шеду» являлись низшими божествами – «демонами» или «гениями». Согласно шумерской мифологии, бык был животным лунного бога Сина, связанным с символикой плодородия. Лев символизировал царственность и силу. На голове шеду была тиара с рогами – древнейший знак божественности и плодородия. Шеду в целом мыслились как благие духи-хранители, которые, однако, иногда могли быть «вредными», поэтому им приносили жертвы. Ассирийцы, восприняв культуру древних шумеров, ввели традицию устанавливать изображения шеду по сторонам дворцовых ворот, как защиту от злых духов. Статуи достигали пяти метров в высоту и имели пять ног:

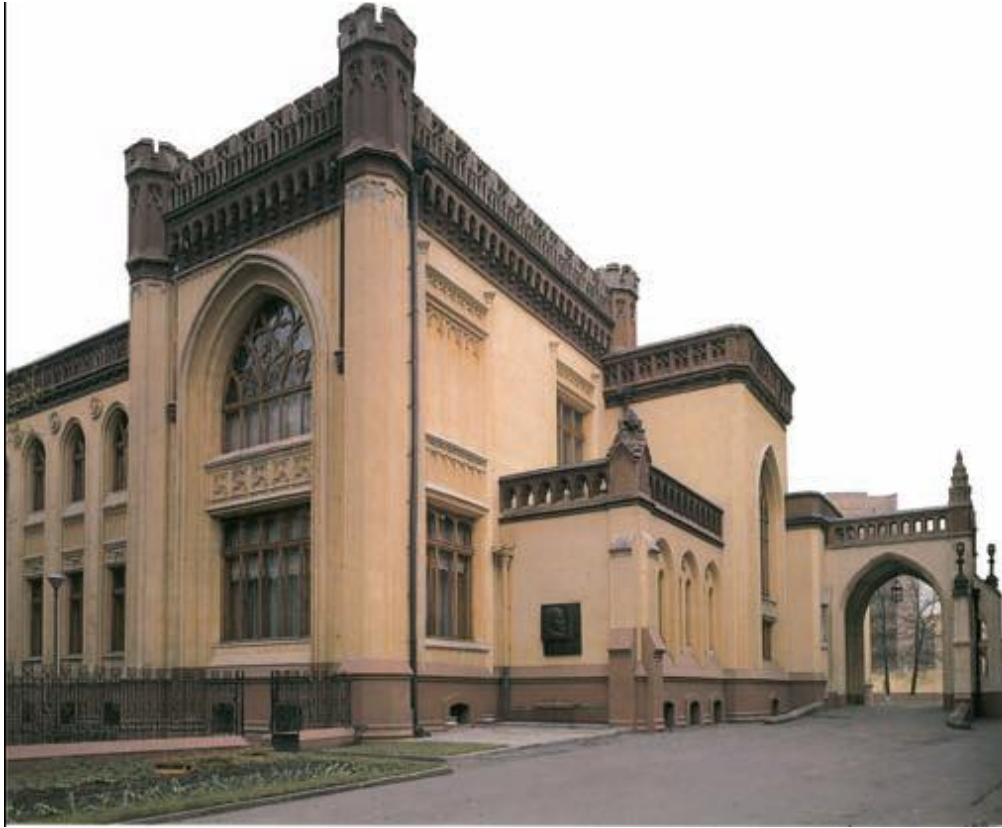
дополнительная нога создавала иллюзию движения животного по направлению к зрителю. Наиболее знаменитыми являются изваяния крылатых быков из дворца Саргона II (кон. 8 в. до н. э.) в Дур-Шаррукине (ныне Хорсабад).



*Шеду из дворца царя Саргона II в Дур-Шаррукине. Кон. 8 в. до н. э. Лувр. Париж*

**ШЕХТЕЛЬ** Фёдор Осипович (1859, Санкт-Петербург, – 1926, Москва), русский архитектор, представитель стиля *модерн*. Сын инженера. Мать Шехтеля была в родстве с известным купеческим родом Жегиных, работала экономкой у П. М. *Третьякова*. Шехтель учился в католической гимназии в Тирасполе. Его архитектурное образование не было систематическим. В течение года занимался в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества*, затем был помощником архитекторов А. С. Каминского и К. В. Терского. С кон. 1870-х гг. начал работать самостоятельно. С Шехтелем сотрудничали художники К. А. *Коровин*, М. А. *Врубель*, В. Э. *Борисов-Мусатов*, скульпторы А. С. *Голубкина* и С. Т. *Конёнков*.





*Ф. О. Шехтель. Особняк З. Г. Морозовой на Спиридоновке. 1893—98 гг. Москва*

Творчество скульптора чрезвычайно разнообразно. В своих проектах он использовал мотивы, заимствованные из архитектуры Древней Руси, *готики*, народов Севера и т. д. Но всякий раз зодчий подчинял их определённой стилиобразующей системе, характерной для стиля модерн, что проявлялось в любви к плавно изгибающимся линиям и подчёркнутой декоративности отделки зданий, в органической связи внутренней планировки и фасадов. Шехтель обращался не только к исторической и национальной тематике в архитектуре, но и к природным формам. Многие его архитектурные и декоративные композиции погружают в атмосферу романтики и сказочности. Здание Ярославского вокзала (1902—04; см. илл. на с. 338) словно сошло с театральных декораций к спектаклям того времени. Живописный, причудливый силуэт здания завершён шатрами и крышами с крутыми скатами. Мастер смело сочетает в своём произведении старое и новое: огромные застеклённые окна, широкие арочные проёмы. Для отделки использованы применявшиеся в то время



майоликовые плитки, напоминающие о древнерусских изразцах. Из плиток составлены большие декоративные *панно*, акцентирующие гладь стен, их колористическое решение построено на сочетаниях холодноватых, приглушённых тонов. Среди изображений – огромные лесные ягоды, северные животные и растения.



*Ф. О. Шехтель. Особняк С. П. Рябушинского на Малой Никитской улице. Фасад и лестница в вестибюле. 1900 г. Москва*

Шехтель – автор ряда особняков, построенных по заказам богатых русских купцов и промышленников. В оформлении особняка З. Г. Морозовой на Спиридоновке в Москве (1893—98) использованы элементы из готической и мавританской архитектуры. В оформлении интерьеров участвовал М. А. Врубель (живописные панно, витраж «Рыцарь»). Архитектурные формы и декоративные детали московского особняка С. П. Рябушинского на Малой Никитской улице (1900)

создают образ подводного царства. Изображение бегущей волны многократно повторяется в решётках ограды, в обрамлениях балконов и в знаменитой лестнице. В её мраморных перилах камень словно утрачивает неподвижность и твёрдость и стремительным потоком катится навстречу входящему, а наверху «колышется» лампа-медуза. В лепных узорах на внешних и внутренних стенах можно встретить мотивы волны, улитки, колеблющихся в воде стеблей, крыльев стрекозы и т. д.



*Ф. О. Шехтель. Особняк А. И. Дерожинской в Штатском (ныне Кропоткинском) переулке. Фасад и фонарь парадной лестницы. 1902 г. Москва*

Другие грани стиля модерн проявились в зданиях типографии «Утро России» на Страстном бульваре, торговом доме М. С. Кузнецова на Мясницкой. Их более строгие формы стали предвестниками стиля *конструктивизм*. Ритмически чёткое расположение окон и простой, строгий рисунок их переплётов, простота отделки соответствовали деловому назначению здания. Архитектор перестроил здание бывшего театра Лианозова для Московского художественного театра (1902), сделав основным мотивом *декора* силуэт чайки.

Шехтель работал в основном в Москве, но строил также в Самаре, Саратове, Нижнем Новгороде. По его проекту построен Русский павильон на Международной выставке в Глазго (1901), в котором было творчески переработано наследие древнерусской архитектуры. Шехтель увлекался декоративной и театрально-декорационной живописью, делал эскизы афиш и книжных обложек, предметов декоративно-прикладного искусства. Он был председателем Московского архитектурного общества (1906—22), преподавал в Строгановском художественно-промышленном училище (1896—1926), участвовал в создании ГМИИ им. А. С. Пушкина.

**ШИБА́НОВ** Михаил (? – не ранее 1789), русский живописец, портретист, жанрист. Сведения о жизни и творчестве Шибанова чрезвычайно скудны. Возможно, он происходил из села Мясоедова Переяславского уезда Рязанской губернии. Предположительно, мог учиться в Санкт-Петербурге у Д. Г. *Левицкого* или Г. И. Козлова. Работал в Москве, Санкт-Петербурге, Киеве. В 1780-х гг. выполнял заказы князя Г. А. Потёмкина в Херсоне, где делал иконостас для Екатерининской церкви.



*М. Шибанов. «Празднество свадебного договора». 1777 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва. Фрагмент*

Среди портретных работ, созданных Шибановым, известны портреты членов семьи Спиридовых, а также «Портрет Екатерины II в дорожном костюме» (1787), который неоднократно копировался по заказу самой императрицы. Наибольшую славу принесли художнику его картины на крестьянскую тему, к которой очень редко обращались живописцы 18 в. («Крестьянский обед», 1774; «Празднество свадебного договора», 1777). Написанные по законам «высокого жанра» исторической картины, они, тем не менее, с документальной точностью передают все подробности быта «суздальской провинции крестьян». Крестьяне в картинах Шибанова исполнены достоинства и сурового величия. Заключение свадебного договора, простая крестьянская трапеза предстают в них священным таинством.

**ШИШКИН** Иван Иванович (1832, Елабуга – 1898, Санкт-Петербург), русский живописец, пейзажист. Родился в небогатой купеческой семье. В 1852 г. поступил в *Московское училище живописи, ваяния и зодчества*, где учился у А. Н. Мокрицкого. В 1856—60 гг. продолжил своё образование в *Петербургской академии художеств*.



В 1860 г. за две картины с одинаковым названием «Вид на острове Валааме. Местность Кукко» получил Большую золотую медаль, дававшую право на пенсионерскую поездку за границу. В 1862—65 гг. стажировался в Германии (в Дюссельдорфе) и Швейцарии, побывал в Чехии, Франции, Бельгии, Голландии. По возвращении в Россию получил звание академика (1865), в 1873 г. – профессора АХ. В 1894—95 гг. руководил пейзажной мастерской Академии. Член-учредитель Товарищества передвижных художественных выставок (1870).

Пейзажи Шишкина исполнены эпической, былинной мощи. Художник ведёт обстоятельный рассказ о жизни природы. Забираясь в самую сердцевину леса, который он любил с детства, Шишкин мастерски воссоздаёт в своих полотнах атмосферу глухой чащобы, где в тиши и полумраке, скрытая от людских глаз, зарождается и протекает жизнь леса и его обитателей («Лесная глушь», 1872; «Утро в сосновом лесу», 1889). Медведицу с тремя медвежатами в знаменитой картине «Утро в сосновом лесу» написал друг Шишкина, художник К. А. Савицкий.

Природа в пейзажах Шишкина представлена в расцвете летней, полдневной красоты. В картинах «Полдень. В окрестностях Москвы» (1869), «Рожь» (1878), «Среди долины ровныя» (1883), «Лесные дали» (1884) художник создаёт монументальный и одновременно поэтический образ Родины: просторов родных полей, умытых тёплым летним дождём, необъятных далей, согретых живительным солнечным светом. Художник записал в своём дневнике: «Живопись есть немая, но вместе с тем тёплая, живая беседа души с природой и Богом».



*И. И. Шишкин. «Травки». 1892 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*





*И. И. Шишкин. «Сосны, освещённые солнцем». 1886 г.  
Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*И. И. Шишкин. «Зимой в лесу». 1877 г. Музей русского искусства.  
Киев*





*И. И. Шишкин. «Утро в сосновом лесу». 1889 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*И. И. Шишкин. «Полдень. В окрестностях Москвы». 1869 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

Стилистика живописного языка Шишкина, испытавшего влияние недавно изобретённой фотографии, на протяжении всего творчества почти не претерпевала ощутимых изменений, но в кон. 1880-х гг. художник начинает уделять больше внимания передаче световоздушной среды («Сосны, освещённые солнцем», 1886). Колорит его полотен становится более мягким и гармоничным, однако интерес к пленэрной живописи (живописи на открытом воздухе) не отразился на академически чётком, строго выверенном рисунке («Дубы», «Дубовая роща»; обе – 1887; «Мордвиновские дубы», 1891; «Корабельная роща», 1898). Наряду с произведениями, воссоздающими величественный образ природы, бескрайние просторы, Шишкин с пристальным вниманием и искренним восхищением пишет «Папоротники» (1876), «Цветы на опушке леса» (1890-е гг.), «Травки» (1892), максимально приближая их к зрителю. Картина «Уголок заросшего сада. Сныть-трава» (1884; см. илл. на с. 389) заставляет нас ощутить тепло прогретой летним солнцем земли, шелест трав и цветов, терпкий

аромат сныти. С сер. 1870-х гг. в творчестве Шишкина появляются зимние пейзажи, в которых виртуозно переданы мягкость пушистого снега и звенящая морозная тишина («Зимой в лесу», 1877).

Значительную часть наследия художника составляют рисунки и гравюры. Вместе с И. Н. Крамским, Н. Н. Ге, К. А. Савицким, В. М. Максимовым Шишкин участвовал в создании (1871) Общества русских аквафортистов (мастеров *акватинты* и *офорта*), участники которого сыграли большую роль в развитии авторской гравюры и *эстампа*. В 1891 г. в залах АХ была развёрнута большая персональная выставка Шишкина, на которой экспонировалось свыше 600 рисунков, этюдов и гравюр.

Учеником Шишкина был замечательный пейзажист Ф. А. Васильев. В родном городе художника Елабуге ныне открыт дом-музей И. И. Шишкина.

**ШПАЛЁРА** (нем. *spalier*, от итал. *spalliera* – ряд деревьев), стенной безворсовый ковёр с орнаментальным или сюжетным изображением, вытканый ручным способом в технике репсового уточного переплетения. Толстые нити неокрашенной основы (льняные или хлопчатобумажные) полностью закрываются цветными нитями утка (шерстяными, шёлковыми, золотыми или серебряными). Каждая уточная нить ведётся только в границах своего красочного пятна. Моделью для шпалеры служит *картон* – эскиз в размер ковра, выполненный художником-картоньером. Узор создаётся цветными нитями утка на тканой основе иглой или крючком.



Мастерская У. Морриса «Поклонение волхвов». Шпалера. 1890 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург



В Средние века образцом для шпалер служили в основном книжные миниатюры, в более позднее время – станковая и монументальная живопись. Ткач подбирает оттенки шерсти. Плавное соединение цветовых пятен достигается в старых образцах способом «штриховки», когда нити контрастного цвета чередуются, подобно штрихам, и создают иллюзию промежуточного тона. Шерстяная и шёлковая пряжа вплоть до 19 в. окрашивалась натуральными красителями, позднее стали использовать и химические.

Шпалеры называют также гобеленами, по наименованию ковроткаческой мануфактуры «Гобелен» в Париже.

**ШТЁРЕНБЕРГ** Давид Петрович (1881, Житомир – 1948, Москва) – русский живописец, график, художник театра, педагог. Заведующий ИЗО Наркомпроса (1918—22). Член-учредитель и председатель *Общества станковистов* (1925—30). В 1905 г. учился в частной художественной школе в Одессе, в 1907—12 гг. – в Париже, в Школе изящных искусств и в академии А. Витти, среди преподавателей выделял имя К. Ван Донгена. В Париже жил в знаменитом «Улье» – доме-мастерской, где работали многие известные художники; выставлялся вместе с А. Матиссом, А. Дереном, Ф. Леже и др.

В ранний период творчества заметно влияние живописной системы П. Сезанна и кубизма. В сер. 1910-х гг. формируется собственный оригинальный метод художника. Штеренберг обращался в основном к натюрморту, пейзажу, портрету. В «Красном натюрморте» (1916) пространство лишено глубины, а предметы – объёма, цвет максимально ярк. Художник водит в композицию простую геометрическую форму – круглую плоскость стола.

В 1917 г. Штеренберг вернулся в Россию. В натюрмортах сохраняются нейтральные фоны, чёткие геометрические плоскости столов, но появляется большее внимание к деталям, фактуре. В натюрморте «Селёдки» (1917—18) тщательно прописаны деревянная столешница, кусок хлеба, блестящая чешуя рыб. В картине «Аниська» (1926) Штеренберг использует необычный ракурс стола, чтобы показать «драгоценный хлеб». Фигура девочки, написанная более детально, расположена на нейтральном, плоском фоне. Образ отличается простотой и изысканностью. В живописи 1920-х гг.

появляется тематическая картина («Агитатор», 1928). Фон картины «Старик» (1925—26) – нейтральное голубое пространство – становится символом мира, вселенной. Картина приобретает философский смысл, фигура старика-крестьянина воплощает размышления художника о месте человека в мире.

В кон. 1920-х – нач. 1930-х гг. меняется живописная манера Штеренберга. В серии «Травы» (1929) возникает свободный живописный мазок, пропадают чёткие плоскости и линии.

Штеренберг никогда не был близок крайне «левым» направлениям, выступал за сохранение станковой картины, но сумел создать собственную живописную систему, оказавшую ощутимое влияние на творческие поиски мастеров 1960-х гг.

**ШУ́БИН** Федот Иванович (1740, деревня Течковская Архангельской области – 1805, Санкт-Петербург), русский скульптор. Сын крестьянина-помора. В юности работал резчиком по кости и перламутру, продолжив семейные традиции. В 1759 г. прибыл в Санкт-Петербург. В 1761—66 гг. учился в *Петербургской академии художеств* у Н. Ф. Жилле. В 1767 г. был отправлен за границу для совершенствования мастерства. В 1767—70 гг. жил в Париже, занимался в Королевской академии живописи и скульптуры в мастерской Ж. Б. Пигаля. В 1770—72 гг. находился в Риме. В кон. 1772 – нач. 1773 г. совершил путешествие по Италии с семьёй Демидовых.



*Ф. И. Шубин. Бюст вице-канцлера князя А. М. Голицына. Мрамор. 1773 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*Ф. И. Шубин. Бюст графа Г. Г. Орлова. Мрамор. 1782 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*Ф. И. Шубин. Бюст графини М. Р. Паниной. Мрамор. Сер. 1770-х гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

Основу наследия Шубина составляют портретные *бюсты*, а также надгробная пластика и монументально-декоративная скульптура. В работах заграничного периода заметно увлечение античным искусством, проявившееся в интересе к профильному портретному медальону, в стилизации одежды. По возвращении в Санкт-Петербург исполнил мраморный бюст вице-канцлера князя А. М. Голицына (1773), в котором создан выразительный образ аристократа Екатерининской эпохи. Сильный поворот головы побуждает зрителя к круговому осмотру, в процессе которого раскрывается многогранность образа человека, в котором соединились ум, благородство, насмешливость, следы душевной усталости. Портретные бюсты второй пол. 1770-х – 1780-х гг. относятся большей частью к типу парадного портрета и отмечены конкретностью и жизненностью характеристики («И. Г. Чернышёв», 1776; «П. А. Румянцев-Задунайский, 1778; „П. Б. Шереметев“, 1783; И. И. и Ш. И. Михельсон, 1785).

В эти годы Шубин участвует также в декоративном оформлении дворцов. В 1774 г. им были выполнены 58 портретных медальонов

русских князей, царей и императоров до Елизаветы Петровны (в 1849 г. перемещены в *Оружейную палату* в Москве). В 1775—82 гг. скульптор создал аллегорические статуи, рельефы и 5 бюстов братьев Орловых для Мраморного дворца в Санкт-Петербурге (1778—82). Для праздника, устроенного Г. А. Потёмкиным в Таврическом дворце, Шубиным была изваяна статуя «Екатерина II – законодательница» (1789), послужившая прототипом для неосуществлённого памятника императрице по проекту Э. М. *Фальконе*. Для Большого каскада *Петергофа* скульптор исполнил статую «Пандора» (1801). В 1790-е гг. были созданы портреты крупных государственных деятелей («Г. А. Потёмкин», 1791; «Н. В. Репнин», 1799; «А. А. Безбородко», ок. 1798 г.), учёного М. В. Ломоносова (1793), митрополита Гавриила (1792). Одной из вершин в портретной скульптуре 18 в. стал отличающийся глубиной психологической характеристики бюст Павла I (1798).

Творчество Шубина определило собой развитие русского скульптурного портрета в последней трети 18 в. Сосуществование различных стилевых тенденций в его творчестве не позволяет чётко выделить одну основную линию эволюции. В его наследии есть работы, ориентированные на наследие античности, произведения в стиле *рококо*. Скульптур, которые можно связать с ведущим стилем эпохи – *классицизмом*, в его творчестве немного.

**ШУМÉРО-АККА́ДСКОЕ ИСКУ́ССТВО**, см. в ст. *Месопотамии искусство*.

**ЩЕДРИ́Н** Сильвестр Феодосиевич (1791, Санкт-Петербург – 1830, Сорренто, Италия), русский живописец; пейзажист; представитель *романтизма*. Сын известного скульптора и ректора *Петербургской академии художеств* Ф. Ф. *Щедрина*. Учился у своего отца, затем в АХ в классе пейзажа (1800—11). Закончил Академию с Большой золотой медалью, дававшей право на заграничную поездку. Война с Наполеоном задержала его выезд за границу, лишь в 1818 г. художник отправился в Италию. Там вырабатывается особая творческая манера Щедрина, он начинает овладевать законами *пленэра*, открывая пути художникам будущих поколений. В отличие от мастеров



прошлого, Щедрин уделял особое внимание живописным *этюдам с натуры*, не ограничиваясь карандашными набросками.



*Сильв. Ф. Щедрин. «Новый Рим. Замок Св. Ангела». Вариант. 1824 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*Сильв. Ф. Щедрин. «Озеро Альбано в окрестностях Рима». 1825 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*



*Сильв. Ф. Щедрин. «В окрестностях Сорренто близ Кастелламаре». 1828 г.*

Щедрин создал романтический образ Италии, которая предстаёт в его произведениях как земной Рай, страна роскошной цветущей природы, населённая счастливыми, живущими в гармонии с ней людьми. Картина «Новый Рим. Замок Св. Ангела» (1824) стала одним из первых больших полотен, написанных Щедриным за границей. Художник-романтик увидел древний город по-новому. Знаменитые памятники прошлого – собор Св. Петра и замок Св. Ангела отнесены на дальний план композиции. Они интересуют художника не как воплощение величия Рима, а как участники и свидетели жизни современного города. По словам одного из современников, «произведение сие так понравилось в Риме, что многие хотели иметь его. Художник должен был повторить этот вид восемь раз, но, любя художество и природу, не захотел быть копиистом собственной работы. Всякий раз он изменял воздух и тон картины».

С 1825 г. Щедрин постоянно жил в Неаполе. Гроты и гавани Сорренто, остров Капри, вулкан Везувий стали его любимыми темами. В пейзаже «Берег в Сорренто с видом на остров Капри» (1826) изображён скалистый берег моря. Волны тихо плещутся о камни. В природе разлита гармония, она полна великолепной зрелой красотой. Даже самое простое в ней кажется возвышенным, вызывает удивление и восторг художника. «Веранда, обвитая виноградом» (1828) написана в зрелый период творчества мастера, когда он, освоив тонкую гамму холодных и светлых тонов, вновь возвращается к ярким и сильным краскам.

В поздних работах Щедрина усиливается тревожное, взволнованное настроение. В картине «Лунная ночь в Неаполе» (1828) нет и следа счастливой безмятежности, царящей в ранних и зрелых пейзажах. Художник прибегает к подчеркнuto романтическим эффектам света, сопоставляя в ночном пейзаже холодное сияние луны и горячие отблески костра. Щедрин до конца своей жизни оставался в Италии. Он похоронен в Сорренто.

**ЩЕДРИН** Феодосий Фёдорович (1751, Санкт-Петербург – 1825, там же), русский скульптор. Отец пейзажиста Сильв. Ф. *Щедрина*. В 1764—73 гг. учился в *Петербургской академии художеств* у Н. Ф. Жилле. В 1773 г. был отправлен для совершенствования мастерства в Италию, затем в 1775 г. в Париж, где занимался в мастерской Г. Аллегрена (до 1784 г.).

В Париже были исполнены статуи «Марсий» (1776) и «Спящий Эндимион» (1779). Образ сатира Марсия драматизирован и стилистически близок *барокко*. «Спящий Эндимион» отличается более спокойной моделировкой и плавными контурами, в нём ощутима изнеженность, характерная для *рококо*. В 1792 г. скульптор создал статую «Венера», которая в кон. 18 в. находилась в «Гроте» Царского Села. В этом станковом произведении Щедрин наиболее близок *классицизму*.

В нач. 19 в. начинается новый этап в творчестве Щедрина, связанный с созданием монументально-декоративной скульптуры. Для Большого каскада фонтанов в *Петергофе*, в обновлении которого участвовали почти все ведущие скульпторы той эпохи, Щедрин выполнил статуи «Персей» (1800), «Нева» (1804) и две группы «Сирен» (1805). В 1804—11 гг. он принимал участие в декоративном оформлении Казанского собора в Санкт-Петербурге. В 1812—23 гг. руководил скульптурным оформлением здания Адмиралтейства. Им созданы четыре статуи воинов, аллегорические фигуры месяцев, несколько статуй на колоннаде, маски в замковых камнях над окнами, а также две группы «Нимф, несущих небесную сферу», обрамляющих центральную арку, которые относятся к лучшим монументально-декоративным скульптурам зрелого классицизма.

Щедрин работал также в жанрах портрета и надгробия. В АХ он руководил классом исторической скульптуры, а также обучал рубке в

мраморе. Сын скульптора, Сильвестр, приобрёл известность как пейзажист.

**ЩУКИН** Степан Семёнович (1762, Санкт-Петербург – 1828, там же), русский живописец; миниатюрист, портретист, автор картин на исторические и религиозные сюжеты. Сын «армии сержанта». Рано потерял родителей и в 1767 г. под именем Степана Семёнова был определён в Московский воспитательный дом, где провёл 11 лет. Уже в это время будущий художник проявил способности к рисованию и в 1776 г. был принят в *Петербургскую академию художеств*, где обучался в портретном классе Д. Г. *Левицкого*. В 1782 г. закончил АХ с Большой золотой медалью и был отправлен в пенсионерскую поездку во Францию. К моменту выпуска из Академии художник стал именоваться Степаном Семёновичем Щукиным. В Париже он учился у исторического живописца Ж. Б. Сюве и пользовался советами А. Рослина.



*С. С. Щукин. «Автопортрет». Ок. 1785 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*



*С. С. Щукин. «Портрет архитектора А. Д. Захарова». До 1804 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

В 1786 г. Щукин возвратился в Санкт-Петербург и в том же году за «Портрет архитектора Ю. М. Фельтена» был признан «назначенным» в академики и определён преподавателем портретного класса АХ в помощь Левицкому. С 1788 г., после ухода Левицкого из Академии, в возрасте 25 лет Щукин стал руководителем класса. За «Портрет Павла I» (1797), написанный для Сената и отличавшийся, по отзывам современников, чрезвычайным портретным сходством, он был удостоен звания академика. Сам Щукин, его ученики и др. художники не раз повторяли и варьировали впоследствии это самое известное произведение художника. В первое десятилетие 19 в. Щукин выполнил несколько образов для возводимого в Санкт-Петербурге Казанского собора.

Время творческой зрелости мастера совпало с периодом расцвета портретного класса АХ, за годы преподавания в котором Щукин воспитал немало талантливых учеников. Самые известные из них – А. Г. Варнек и В. А. Тропинин.

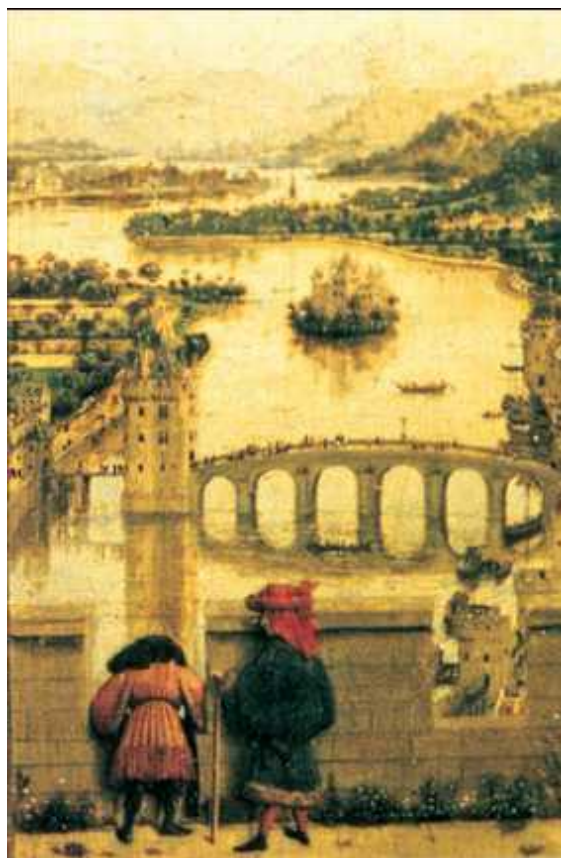


**ЭГЕЙСКОЕ ИСКУССТВО**, то же, что *Крито-микенское искусство*.

**ЭЙК** (еуск) Ян ван (ок. 1390, Маасейк, близ Маастрихта – 1441, Брюгге), нидерландский художник, один из родоначальников искусства Северного *Возрождения*. Учился, возможно, у старшего брата Губерта. Разделение художественного наследия братьев является одной из сложных проблем в искусствознании. Был придворным живописцем великого герцога Иоанна Баварского в Гааге (1422—25), с 1425 г. работал в Лилле и Брюгге при дворе герцога Бургундского Филиппа III Доброго. Как доверенное лицо герцога ездил в 1427 г. в Испанию для переговоров о женитьбе Филиппа на инфанте Изабелле, которые оказались неудачными; результатом второй поездки (1428—29) стало бракосочетание герцога с другой инфантой – Изабеллой Испанской. С 1430 г. жил в Брюгге.



*Я. ван Эйк. «Мадонна канцлера Ролена». Ок. 1436 г. Лувр. Париж*



*Я. ван Эйк. «Мадонна канцлера Ролена». Ок. 1436 г. Лувр. Париж.  
Фрагмент*



*Я. ван Эйк. «Чета Арнольфини». 1434 г. Национальная галерея. Лондон*



*Я. ван Эйк. «Портрет Маргареты ван Эйк, жены художника». 1439 г. Муниципальная художественная галерея. Брюгге*



*Я. ван Эйк. «Портрет человека в красном тюрбане». 1433 г. Национальная галерея. Лондон*

Самое знаменитое произведение ван Эйка, ознаменовавшее наступление новой эпохи в живописи Нидерландов, – монументальный створчатый алтарь для одной из капелл собора Св. Бавона в Генте (1432; см. илл. на с. 103–104). Алтарь являет всеобъемлющую картину Мироздания. На 26 панелях удивительно жизненно и в то же время поэтически проникновенно представлены мир земной и небесный. На створках внешней части алтаря изображено Благовещение, под ним – фигуры Иоанна Крестителя и Иоанна Евангелиста, написанные в технике *гризайли*, а также *донаторы* – портретные образы заказчика, гентского бюргера Иосса Вейдта и его супруги. По праздникам створки алтаря распахивались, и на внутренних панелях открывалось лучезарное и чудесное зрелище. Техника *масляной живописи*, изобретение которой приписывают именно Яну ван Эйку, позволила художнику добиться необычайной глубины и светоносности цвета, эффекта драгоценного сияния красок. Вверху торжественно восседает

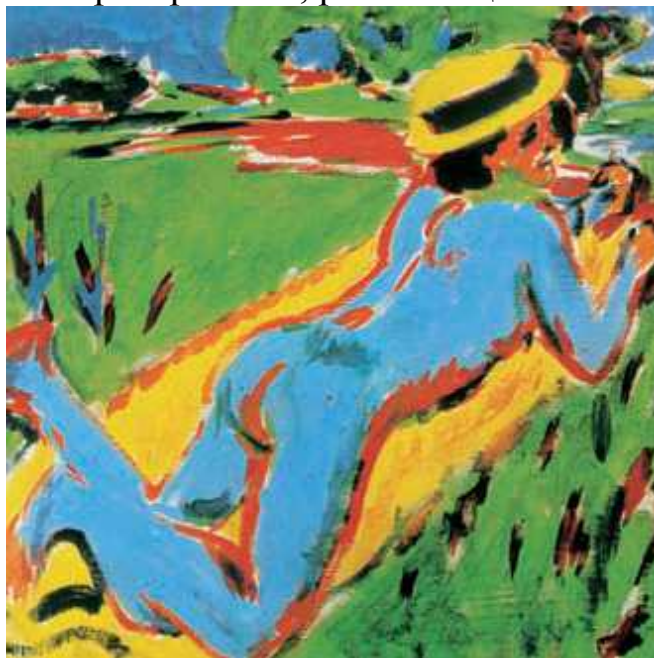


на троне Бог Отец. Рядом стоят Богоматерь и Иоанн Креститель, поют ангелы. Картина райского великолепия драматически контрастирует с обнажёнными угловатыми фигурами Адама и Евы. В центре представлена сцена, в которой сонмы праведников поклоняются *агнцу*, символизирующему жертву Христа. В пейзаже, залитом ярким солнечным светом, северные растения соседствуют с пальмами и апельсиновыми деревьями. Грандиозный космический масштаб священного действия не заслоняет ювелирно выписанных деталей (многие из них являются скрытыми символами), в которых выражено восхищение художника предметной красотой мира. В «Мадонне канцлера Ролена» (ок. 1436 г.) Богоматерь с Младенцем и земной человек встречаются лицом к лицу в едином, чудесно преображённом пространстве – чертоге Царицы Небесной. За колоннами открывается вид на маленький райский садик, где гуляют павлины и цветут цветы, а за ним – на бескрайний пейзаж с убегающей вдаль рекой. Мир чуда и мир реальности не разделены, что подтверждают фигурки двух путников у ограды дворца. Они помогают зрителю мысленно войти в картину, пространство которой, являя всё Мироздание, в то же время становится обжитым, уютным.

В творчестве Яна ван Эйка впервые в искусстве Северного Возрождения портрет выделяется в самостоятельный жанр. В погрудных композициях центром является лицо, выступающее из тёмного фона; за внешней строгостью ощущается напряжённая внутренняя жизнь («Тимофей», 1432; «Портрет человека в красном тюрбане», 1433; «Портрет Маргареты ван Эйк, жены художника», 1439). Наиболее знаменит портрет «Четы Арнольфини» (1434), в котором представлены итальянский купец Дж. Арнольфини и его жена Дж. Ченами в момент обручения. Святость супружеского жилища, идея семьи как «малой церкви» выражены в особой чистоте пространства, благоговейной строгости жестов, многочисленных символических деталях. Собачка и стоящие рядом туфли – символы супружеской верности. Горящая в люстре свеча олицетворяет Недреманное око Бога. Выпуклое зеркало на стене отражает свидетелей обручения. Один из них – сам художник; надпись над зеркалом гласит: «Ван Эйк был здесь».

**ЭКЛÉКТИКА**, эклектизм (от греч. eklektikó s – способный выбирать, выбирающий) в искусстве, соединение разнородных элементов, заимствованных из различных исторических эпох, культур, стилей, нередко плохо совместимых друг с другом. В более узком смысле, художественное направление в архитектуре 19 в., для которого характерно отсутствие органического единства между назначением здания и его внутренним и внешним оформлением, между конструкцией и *декором*.

**ЭКСПРЕССИОНИ́ЗМ** (фр. expressionisme, от лат. expressio – выражение, выразительность), художественное направление в искусстве первой четверти 20 в., проявившееся особенно ярко в Германии и Австрии накануне Первой мировой войны. Экспрессионисты создавали свои картины, руководствуясь прежде всего эмоциями. Стремясь найти предельно выразительную (экспрессивную) форму, они словно «выплёскивали» свои чувства и переживания на холст, изображая мир в беспокойном движении, непостижимо хаотическом столкновении сил, враждебных человеку. Для живописи экспрессионистов характерна изломанность линий, деформированность пространства, резкость цветовых сочетаний.



Э. Л. Кирхнер. «Лежащая обнажённая в соломенной шляпке». Ок. 1908 г.

В 1905 г. в Дрездене возникла группа «Мост» (Э. Л. Кирхнер, Э. Хеккель, К. Шмидт-Ротлуфф, Э. Нольде, М. Пехштейн, О. Мюллер). Члены группы стремились создать своими произведениями «мост» между современностью и тем, что они считали живым и мощным, т. е. экспрессионистическим, в искусстве прошлого. Источниками их творчества стали готическое, примитивное и народное искусство, африканская скульптура. Некоторые приёмы живописи этих художников заимствованы из *ксилографии* (гравюры на дереве), технику которой они пытались возродить (угловатые, словно рубленые формы, упрощение контура, резкие тональные контрасты). В целях достижения большей выразительности формы фигур и предметов в их произведениях искажены, заострены и преувеличены, цвета «кричат», краски положены тяжёлыми массами.

В 1911 г. в Мюнхене была создана группа «Синий всадник» (В. В. Кандинский, Ф. Марк, П. Клее, А. Явленский и др.). Живопись участников группы оказала значительное влияние на развитие абстрактного экспрессионизма.

Тенденции к экспрессионизму проявились также в сер. и второй пол. 20 в. в творчестве многих европейских художников (М. Бекманн, Ж. Руо, Х. Сутин, Э. Мунк, К. Пермеке, О. Кокошка). В Америке к экспрессионистам причисляют таких представителей абстрактного искусства, как К. Стилл, Д. Поллок, Х. Хофманн.

В скульптуре экспрессионизм проявился в творчестве В. Лембрука, Э. Барлаха, А. Джакометти и др. мастеров.

**ЭЛЛИНИЗМ**, культура стран Восточного Средиземноморья в период, длившийся со времени завоевательных походов Александра Македонского (334—23 до н. э.) до 30 г. до н. э., когда Египет был завоёван Римом. Термин был введён в 19 в. немецким учёным И. Дройзеном. В результате жестокой борьбы между преемниками Александра образовалось несколько новых государств: Селевкидов (простиралось от побережья Эгейского моря до Бактрии, существовавшей на территории современного Афганистана), Птолемеев (в Египте), Пергама (в Малой Азии), Понтийского царства и др., политический строй которых сочетал элементы древневосточных монархий с особенностями греческого полиса. В эллинизме сложно

соединились традиции эллинской (греческой) и местных восточных культур.

В это время строилось множество новых городов, которые назывались, как правило, в честь основавших их монархов (Александрии, Селевкии, Антиохии). Они возводились на основе регулярного плана, по сторонам главных улиц шли большие *колоннады*, агоры (площади) также обрамлялись колоннадами и *портиками*. Новые эллинистические столицы становились центрами культурной жизни 3–1 вв. до н. э. (Пергам в Малой Азии, Александрия в Египте). Развитие архитектуры было обусловлено совершенствованием строительной техники. Для эллинистического зодчества характерно стремление к освоению огромных открытых пространств, к грандиозным масштабам, желание поразить человека величиим замысла, эффектной пышностью, роскошью материалов и отделки (храмы бога Сераписа в Александрии, Аполлона в Дидимах, Зевса в Афинах и Артемиды в Магнесии). Храмы строились очень медленно из-за большого объёма работ, иногда из-за недостатка средств оставались незавершёнными. Сооружались и реставрировались также храмы местных божеств (храмы Хора в Эдфу, Исиды на о. Филэ, Эсагил в Вавилоне и др.). Большое внимание уделялось гражданскому строительству (театры, дворцы, ипподромы, бульварии – дома для собраний). Появились новые типы общественных зданий – библиотеки (в Александрии, Пергаме, Антиохии), мусейоны для научных и литературных занятий (в Александрии, Антиохии), инженерные сооружения (Фаросский маяк у берегов Александрии, Башня ветров в Афинах).



*Камя Гонзага. Сардоникс. 3 в. до н.э. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*



*«Битва богов с гигантами». Рельеф фриза алтаря Зевса в Пергаме. Ок. 180—16 гг. до н. э.*



*«Охота на львов» из дворца в Пелле. Мозаика. Кон. 4 в. до н. э.*

Для монументальной скульптуры характерны грандиозные масштабы, пышность, сложность композиции, стремление к бурным эффектам (алтарь Зевса в Пергаме со знаменитым рельефным фризом со сценами битвы богов с гигантами, ок. 180—60 гг. до н. э.). Символами эпохи стали статуя Ники Самофракийской (ок. 190 г. до н. э.), в которой мастеру удалось передать ощущение полёта,



скульптурная группа «*Лаокоон*» (1 в. до н. э.), статуя *Венеры Милосской* (Афродиты Мелосской, сер. 2 в. до н. э.), ставшая на века эталоном женской красоты, и «*Аполлон Бельведерский*» Леохара (вторая пол. 4 в. до н. э.).

Пробуждается интерес к конкретному человеку, в скульптуре и живописи появляются новые типы изображений: портреты эллинистических царей, мыслителей, поэтов. Портреты, созданные в эпоху эллинизма, точно передают возраст людей (впервые появляются образы детей и стариков), их национальную, профессиональную и социальную принадлежность. В *мозаиках* различаются свободная, живописная манера исполнения (мозаики в Пелле – столице Македонии, кон. 4 в. до н. э.) и более строгая, обращённая к наследию классики. Переживает расцвет *вазопись*, мастера достигают высокого совершенства в изготовлении художественных сосудов из стекла и резных *гемм* из драгоценных и полудрагоценных камней (камея Гонзага с портретами царя Птолемея II и царицы Арсинои, 3 в. до н. э.).

Наследие эллинизма оказало значительное влияние на развитие римской культуры и культур др. народов древности и Средневековья.

**ЭЛЬ ГРÉКО** (el greco) (Доменико Теотокопули) (1541, о. Крит – 1614, Толедо), испанский живописец, грек по происхождению. Учился на Крите, по-видимому, у иконописцев, что во многом определило своеобразие его творчества. После 1560 г. уехал в Венецию, где, возможно, учился у *Тициана*. В 1570—76 гг. жил и работал в Риме («*Мальчик, раздувающий лучину*», ок. 1570—75 гг.), с 1577 г. – в Испании.



*Эль Греко. «Моление о чаше». Ок. 1590 г. Музей искусства. Толедо*



*Эль Греко. «Лаокоон». 1610—14 гг. Национальная галерея искусства. Вашингтон*



*Эль Греко. «Вид Толедо». 1610—14 гг. Метрополитен-музей. Нью-Йорк*



Эль Греко. «Апостолы Пётр и Павел». 1614 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

В пронзительно одухотворённом искусстве Эль Греко сложно переплелись византийские традиции, достижения итальянского Ренессанса и мистическая экзальтация *маньеризма*. Расцвет его искусства наступил в Испании. Не получив признания при дворе в Мадриде, художник поселился в Толедо – городе мистиков и книжников («Вид Толедо», 1610—14). В иллюзорно-беспредельном пространстве его работ исчезает грань между земным и небесным, реальным и воображаемым миром. Художник прибегает к резким *ракурсам*, вытягивает пропорции человеческих фигур. В «Мученичестве св.

Маврикия» (1580—82) изображены в одной плоскости разновременные события, как это было в средневековой живописи. В прославленном «Погребении графа Оргаса» (1586—88), написанном для церкви Санто-Томе в Толедо, также сохраняется архаичная двухъярусная композиционная схема: действие происходит одновременно на небе и на земле. Изломанные линии, сложные ракурсы характерны для живописи маньеризма; вместе с тем, художник создаёт здесь необычайно выразительный групповой портрет своих современников. «Эмалевый», создающий эффект свечения колорит основан на множестве неожиданных рефлексов, беспокойной игре контрастирующих цветов, то ярко вспыхивающих, то гаснущих в призрачном мерцании. Острая эмоциональность образного строя характерна для портретов Эль Греко, порой отмеченных беспощадной психологической выразительностью (портрет главного инквизитора Ниньо де Гевара, 1601).

В поздних произведениях художника нарастают черты ирреальности, мир предстаёт как единая одухотворённая стихия. Эль Греко привлекают темы мистического экстаза, ликующего полёта в небеса в вихре света и цвета, апокалиптических видений («Вознесение Марии», 1613; «Снятие пятой печати», 1610—11). Подлинным трагизмом проникнуты «Моление о чаше» (1606—10) и «Лаокоон» (1610—14). В «Снятии пятой печати» тревожные всполохи света выхватывают из окружающей тьмы мечущиеся фигуры, напоминающие языки пламени.

Наследие Эль Греко занимает уникальное место в истории мирового искусства. У художника не было последователей и учеников, его искусство вскоре было предано забвению и заново открыто лишь в нач. 20 в.

**ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ** (настоящее имя Лисицкий Лазарь Маркович) (1890, село Починок Смоленской области – 1941, Москва), русский живописец, график, дизайнер, автор архитектурных проектов, педагог; один из крупнейших мастеров русского авангарда. Учился на архитектурном факультете Высшей технической школы в Дармштадте (1909—14), в Рижском политехническом институте, эвакуированном в Москву (1915—18). Член художественных объединений *Утвердители*



*нового искусства* (Уновис; 1919—21), «Ассоциация новых архитекторов» (1925), «*Четыре искусства*» (с 1924 г.).

Важнейшую роль в творчестве художника сыграли теория и практика супрематизма (метод выражения структуры мироздания в простейших геометрических формах, разработанный К. С. Малевичем). В 1919—20 гг. Эль Лисицкий руководил архитектурным факультетом и мастерскими графики в витебской Народной художественной школе, создавал «проуны» (проекты утверждения нового) и «фигурины» — проекты театральных костюмов для футуристической оперы «Победа над солнцем» (1920—21). В фигуринах, исполненных в технике *гуаши*, *акварели*, туши, часто используется революционная символика цвета и форм (красный квадрат, красная звезда и др.). В проунах плоские геометрические фигуры обретают объём. Поверхность листа бумаги превращается в космическое пространство, в котором движутся или находятся в покое объёмные геометрические элементы («Проун – 84», 1923—24).

Создание проунов позволило Эль Лисицкому перейти к работе в реальной предметно-пространственной среде и архитектуре. «Проект передвижной ораторской трибуны» (1920) имел в основе проун. В «Проекте небоскрёба на площади у Никитских ворот» (1924—25) крупные объёмы параллелепипедов расположены на трёх стойках-опорах. В «Проекте яхт-клуба для международного Красного стадиона на Ленинских горах» (1925) художник создал структуру из простых геометрических объёмов, ввёл в композицию резкие диагонали и яркий локальный цвет. Эль Лисицкий — основоположник дизайна выставочного пространства. При оформлении экспозиций он активно использовал движущиеся установки, фотомонтаж. Новаторские идеи Лисицкого воплотились в экспозициях выставок «Пресса» в Кёльне (1928), «Фильм и фото» в Штутгарте (1929), гигиены в Дрездене (1930), пушнины в Лейпциге (1930).

Эль Лисицкий развивал в своём творчестве передовые открытия современного искусства: использовал открытия супрематизма, теорию и практику *конструктивизма*, был тесно связан с Н. А. Ладовским. Его оригинальные пластические решения воплотились в самых различных областях искусства, вписав одну из наиболее ярких страниц в историю художественного авангарда.

**ЭМА́ЛЬ** (от франц. *é mail*, от франкского *smeltan* – плавить), техника, применяемая в *ювелирном искусстве* для украшения золотых, серебряных, медных и др. изделий, а также сами изделия, выполненные в этой технике. Техника эмалей может быть холодной (без обжига) или горячей (окрашенная окислами красочная паста наносится на специально обработанную поверхность и обжигается, в результате чего появляется стекловидный цветной слой).



*Неизвестный русский мастер. Дарохранительница с крышкой. Серебро, позолота, эмали. Вторая четверть 19 в. Государственный исторический музей. Москва*

Перегородчатые эмали заполняют ячейки, образованные тонкими металлическими перегородками, припаянными на металлическую поверхность ребром по линиям узора, передают чёткие линии контура. Выемчатые эмали заполняют углубления (созданные резьбой, штамповкой и т. д.) в толще металла; отличаются яркостью цвета. В расписной эмали изделие из металла покрывается эмалью и по ней расписывается эмалевыми красками (с 17 в. огнеупорными).

Наиболее известны лиможские эмали (Франция, 15–17 вв.), русская финифть, изделия мастеров *модерна* (Р. Лалика, Л. Тиффани и др.).

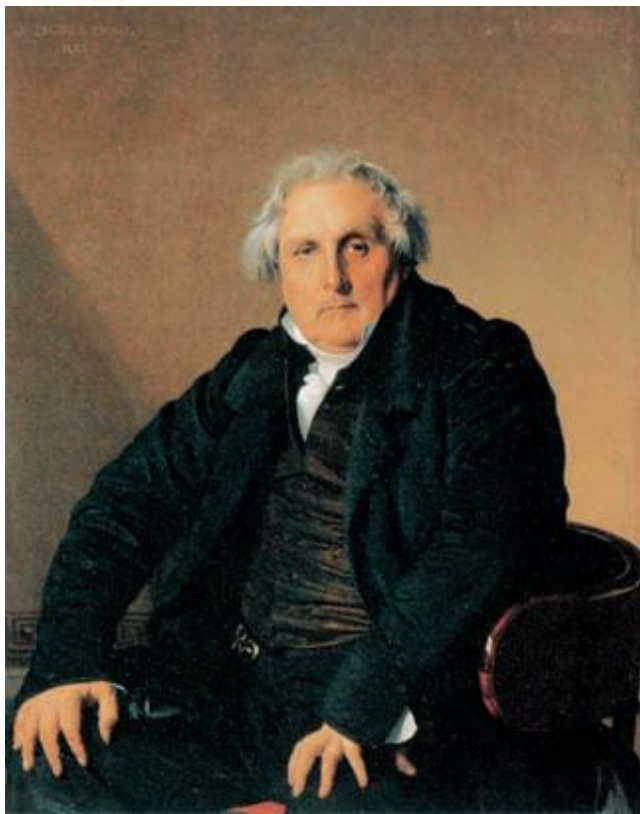
**ЭНГР** (*ingres*) Жан Огюст Доминик (1780, Монтобан, – 1867, Париж), французский живописец и график, музыкант; представитель

*классицизма.* Учился у отца, миниатюриста и скульптора Ж. Энгра, затем (с 1791 г.) в Тулузской академии у Г. Ж. Рока. В 1797 г. переехал в Париж, где посещал мастерскую Ж. Л. Давида, поступил в Школу изящных искусств (1799). В 1806—20 и 1834—41 гг. жил в Риме, в 1820—24 гг. – во Флоренции. В 1824 г. Энгр открыл в Париже свою школу живописи, с 1829 г. преподавал в Академии изящных искусств в Париже. В 1834—41 гг. занимал пост директора Французской академии в Риме. С 1841 г. жил и работал в Париже.

Энгру были близки творческие принципы его учителя Давида: тонкое чувство объёма и контура, особая экономность линии, отсутствие лишних деталей, стремление подчеркнуть в натуре прекрасное, благородное. Свой путь в искусстве Энгр начал с портретов («Автопортрет», 1804; три портрета членов семьи Ривьер – отца, матери, дочери, 1805; «Император Наполеон на троне», 1806). В Риме художник тщательно изучал античное искусство, что воплотилось в его картинах «Эдип и сфинкс» (1808), «Юпитер и Фетида» (1811). Во Флоренции была написана картина „Обет Людовика XIII“ (1824) для кафедрального собора в родном городе художника Монтобане, за которую критика назвала Энгра „новым Рафаэлем“.



*Ж. О. Д. Энгр. «Портрет мадемуазель Ривьер». 1805 г. Лувр.  
Париж*



*Ж. О. Д. Энгр. «Портрет Л. Ф. Бертена». 1832 г. Лувр. Париж*





*Ж. О. Д. Энгр. «Портрет Н. Паганини». Карандаш. 1819 г. Лувр. Париж*

Энгр вошёл в историю искусства прежде всего как замечательный портретист, хотя он сам считал этот жанр «низким». Его портреты пленяют чистотой и музыкальностью плавных линий, скульптурностью формы («Мадам Девосе», 1807; «Мадам Зенон», 1816; «Мадам Муатесье», 1851). Энгр был виртуозным мастером изображения обнажённой натуры. В работах «Купальщица Вальпинсона» (1808), «Большая Одалиска» (1814), «Турецкая баня» (1862—63) холодная чистота стиля сочетается с затаённой чувственностью; певучие линии контуров, изысканная пластика поз и жестов напоминают об античной классике.

В поздний период творчества Энгр пишет большие мифологические картины («Мученичество св. Симфориона», 1834); его живописная манера становится академичной. Однако в эти же годы созданы многие лучшие портреты. В «Портрете Л. Ф. Бертена» (1832) представлен властный умный буржуа в характерной позе «хозяина

жизни», что дало повод художнику Э. Мане назвать эту работу «портретом буржуазного Будды». Графические портреты Энгра, которые он создавал на протяжении всей жизни, отличает непосредственность, раскованность, жизненность деталей (портрет скрипача-виртуоза Н. Паганини, 1819).

Творчество Энгра оказало большое влияние как на развитие *академизма* во французском искусстве, так и художников новых направлений, взявших на вооружение энгровскую филигранную отточенность линий (Э. Дега, П. Пикассо и др.).

**ЭНКÁУСТИКА** (от греч. *enkáio* – выжигаю), техника восковой живописи. Связующим веществом для красочных пигментов является воск. Восковые краски были известны ещё в Древнем Египте, но широкое применение и развитие энкаустическая живопись получила в греко-римском искусстве, в особенности с 5 в. до н. э. Наиболее известными произведениями, выполненными в этой технике, являются *фаюмские портреты*.



*«Женский портрет». Энкаустика, позолота. 2 в. Лувр. Париж*

Расплавленные краски наносили на доску кистью или цестром – металлическим стержнем с лопаточкой на конце. Воск быстро застывал, образуя неровную поверхность, что усиливало впечатление объёмности изображения. Иногда при изображении ресниц или для углубления тени ребром цестра проводили глубокие бороздки. Для энкаустических работ характерна особая фактурность письма. В некоторых фаюмских портретах скрупулёзная проработка лица сочетается с более широкой живописной манерой в передаче одежды, написанной более жидкими мазками. Авторы других работ прибегали для создания гладкой, словно лакированной поверхности к оплавлению красок (на некотором расстоянии от портрета держали жаровню с горячими углями, от чего краски разогревались и сплавлялись в единую массу).

Эллинистическая техника энкаустики применялась также в ранних образцах *иконописи*, уступив позднее место темперной живописи.

**ЭНТА́ЗИС**, см. в ст. *Колонна*.

**ЭПÓХА ВОЗРОЖДÉНИЯ**, см. *Возрождение*.

**ЭПÓХА ПРОСВЕЩÉНИЯ**, см. *Просвещение*.

**ЭСКÍЗ** (франц. *esquisse*), подготовительный набросок (графический, живописный, скульптурный) будущего произведения, в котором мастер воплощает свой замысел, ищет композиционную форму, расставляет цветовые акценты и т. д. Как правило, крупной работе предшествует целая серия эскизов от карандашного наброска первого замысла до проработанной в деталях композиции. А. А. Иванов создал к картине «Явление Христа народу» ок. 500 эскизов и *этюдов*.



*К. П. Брюллов. «Последний день Помпеи». Эскиз. Сепия, тушь, перо, карандаш. 1828—30 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

**ЭСТАМПА** (франц. *estampe*, от итал. *stampa* – печать, оттиск), *гравюра*, являющаяся станковым производением печатной графики. Эстампом называют обычно подписной оттиск с печатной формы, выполненной самим художником (реже – мастером-гравёром).

**ЭТРУСКОВОЕ ИСКУССТВО**, искусствоведческий термин, обозначающий культуру и искусство этрусков, населявших в 1-м тыс. до н. э. область Этрурия (ныне Тоскана) на Апеннинском полуострове. Язык этрусков до сих пор не расшифрован, памятники их письменности и литературы утрачены (сохранились лишь небольшие фрагменты надписей, в основном на надгробиях). Многие явления культуры и искусства этрусков известны лишь по свидетельствам тесно взаимодействовавших с ними греков и римлян. Этруски славились как искусные инженеры и строители городов. Именно у них римляне заимствовали умение осушать и орошать почву, возводить дороги,

мосты и величественные, перекрытые *сводами* здания, а также *тоги*, гладиаторские игры и искусство гадания по сверканию молний, полётам птиц, печени жертвенных животных и т. д. История этрусского искусства делится на 4 периода: ориентализирующий (8–7 вв. до н. э.), архаический (6 в. до н. э.), классический (5–4 вв. до н. э.) и эллинистический (3–1 вв. до н. э.).

Собственно этрусской цивилизации предшествовала археологическая культура Вилланова (10—9 вв. до н. э., памятники обнаружены близ Болоньи).

В ориентализирующий период на искусство этрусов оказывали сильное воздействие художественные традиции народов Восточного Средиземноморья, в особенности греков. Архитектурные сооружения и скульптура этого времени не сохранились. О формах жилищ свидетельствуют погребальные урны (урна из Вульчи, 8 в. до н. э., изображающая круглую хижину). Урны, отливавшиеся из бронзы и украшавшиеся чеканным геометрическим орнаментом, мыслились не только как вместилище пепла покойного, но и как его символическое воплощение (урны из Кьюзи, т. н. канопы, увенчанные крышками в форме головы умершего, кон. 7 в. до н. э.).

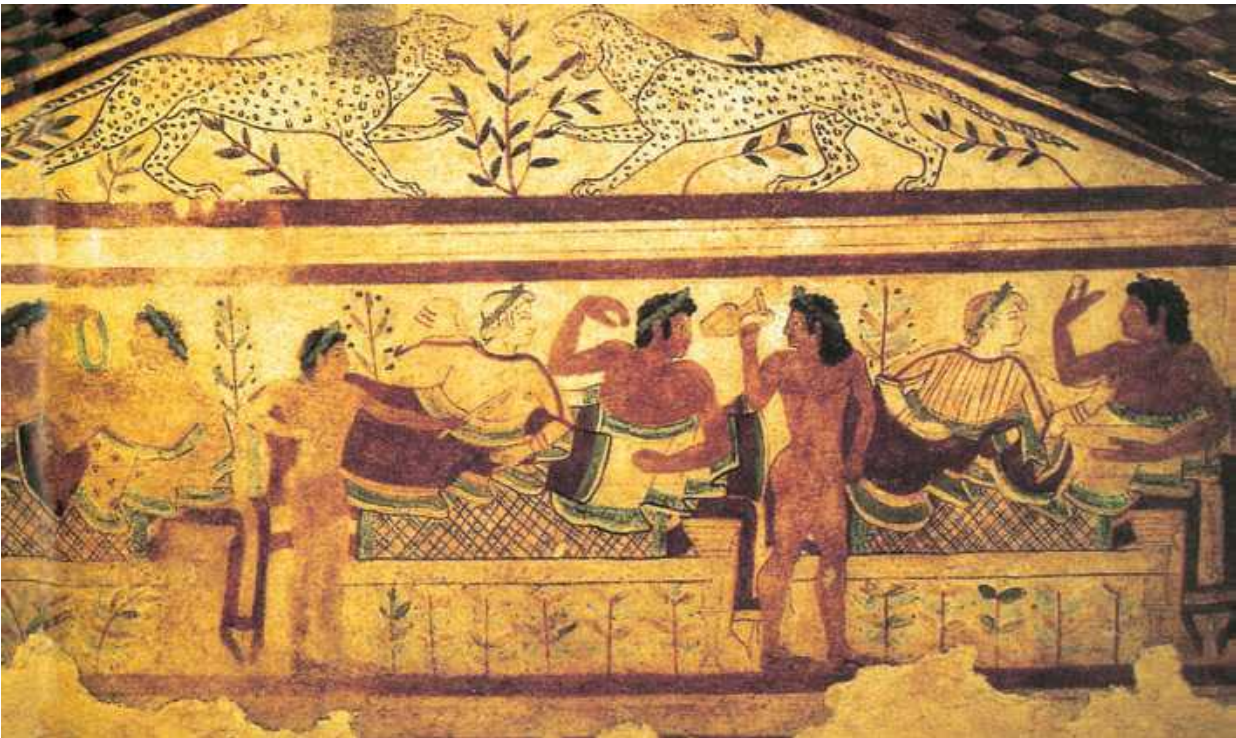




*«Матер-Матута». Известняк. 5 в. до н.э. Археологический музей.  
Флоренция*



*Саркофаг супругов из Черветери. Терракота. 6 в. до н. э. Музей виллы Джулия. Рим*



*«Погребальный пир». Фреска. 5 в. до н. э. Гробница Леопардов. Тарквинии*



*Канопа из Кьюзи. 6 в. до н. э. Археологический музей. Флоренция*



*«Химера» из Ареццо. Бронза. 5 в. до н. э. Археологический музей. Флоренция*

В архаический период искусство этрусков достигло высшего расцвета. В Этрурии образовался союз 12 городов (Вейи, Ветулония, Клузий, Перузия, Популония, Тарквинии, Вульчи, Цере и др.). Во главе союза стояли цари, военная знать и жрецы-лукумоны. Города отличает регулярная планировка улиц, площадей и кварталов. Строились мощные крепостные сооружения, каменные мостовые, водопровод и



канализация. В строительстве использовались камни различных пород, дерево и сырцовые (необожжённые) кирпичи. Рядом с городами живых возводились *некрополи* (города мёртвых) – грандиозные комплексы гробниц, часто напоминавших дома, стоящие вдоль улиц. Некоторые захоронения вырубались в скалах или устраивались в природных пещерах, другие строились из камня. Иногда центр погребальных камер занимал мощный четырёхгранный, сужающийся кверху столб, поддерживающий ложный свод (гробница Мариттимо, близ Вольтерры, 6 в. до н. э.). Часто встречались гробницы в виде круглого кургана (тумулуса), который покрывался сверху травой (некрополь Бандитачча близ Цере, ныне Черветери). Планировка погребений повторяла планировку домов знати: длинный наклонный коридор с комнатами по бокам вёл в просторное главное помещение с ложами у стен или в нишах. Храмы возводились на подиуме (высоком основании) и украшались колоннами только со стороны фасада (храмы на *акрополе* Марцаботто, близ Болоньи). Сформировалось два типа культовых сооружений – с одной ячейкой (святилищем) и с тремя, которые посвящались богам главной триады – Тину (Юпитеру), Уни (Юноне) и Менрве (Минерве).

В этрусской скульптуре заметно сочетание греческих и итальянских принципов. Камень применялся редко, этрусские мастера работали с бронзой и *терракотой* (обожжённой глиной), ваянию предпочитали пластику. Храмы украшались терракотовыми антефиксами – декоративными деталями, служившими водоотводами, а также оберегами от злых духов, и акротериями – фигурными или узорными элементами, венчавшими *фронтоны*. Нам не известно ни одного имени этрусского скульптора, за исключением Вулки. Возможно, им было создано убранство храма в Вейях (6 в. до н. э.) – статуи Аполлона, Геракла, Гермеса и богини (видимо, Лето) с ребёнком на руках. Большинство скульптурных памятников связано с погребальными обрядами (саркофаги из Кьюзи, урны из Вольтерры). На севере, где долго практиковался обычай кремации, урны делались в виде сидящего на троне умершего, голова которого служила одновременно крышкой. На саркофагах изображались обнявшиеся супружеские пары на пиршественном ложе (саркофаг супругов из Черветери, 6 в. до н. э.).

Этрусская живопись известна по гробничным росписям, в которых изображены сцены нескончаемых пиров. Танцоры и музыканты

развлекают пирующих, возлежащих на ложах, игрой на лире; атлеты борются во время погребального обряда (гробницы в Тарквиниях, 6–2 вв. до н. э.). На штукатурку наносили контуры рисунка, который раскрашивали минеральными красками преимущественно тёплых тонов. Искусство архаического и классического периодов свидетельствует о страстной любви к жизни, изображённые на фресках персонажи проникнуты радостным настроением.

В классический период этрусское искусство повторяло и оттачивало найденные ранее формы. Возводились храмы с обильным терракотовым декором («Крылатые кони» с фронтона храма в Тарквиниях, 4 в. до н. э.). В скульптуре особое место занял мотив сидящей женщины с младенцем на руках, возможно, изображение Великой Матери (т. н. «Матер-Матута», 5 в. до н. э.). Были созданы знаменитые бронзовые статуи: «Химера» из Ареццо и «Капитолийская волчица», установленная на главной площади Рима. В Гробнице Рельефов в некрополе Бандитачча (4 в. до н. э.) рельефы на стенах воспроизводят разнообразную домашнюю утварь (подушки, домашние тапочки, посуду), изображают домашних животных. Фрески захоронений 5 в. до н. э. овеяны духом классической гармонии (Гробница Леопардов в некрополе Бандитачча). С кон. 4 в. до н. э. в росписях всё чаще встречаются сюжеты драматического характера: изображения казней, мучений, иногда – страдания, ожидающие человека после смерти (гробница в Вульчи со сценой убийства пленников), а также гладиаторские бои, которые были у этрусов формой ритуального жертвоприношения.

В эллинистический период форма гробниц усложняется, создаются погребения с большим количеством вырезанных в стенах ниш для урн, хранящих пепел покойных, и саркофагов. Они имеют вид склепов для семейных захоронений (гробница в Вульчи, 3 в. до н. э.). В скульптуре развивалось искусство портрета (бронзовая голова т. н. «Брута», 3 в. до н. э.). Фрески проникнуты чувством трагической безысходности (Гробница Щитов в некрополе Бандитачча, 3 в. до н. э.).

Огромную роль в искусстве этрусов играло декоративно-прикладное искусство: керамика (чёрные, покрывавшиеся блестящим лаком сосуды «буккеро»), бронзовые гравированные цисты (сосуды) и зеркала, резные камни, изделия из кости и золота.



К 265 г. до н. э. этруски были окончательно подчинены римлянами и к началу новой эры полностью ассимилировались с ними. Многие этрусские традиции легли в основу римского изобразительного искусства.

**ЭТЮД** (франц. *étude* – изучение), небольшой набросок с натуры части будущего полотна, носящий вспомогательный характер. В этюде разрабатываются детали картины или скульптурной композиции, изучается натура, решаются пространственные задачи, исследуется взаимодействие предметов, цвета и света. В творчестве импрессионистов этюды «перерастают» в картины, в которых выражено непосредственное живое яркое чувство.



*В. Э. Борисов-Мусатов. «Рука с розой». Этюд. Пастель. 1899 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

## Ю – Я

**ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО** (от нем. *juwel* или голл. *juweel* – драгоценный камень), вид *декоративно-прикладного искусства*, изготовление художественных изделий (украшений, бытовых и культовых предметов, вооружения) из драгоценных металлов (золота, серебра, платины), часто в сочетании с драгоценными и поделочными камнями, а также со стеклом, перламутром, костью и др. материалами. Изысканность обработки подчёркивает красоту исходного материала.

При работе с металлами применяются различные техники: ковка, литьё, чеканка, резьба или гравировка, оброн (фон вокруг рисунка вырезается), скань, или филигрань (узоры из тонкой проволоки напаиваются на фон), зернь (к филигранному орнаменту припаиваются золотые или серебряные шарики), чернь (измельчённый сплав серебра, свинца, серы и др. компонентов наносится на гравированную поверхность металла, обычно серебра, и подвергается обжигу, в результате чего проявляется чёрный рисунок, прочно сплавленный с основой), *эмали*, инкрустация, полировка и др. Драгоценные камни часто подвергают огранке; используются также необработанные камни – кабошоны. С древнейших времён были популярны резные изделия из драгоценных и полудрагоценных камней – *геммы*.



*В. С. Сикачѳв. Брачный венец. Серебро, позолота, эмаль, ткань, стекло. 1899—1908 гг. Государственный исторический музей. Москва*



*Скифский гребень со сценой битвы. Золото, литъѳ, чеканка. Кон. 5 – нач. 4 в. до н. э. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*



*Украшения Древнего Египта (вверху) и Древней Греции (внизу)*



*Древнерусские украшения, найденные археологами на территории Рязани. Государственные Музеи Московского Кремля*



*Часы-яйцо. Фирма Фаберже. Золото, платина, серебро, алмазы, халцедон. 1899 г. Государственные музеи Московского Кремля*



*Портсигар. Фирма Фаберже. Серебро, золото, сапфиры, эмаль. 1910-е гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*

В Древнем мире ювелирные изделия олицетворяли знатность и богатство их владельца; они служили не только украшениями, но и печатями, и амулетами, призванными защищать хозяина своей магической силой; был распространён *звериный стиль*. В Средние века мастерство ювелиров было направлено в основном на украшение предметов церковной утвари. Изготавливались великолепные золотые или серебряные *оклады* икон и богослужбных книг, украшенные драгоценными камнями, чеканные литургические сосуды. Ювелирные изделия эпохи *Возрождения* отличаются совершенством композиции, тщательностью проработки, богатством фантазии. К ювелирному искусству обращались прославленные мастера (А. Дюрер, Х. Хольбейн Младший, Б. Челлини). Излюбленными типами изделий были нагрудные подвески и украшения для шляп. В Италии расцветает искусство резьбы по камню. Во Франции славилась школа лиможской эмали. Новый расцвет ювелирного искусства переживает в эпоху *рококо* с характерным для него стремлением к утончённости. Любимым камнем становится бриллиант, появляется классическая бриллиантовая огранка. В мужском костюме драгоценные камни использовались так же широко, как и в женском. В эпоху *классицизма* ювелирные изделия обретают строгость, из мужского гардероба практически исчезают украшения. Популярными становятся изящные табакерки и набалдашники для тростей.

С сер. 19 в. при изготовлении ювелирных изделий начинают применяться промышленные технологии, их производство становится массовым, используются менее дорогие материалы (накладное серебро, горный хрусталь, цветное стекло, искусственные бриллианты – стразы). Мастера *модерна* превратили ювелирные изделия в произведения



большого искусства (Р. Лалик, Л. Гайар). Ювелиры обращаются в своих произведениях к формам живой природы; любимыми мотивами становятся волна, завитки растений, насекомые, птицы. Мировую известность получила продукция работавшей в России фирмы Фаберже (пасхальные яйца с механическим секретом, часы, украшения, сервизы, бинокли, портсигары и др.), отмеченные уникальностью конструкторских решений, тщательностью отделки, яркой праздничностью образного решения.

В 20 в. благодаря деятельности французского модельера-новатора Коко Шанель обретает популярность бижутерия. Осваиваются новые материалы, как дорогие (платина, палладий), так и более доступные массовому потребителю (цирконий, алюминий, цинк, керамика). Во второй пол. 20 – нач. 21 в. стремление к минимализму, обыгрыванию выразительности простых геометрических форм соседствует в ювелирном деле с интересом к изысканности и прихотливым линиям модерна и традициям народного искусства.

### **ЮГЕНДСТИЛЬ**, см. *Модерн*.

**ЮОН** Константин Фёдорович (1875, Москва – 1958, там же), русский живописец и график, театральный декоратор, педагог. Учился в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* (1894—98) у К. А. Савицкого, А. Е. Архипова, Н. А. Касаткина, Л. О. Пастернака, А. М. Корина, затем в мастерской В. А. Серова (1898—99). Посетил Австрию, Швейцарию, Германию, Италию, Францию, неоднократно путешествовал по древним русским городам. Один из организаторов *Союза русских художников* (1903—23), член художественного объединения *«Мир искусства»* и *Ассоциации художников революционной России* (с 1925 г.). Совместно с И. О. Дудиным руководил художественной школой в Москве (1900—17). Преподавал во Всероссийской академии художеств в Ленинграде (1939—40), в Московском художественном институте им. В. И. Сурикова (1952—55). Был главным художником Малого театра (1945—47). Народный художник СССР (1950).

Юон – мастер лирического пейзажа. В основе его живописного метода – работа на *пленэре*, увлечение *импрессионизмом* («Голубой куст», 1907). В картинах художника предстаёт образ России, в которой

существуют в гармонии город и деревня, старина и современность. Юон пишет сияющий радостными, звонкими красками мир русской провинции – раздолье русской природы, стены и башни монастырей, белокаменные соборы с золотыми куполами, деревенские домики. На фоне голубого неба, часто занимающего большую часть пространства, на улицах и площадях кипит оживлённая, праздничная жизнь: несутся повозки, спешат по делам или неспешно прогуливаются люди в ярких одеждах. Художник особенно любил писать Троице-Сергиеву лавру («К Троице», 1903; «Троицкая лавра зимой», 1910; «Купола и ласточки», 1921, ГТГ) и подмосковное село Лигачёво, где встретил свою будущую жену, крестьянку Клавдию, и впоследствии поселился. В картине «Мартовское солнце. Лигачёво» (1915) ощущается морозный воздух, пронзительная голубизна неба и снега. Заходящее солнце «зажигает» золотыми красками стволы деревьев.

После Октябрьской революции создал аллегорическую картину «Новая планета» (1921), в которой представлено тревожное утро рождения нового мира. В 1920–30-х гг. писал историко-революционные и бытовые картины («Вузовцы», 1929; «Утро индустриальной Москвы», «Парад на Красной площади в Москве 7 ноября 1941 года»; обе – 1949), продолжал создавать лирические пейзажи («Русская зима. Лигачёво», 1947). В 1930-е гг. оформлял театральные постановки во МХАТе, Большом и Малом театрах, серию портретов писателей, учёных, актёров («Портрет В. Н. Пашенной», 1945).

Учениками Юона были В. И. Мухина, В. А. Ватагин, А. В. Куприн, С. Ю. Судейкин, В. А. Фаворский и многие др. художники.

**ЯПОНИИ ИСКУССТВО**, искусство восточноазиатского государства, занимающего ок. 4 тыс. островов в западной части Тихого океана. Древнейшие памятники искусства относятся к культуре дзёмон (4-е – сер. 1-го тыс. до н. э.). Это глиняные сосуды, обматывавшиеся травяными верёвками, которые во время обжига оставляли на их поверхности характерный узор. В кон. 1-го тыс. до н. э. укореняется религия синтоизма (обожествление природы – гор, рек, деревьев и т. д.). Первыми храмами служили амбары для хранения риса, перед которыми совершались праздничные обряды. По типу этих храмов-амбаров были построены древнейшие святилища (Исэ и Идзумо, нач. 1-го тыс. н. э.).

В 3–6 вв. н. э. в связи с развитием культа предков начинается строительство грандиозных царских курганов (кофун) круглой и подковообразной формы, окружённых рвом с водой (гробница императора Нинтоку). На них ставили полые глиняные фигурки (ханива), изображающие жриц, слуг, коней и птиц, модели жилых домов.

С кон. 6 в. в связи с распространением буддизма началось строительство монастырей, квадратных в плане *пагод* и храмов по китайским и корейским образцам (ансамбли Асукадера, 588; Ситеннодзи, 593; Хоккидзи, нач. 7 в.; Хорюдзи, 607) Здания возводились на белокаменной платформе, были окружены *колоннами*, окрашенными красным лаком, и увенчаны черепичной, изогнутой по краям, одноярусной или двухъярусной крышей. В центральной части буддийских храмов воздвигали алтари с изображениями буддийских божеств, выполненных из золочёной бронзы или раскрашенного дерева.



*Кинкакудзи (Золотой павильон). 1397 г. Буддийский храмовый комплекс Рокуондзи. Киото*



*Сад императорского дворца. Воссоздан в 1789 г. по образцу 9 в. Киото*



*Кобори Энсю. Чайный павильон в саду храма Кодайдзи. Первая пол. 17 в. Киото*





*Нэцкэ в виде смеющегося мальчика и маски. Слоновая кость. 19 в.*



*Замок Химэдзидзё (Замок белой цапли). 1601—09 гг. Химэдзи*





*К. Утамаро. «Красавица Осомэ». Цветная ксилография. 1790-е гг.*



*А. Хиросигэ. «Станция Мисима. Утренний туман». Из серии «53 станции Токайдо». Цветная ксилография. 1833—34 гг.*

В 710 г., когда утверждается единое централизованное феодальное государство, первой постоянной японской столицей (до этого при

восшествии на престол нового правителя столица переносилась) становится Нара (Хэйдзё-кё), выстроенная по образцу китайских городов с регулярной планировкой. Для храмовых комплексов этого времени (Якусидзи, Тодайзи, Тосёдайзи) характерна чёткая симметрия планов, грандиозные масштабы и мощь конструкций. В скульптуре широкое распространение получили гротескные ритуальные маски. Живопись представлена росписями храма Хорюдзи (8 в.), близкой по стилистике к индийским и китайским образцам.

В 794 г. столица была перенесена в г. Хэйан (ныне Киото). В кон. 8 —12 вв. в архитектуре сложился новый тип храма-дворца (храм Феникса в монастыре Бёдоин близ Киото, 1053). Члены буддийских сект, проповедовавшие тайные учения, возводили культовые здания в уединённых местах среди скал (храмы Энрякудзи, 782; Конгобудзи, 816; Муродзи, кон. 8 – нач. 9 в.). Небольшие храмы были органично вписаны в пейзаж. Переживала расцвет светская архитектура. Т. н. стиль синдэн-дзукури, продолжающий традиции национального зодчества, был соединён с опытом китайской архитектуры. В центре жилых комплексов находился деревянный павильон (синдэн), приподнятый на столбах, к которому примыкали с двух сторон галереи (тайноя), соединяющие основное здание с остальными частями ансамбля. Фасадом павильон выходил на песчаную площадку, завершавшуюся в южной части пейзажным садом с островами, мостами, скалами и искусственным озером (императорский дворец в Киото, воссоздан по образцу 9 в. в 1789 г.). В скульптуре появились устрашающие изображения многоликих и многоруких божеств — охранителей стран света, целителей от недугов. В отделке храмовых интерьеров наряду со скульптурой широко применялись орнамент и настенные росписи. Живописцы писали также иконы-мандалы, воссоздававшие символическую схему буддийской Вселенной. Сложился тип горизонтальных свитков (эмакимоно), иллюстрирующих литературные произведения (иллюстрации к «Повести о принце Гэндзи» Фудзивара Такаёси, нач. 12 в.). В декоративно-прикладном искусстве были популярны художественные лаки.

В 12–15 вв. страной правили сёгуны (военные правители), столицей стал г. Камакура. Были популярны скульптурные и живописные портреты сёгунов (портрет сёгуна Минамото Ёритомо, выполненный Фудзивара Таканобу, 12 в.), воинов и монахов.

Изысканной отделкой украшали оружие и конскую сбрую. В кон. 14–16 вв. под влиянием учения дзэн, проповедовавшего путь к просветлению через созерцание природы, которая является «телом Будды», переживает расцвет *садово-парковая архитектура* (храмы Кинкакудзи – Золотой павильон и Гинкакудзи – Серебряный павильон в Киото, 14 – кон. 15 в.). В отличие от европейских садов, в японских обычно не было цветущих растений; ландшафты украшали *садами камней* (сад монастыря Рёандзи в Киото, 15 в.). С помощью камней и песка искусные садовники создавали ощущение реки, гор, моста, перекинутого через пропасть, водопада и т. д. У созерцающего уголок сада человека создавалось ощущение безграничного пространства (сад храма Дайсэн-ин в монастыре Дайтокудзи в Киото, 14 в.). В жилых постройках исчезли длинные галереи, комнаты разделялись раздвижными перегородками, появились специальные ниши (токонома) для живописных свитков и полки (тана) для священных книг. Раздвижные стены сближали интерьер с садом. Развивается живопись тушью (суйбоку). Художники (Дзёсецу, Сюоун, Сэсю и др.) пишут монохромные пейзажи на свитках. В конце 15 в. живописцы школы Кано (Масанобу Кано, Мотонобу Кано, Эйтоку Кано, Санраку Кано и др.) создавали яркие декоративные композиции с изображением птиц и цветущих деревьев. Укоренившаяся в японской культуре с 15 в. традиция чайных церемоний оказала ощутимое влияние на архитектуру и изобразительное искусство, вызвала расцвет производства фарфора. В глубине садов устраивали подчёркнуто простые павильоны для чайных церемоний – полухрамы-полухижины. Культ простоты, естественности, приобщённости к миру природы нашёл наиболее совершенное воплощение в ансамбле императорской загородной виллы Кацура близ Киото (1625). Переживает расцвет зародившееся ещё в 6 в. искусство икэбаны (составления букетов).

В 1543 г. во время бури на одном из японских островов высадились португальские купцы. С этого времени начались оживлённые контакты Японии с Европой. В кон. 16 – нач. 17 в. при участии европейских архитекторов возводились грандиозные замки, сочетающие циклопическую кладку цоколя с традиционным деревянным верхом (Адзутидзё, 1576; Осакадзё, 1583; Химэдзидзё, 1601—09). Просторные сумрачные интерьеры этих сооружений, а также дворцов украшались резьбой по дереву, многоцветными росписями с обилием золота (замок

сёгуна Нидзё, дворец Фусими, ныне монастырь Нисихонгандзи; оба – нач. 17 в.). Создавались пышные торжественные храмы-усыпальницы, обильно украшенные резьбой, позолотой, росписями (мавзолей сёгунов Токугава в Никко, нач. 17 в.).

С 1639 г. при сёгунах Токугава европейским кораблям было запрещено входить в японские порты. Период самоизоляции Японии длился до 1854 г. В это время расцветает городская культура. Необычайно популярны были маленькие костяные или деревянные фигурки – нэцкэ. В японском костюме (кимоно) нет карманов, поэтому кошельки и маленькие сумочки носили у пояса. Через пояс продевали шнурок, на одном конце которого находился кошелёк, а на другом – противовес-нэцкэ. Внутри нэцкэ находилось отверстие, сквозь которое продевали шнурок. Во всех домах были цветные *гравюры* (укиё-э), выполненные в технике *ксилографии*. Знаменитыми авторами гравюр были Судзуки Харунобу и Китагава Утамаро, создававшие образы нежных женщин; Тёсусай Сяраку, изображавший актёров традиционного японского театра Кабуки; пейзажисты Кацусика Хокусай и Андо Хиросигэ.

Архитектура и изобразительное искусство 19 в. отмечены чертами *эkleктики*, стремлением сблизить европейскую и национальную манеры. В 20 – нач. 21 в. японские мастера обращаются ко всему многообразному наследию европейского искусства; авангардные направления соседствуют с возрождением древних национальных традиций.

**ЯРОШЁНКО** Николай Александрович (1846, Полтава – 1898, Кисловодск), русский живописец и график; жанрист, портретист, пейзажист. Сын генерал-майора. Следуя семейной традиции, учился в Петровском полтавском кадетском корпусе, Михайловском артиллерийском училище и в Петербургской артиллерийской академии. Получив военное образование, служил на Петербургском патронном заводе. В 1892 г. вышел в отставку в чине генерал-майора, в должности профессора Военной академии. В 1876 г. вступил в Товарищество передвижных художественных выставок (ТПХВ); с 1879 г. – член правления. После смерти И. Н. *Крамского* (1882) стал фактическим руководителем ТПХВ. Неоднократно путешествовал по Украине,

Кавказу, Волге, Уралу, а также по странам Западной Европы и Ближнему Востоку. С 1892 г. постоянно жил в Кисловодске.



*Н. А. Ярошенко. «Кочегар». 1878 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*





*Н. А. Ярошенко. «Всюду жизнь». 1888 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

Военная карьера не помешала Ярошенко заниматься искусством. Ещё во время обучения он брал уроки живописи у А. М. Волкова, посещал Рисовальную школу *Общества поощрения художеств*, а также, в качестве вольнослушателя, – занятия в *Петербургской академии художеств* (1867—74). Ярошенко называли «совестью передвижничества». Его знаменитая картина «Кочегар» (1878) пробуждала у зрителей мысли о неоплатном долге перед народом. Фигура кочегара по-рембрандтовски выхвачена из тьмы светом огня топки. В его образе – и детская кротость, и неосознанная могучая сила. Как и многие представители интеллигенции того времени, Ярошенко был увлечён идеями Л. Н. Толстого. Под влиянием его рассказа «Чем

люди живы» художник написал свою программную картину «Всюду жизнь» (1888), вначале названную им «Где любовь, там и Бог».

Художник создал также ряд портретов деятелей русской культуры (актрисы П. А. Стрепетовой, 1884; художников И. Н. Крамского, 1876; Н. Н. Ге, 1890; писателя Л. Н. Толстого, 1894) и портреты-типы («Заключённый», 1878; «Студент», 1881; «Курсистка», 1883).

В 1962 г. в Кисловодске был открыт художественный музей Н. А. Ярошенко.