

А-Б

1
ТОМ

Энциклопедия Живописи

Энциклопедия Живописи



1
ТОМ



БОЛЬШАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

Энциклопедия Живописи

В ПЯТНАДЦАТИ ТОМАХ

ТОМ

1

ААХЕН — БАССАНО



МОСКВА «ТЕРРА» 2010

Научно-редакционный совет Большой энциклопедии

Г. А. Месяц (академик, вице-президент РАН), О. А. Богатилов (академик, зав. лабораторией Института геологии рудных месторождений, петрографии, минералогии и геохимии РАН), В. В. Козлов (академик, вице-президент РАН), С. Д. Коровин (академик, директор Института сильноточной электроники Сибирского отделения РАН), А. Б. Куделин (академик, зам. академика-секретаря Отделения историко-филологических наук РАН), В. Л. Макаров (академик, академик-секретарь Отделения общественных наук РАН), В. И. Молодин (академик, первый заместитель председателя Сибирского отделения РАН), В. П. Скулачёв (академик, декан факультета биоинженерии и биоинформатики МГУ им. М. В. Ломоносова), А. Р. Хохлов (академик, зав. кафедрой МГУ им. М. В. Ломоносова), В. А. Черешнев (академик, председатель Уральского отделения РАН)

Главный редактор

С. А. Кондратов (доктор историч. наук, проф.)

Редакционная коллегия

Г. В. Кожевников (канд. филологич. наук, чл.-корр. Междунар. академии информатизации), М. В. Арапов (канд. филологич. наук, ведущий науч. сотрудник), С. М. Архипов (канд. географич. наук), А. А. Базаров (канд. философских наук), Н. А. Богомолов (доктор филологич. наук, проф.), А. В. Бородко (заслуж. работник геодезии и картографии), В. Н. Бурков (доктор технич. наук, академик РАЕН), Е. А. Воронцова (канд. историч. наук, старший науч. сотрудник), В. Г. Галактионов (доктор биологич. наук, проф., ведущий науч. сотрудник), С. Ю. Глазьев (доктор экономич. наук, чл.-корр. РАН), Е. А. Глебова (канд. филологич. наук), Б. Н. Головкин (доктор биологич. наук, проф.), А. В. Гришин (канд. педагогич. наук), Л. И. Громова (канд. искусствоведения), О. Л. Елисеев (канд. химич. наук), Т. Б. Здорик (канд. географич. наук), С. С. Ижевский (доктор биологич. наук), Л. В. Каабак (доктор химич. наук, проф.), С. Ю. Кашкин (доктор юридич. наук, проф.), М. В. Козловская (доктор биологич. наук), Е. И. Кононенко (канд. филологич. наук), В. Ю. Конюхов (доктор химич. наук), Н. И. Короткова, В. В. Космин (проф., академик Академии транспорта России), В. В. Костин (канд. биологич. наук), Е. В. Кочетова, А. Н. Краюхин (заслуж. работник геодезии и картографии), В. Л. Крупенин (доктор технич. наук, чл.-корр. РАЕН, проф.), В. В. Крутов (канд. искусствоведения, проф.), Д. Б. Кудрявец (канд. биологич. наук), Р. П. Кудрявец (доктор сельскохозяйств. наук, проф.), Е. Б. Кукаркина, О. В. Курихин (канд. технич. наук), В. Б. Лапшин (доктор физ.-мат. наук, проф.), Ю. Н. Лубченков (канд. психологич. наук, чл.-корр. РАЕН), Е. Г. Мещерина (доктор философских наук), А. А. Минин (доктор биологич. наук, чл.-корр. РАЕН, проф.), А. И. Миронов (доктор мед. наук), А. А. Молчанов (канд. историч. наук), О. Н. Наумов (канд. историч. наук, академик РАЕН), А. П. Нечаев (доктор технич. наук, заслуж. деятель науки и техники РФ, проф.), Н. Н. Нечаев (доктор психологич. наук, проф.), В. Е. Никитин (канд. философских наук, доцент), Д. А. Новиков (доктор технич. наук, чл.-корр. РАН), М. Ю. Орлов (канд. географич. наук), Ю. С. Подлесских (канд. мед. наук), Е. Б. Поспелова (канд. биологич. наук), А. П. Починок (канд. экономич. наук), В. А. Пронин (доктор филологич. наук, проф.), В. Л. Рабинович (доктор философских наук, проф.), К. Э. Разлогов (доктор искусствоведения, проф.), А. Н. Рылеева (доктор культурологии), Н. Д. Саркитов (канд. философских наук), В. И. Сафьянов (доктор философских наук), В. В. Снакин (доктор биологич. наук, академик РАЕН, проф.), О. А. Соломенцева (канд. филологич. наук), В. П. Ступишин (доктор историч. наук, дипломат), А. В. Сысоев (канд. биологич. наук), К. Л. Тарасов (канд. биологич. наук, доцент), Е. В. Тихонова (доктор социологич. наук, доцент), А. А. Тишков (доктор географич. наук, академик РАЕН), В. Н. Тренев (доктор технич. наук, академик РАЕН), Н. И. Фатиев (доктор философских наук, проф.), Ю. И. Федосов (канд. технич. наук), В. А. Холодов (канд. биологич. наук), А. Н. Чегорский (канд. экономич. наук), И. В. Чепайкин (канд. историч. наук), С. Н. Черняев, В. П. Шалимов (канд. физ.-мат. наук), М. В. Шкондин (доктор филологич. наук, проф.), И. С. Шуб (канд. технич. наук, доцент), А. О. Шубин (канд. биологич. наук, доцент), И. Л. Шурыгина (канд. филологич. наук, доцент), А. Н. Щагин (канд. историч. наук), А. К. Якимович (доктор искусствоведения, академик РАН)

В подготовке энциклопедии принимали участие

сотрудники Российского института культурологии Министерства культуры Российской Федерации

Энциклопедия живописи: в 15 томах / Большая энциклопедия.— М.: ТЕРРА, 2010.

Э68 Т. 1.— 192 с.: ил.

ISBN 978-5-273-00780-2

ISBN 978-5-273-00781-9 (Т. 1)

УДК 030
ББК 92

ISBN 978-5-273-00780-2

ISBN 978-5-273-00781-9 (Т. 1)

© SunFix Limited, 2004

© Издательство «ТЕРРА», 2010

Издательство «ТЕРРА» предлагает вниманию читателей тематическое издание «Энциклопедия живописи» в 15 томах. При подготовке энциклопедии использовался мировой и отечественный опыт энциклопедического книгоиздания, в том числе приобретённый при издании «Большой энциклопедии» в 62 томах, вышедшей в 2006 году. Исходный статейный материал энциклопедии организован в виде массивной электронной базы данных, для этого программистами была создана оригинальная компьютерная программа. Сведения в корневой базе приведены по состоянию на конец 2009 года.

В основу данного издания были положены следующие принципы:

- максимальное количество разъяснённых слов, с которыми может столкнуться человек, обращаясь к такому разделу изобразительного искусства, как живопись;

- использование последних информационных данных в текстах статей;

- максимально возможное иллюстрирование всех статей;

- общемировой и объективный (максимально возможный безоценочный) характер статей;

- качественное, квалифицированное, доступное даже неподготовленному читателю содержание статей.

Общий словник энциклопедии насчитывает более 4000 слов, включая отсылочные статьи и разъяснённые в текстах основных статей термины. Ключевые слова сопровождаются более чем 8000 цветных иллюстраций. Тексты статей отредактированы в соответствии с задачей издания: представить информацию наиболее полно, интересно и доступно для любого читателя.

Приступая к работе над энциклопедией, редакторская коллегия прежде всего выработала определение понятия «живопись» — вид изобразительного искусства, произведения которого создаются вручную посредством нанесения цветных красок на твёрдую или гибкую основу и предназначены для демонстрации и долгого хранения; именно цвет является главным выразительным средством живописи, в отличие от графики, где он играет вспомогательную роль.

Исходя из этого были определены критерии отбора статей. Так, в издание не были включены художники-графики, иллюстраторы, витражисты и мозаичисты; однако в самой энциклопедии рассказывается о графике, витраже и мозаике — в свете их отличия от живописи. При этом в словник вошли

художники, писавшие акварелью, пастелью и гуашью, художники, создававшие фрески, иконы, миниатюры (в т. ч. книжные), занимавшиеся росписью предметов обихода и созданием театральных и кинодекораций, а также анимацией.

Основная часть статей посвящена живописцам, как российским, так и зарубежным: классикам, живописцам «второго ряда» и современным художникам, в т. ч. народным художникам России, членам Российской академии художеств, представителям «неофициального» искусства СССР. В издании поэтапно рассказывается о развитии живописи в различных странах мира. Представлены материалы о художественных стилях и направлениях, таких как аэроживопись, барокко, кубизм, наивное искусство, «новая вещественность», пуризм, рококо и т. п., а также о живописных жанрах: автопортрет, батальный жанр, натюрморт и др. В энциклопедии дано описание живописных (и иконописных) школ, в том числе и таких мало известных, как ашканская, гейдельбергская, новая лейпцигская, франкентальская. Показана связь живописи с театром, кино и мультипликацией.

Создание живописной картины (фрески, иконы) невозможно без знаний об инструментах и материалах, с помощью которых рождается художественное произведение, поэтому в предлагаемое читателям издание вошли статьи, рассказывающие, что такое — применительно к живописи — дерево, картон, бумага, карандаш, кисть, палитра, подрамник, белила, краска и т. п. Подробно описаны живописные техники: акварель, пастель, темпера, акриловые и масляные краски и др. Из энциклопедии читатель также может почерпнуть информацию о художественном образовании в России и об известных художественных образовательных учреждениях за рубежом, как современных, так и существовавших в 16—19 веках. Крупный блок статей посвящён художественным музеям и картинным галереям России и всего мира, в которых собрания живописи занимают значительное место.

Готовя данное издание, редакторская коллегия посчитала необходимым предоставить читателям возможность познакомиться также с терминами и понятиями, которые тесно смыкаются с живописью, переплетаются с ней так, что порой даже трудно определить, где кончается «живопись» и начинается «не живопись». В конце энциклопедии приведён список терминов, который поможет узнать, что такое ассамбляж, боди-арт, лэнд-арт, перформанс, флюксус и т. п.

Ключевые слова (статьи) расположены в алфавитном порядке по принципу «буква за буквой». Ключевые слова — одинаковые фамилии размещены по алфавиту развёрнутых имени и отчества:

Васнецов Андрей Владимирович

Васнецов Аполлинарий Михайлович

Васнецов Виктор Михайлович.

При полном совпадении фамилии, имени и отчества статьи располагаются по дате рождения. Кавычки при алфавитизации игнорируются.

В ключевых словах (кроме односложных) поставлено ударение. Если ударение падает на «ё», то знак ударения не ставится.

В названии статьи, состоящем из двух и более слов, на первое место ставится главное по смыслу слово: «Музей художественный». Если название статьи состоит из прилагательного и существительного, то прилагательное ставится перед существительным, если образует с ним единое понятие: «Высокое Возрождение». Если существуют синонимы и/или варианты написания ключевого слова, то они даются после названия статьи:

Рёрих, Рёрих Николай Константинович...

После ключевых слов, являющихся переводом с иностранных языков (иностранные персоналии, живописные школы, направления и пр.), в скобках даётся оригинальное написание соответствующего термина. Это правило применяется к иностранным наименованиям, относящимся к языкам с латинской или кириллической графикой либо имеющим транслитерированное название, и не распространяется на языки с другой графикой (арабской, китайской и пр.):

Бёклин Арнольд (Bocklin Arnold) (16.10.1827, Базель,— 16.1.1901, Флоренция), швейцарский художник...

Ар брют (франц. art brut — грубое, необработанное искусство), понятие, введённое для обозначения искусства душевнобольных...

В биографических статьях после фамилии и имени даются в круглых скобках даты рождения и

смерти, а также место рождения и смерти. Если в датах жизни и смерти соседствуют цифры, относящиеся к старому (юлианскому) и новому (григорианскому) стилю летосчисления, даты жизни заключаются в квадратные скобки, а альтернативные цифры, относящиеся к новому стилю летосчисления, заключаются в круглые скобки:

Рёрих, Рёрих Николай Константинович [27.9(9.10).1874, С.-Петербург,— 13.12.1947, Наггар, долина Кулу, шт. Пенджаб, Индия], российский художник...

Если статья посвящена здравствующему в настоящее время человеку, дата рождения оформляется следующим образом: (р. 17.2.1949, Москва).

Для облегчения поиска необходимых сведений в энциклопедии принята система отсылок. Название статьи, на которую даётся ссылка в тексте базовой статьи, выделяется курсивом:

«...продолжил образование в Мюнхене, в частной школе венгерского художника *Ш. Холлоши*».

Иллюстрации помещаются, как правило, рядом с текстом статьи, к которой они относятся. В тех случаях, когда статья сопровождается большим количеством иллюстраций, они располагаются отдельной вставкой. Около такой статьи ставится специальный знак с указанием начальной страницы вставки **24**.

При употреблении дат слово «год» или «г.» снимается, например: «В 1984—86 — художник Малого театра...». Если годы относятся к одному веку, то во втором случае цифры, обозначающие век, убираются. Даты событий, относящихся к периоду до нашей эры, пишутся римскими цифрами: IX в. до н. э. Даты событий, произошедших в нашей эре, обозначаются арабскими цифрами, например, 19 в.

Наименование величин, единиц величин и их обозначения соответствуют Международной системе единиц (СИ).

В конце каждого тома приводится список сокращений.

А

Аахен Ганс фон (*Hans von Aachen*) (1552, Кёльн, — 1.3.1615, Прага), немецкий художник

» После учёбы в Кёльне у Г. Ерига отправился в Италию (1574), жил в Венеции, Риме и Флоренции. Испытал влияние *Тинторетто*, *Корреджо* и *Микеланджело*. В 1588 был приглашён к мюнхенскому двору, с 1606 — придворный художник Рудольфа II в Праге. После смерти Рудольфа I (1612) А. долгое время работал придворным живописцем императора Маттиаса. Картины А., изображающие изящные, удлинённые фигуры, являются образцами сложного искусства маньеризма, к-рый был ведущим стилем в искусстве Северной Европы. А. был особенно искусен в изображении игриво-эротической обнажённой натуры («Торжество Истины и Справедливости», 1598). Писал картины на религиозные, мифо-

логические и аллегорические темы («Суд Париса»).

Абакéлия Тамара Григорьевна [19.8 (1.9).1905, Хони, ныне Цуликдзе, — 14.5.1953, Тбилиси], грузинская художница

» Заслуженный деятель искусств Грузии (1941). Занималась в студии В.Ф. Ильюшина в Батуми (1920), затем в Тифлисской академии художеств (АХ) (1923—29). Участница выставок с 1927. Была членом Ассоциации революционных художников Грузии (с 1930). Преподавала в Тбилисской АХ (с 1938). Работала также как художник театра (с 1930). Живописные работы: «Прачки» (1927), «Сбор чая» (1929), «У родника» (1932), «Счастливая семья» (1936), «Осень в Имеретии» (1937), «Встреча» (1944), «Песнь герою» (1945) и др. Скульптурные работы: монумент

тальный фриз здания Института марксизма-ленинизма в Тбилиси (1936—37), «Раненый воин» (1942), «Партизан» (1943), памятник поэтессе Лесе Украинке в Сурами (1952). Оформила спектакли (в театрах Кутаиси, Еревана, Батуми, Тбилиси и др.): «Мокветили» В. Пшавелы (1930), «Отверженные» по роману В. Гюго (1931), «Олень ущелье» С.Д. Кадиашвили (1944) и др. Участвовала в оформлении кинофильмов «Арсен» (1937), «Георгий Саакадзе» (1942—43), «Давид Гурамшвили» (1946) и др. Награждена орденом Трудового Красного Знамени.



Г. фон Аахен. «Аллегория Мира, Искусства и Изобилия». 1602

Абаку́мов Михаил Георгиевич (р.1948, Коломна), российский живописец

» Заслуженный художник РФ (1993). Народный художник РФ (2001). Член Союза художников России (1980). Учился в Московском художественно-промышленном училище имени М.И. Калинина. В 1977 окончил художественный факультет Всесоюзного государственного института кинематографии (мастерская И.А. Шпинеля и Г.А. Мясеникова). В 1983 окончил творческие мастерские Академии художеств СССР под руководством академиков А.П. и С.П. Ткачёвых и А.М. Грицай. Пишет в основном пейзажи. В 1985 и 1987 был награждён дипломами Академии художеств СССР. В 1995 присуждена



Абакумов М.Г. «В Париже»



Н. дель Аббате. «Концерт». Фреска. Около 1550

Золотая медаль Российской академии художеств за серию пейзажей. В 2002 присуждена республиканская премия имени В.К. Балынского-Бируля.

Аббате, *Абате* Никколо дель (*Niccolò dell'Abbate*) (ок. 1509 или 1512, Модена, — 1571, Фонтенбло), итальянский художник

► Учился у скульптора А. Бегарелли, а затем в мастерской А. Фонтана, вместе с к-рым работал в Модене. В 1540 в Рокка ди Скандиано, близ Модены, художник исполнил композиции на темы «Энеиды» и жанровые сцены (фрагменты — Модена, пинакотекa Эстенсе). В 1546 вместе с Фонтана он украсил Зал Консерваторов в Палаццо Публико в Модене. В 1547 для главного алтаря церкви Сан-Пьетро в Модене художник создал картину «Мученичество св. Петра и св. Павла» (Дрезден, Картинная галерея). Переехал в Болонью, где около 1550 украсил несколько залов Палаццо Торфанини. Но шедевром А. стала «История Камиллы» в Палаццо Поджи (библиотека Болонского университета). Под влиянием Ф. Пармиджанино и Сальвиати А. развил маньеристическую стилистику. Этим же периодом датируются и несколько портретов («Женский портрет», Рим, галерея Боргезе; «Молодой человек с попугаем», Вена, Музей истории искусства) и пейзажей (Рим, галерея Боргезе и галерея Спада). В 1552 прибыл во Францию, приглашённый Генрихом II в Фонтенбло. В 1553 он делал эскизы эмалей для Сен-Шапель, исполненных Л. Лимозеном (эскизы — Париж, Школа изящных искусств; эмали — Париж,

Лувр). Затем, под руководством Ф. Приматиччо и по своим рисункам, расписал Бальный зал в Фонтенбло. В течение двадцатилетнего сотрудничества Приматиччо и А., шедеврами к-рого являются Галерея Улисса в Фонтенбло и Капеллы Гизов в Париже (обе не сохранились), Приматиччо доверял ему реализацию своих проектов, веря в его талант фрескиста. Однако А. работал и самостоятельно; он украсил капеллу Флёр-ан-Бьер, отель Монморенси в Париже (не сохранился) и замки Монморенси в Экуане и Шантийи, капеллу Борегар близ Блуа, отель «Гиз», отель «Тулуз», отель «Фор» и др. в Париже (1567). Сохранились его станковые картины французского периода — «Эвридика и Аристей» (Лондон, Национальная галерея), «Похищение Прозерпины» (Париж, Лувр) и композиции, вдохновлённые Приматиччо: «Амур и Психея» (Детройт, Институт искусств); «Великодушные Сципиона» (Париж, Лувр). Будучи выдающимся рисовальщиком, он делал эскизы праздников и гравюр («Концерт», гравюра Э. Делона), а также картоны для шпалер («История Артемиды», Париж, Лувр; Лондон, Британский музей). В последний раз его имя упоминалось по случаю торжественного въезда Карла IX в Париж в 1571 (он создал триумфальную арку и украшение Отель-де-Вилья).

Абд аль-Раззак (работал во второй половине 15 в.), персидский художник

► Имя этого художника известно современникам благодаря надписи могольского императора Джахангира, к-рый был большим коллекцио-

нером живописи. В 1605 он оставил приписку на манускрипте «Хамсе» Низами (1495—96; ныне в Британской библиотеке, Лондон), сообщив, что 16 миниатюр в нём принадлежат Бехзаду, пять — его учителю Миреку Наккаш Хорасани, и одна А. аль-Р. Первый серьёзный анализ провёл живущий во Франции учёный И. Шукин. Ему и принадлежит атрибуция единственной миниатюры А. аль-Р. в этой рукописи — «Мирадж пророка Мухаммеда». Правда, ряд исследователей считает, что кроме данной работы в списке «Хамсе» Низами кисти А. аль-Р. можно приписать ещё несколько разных миниатюр. Однако все эти версии не получили широкой поддержки. А. аль-Р. работал в Герате в то время, когда городом правил тимурид Хусейн Байкара, страстный любитель поэзии, музыки и живописи. Именно при нём состоялся второй расцвет тимуридского искусства, возникший благодаря творческой атмосфере, к-рая была присуща придворной жизни гератского правителя. Начиная с 1490-х главой کتابхане Хусейна Байкара стал прославленный художник Бехзад. Степень его влияния на манеру живописцев гератской мастерской определить трудно, однако тот факт, что исследователи продолжают спорить о принадлежности некоторых миниатюр из лондонского «Хамсе» тому или иному мастеру, свидетельствует о взаимовлиянии художников. Прообразом для миниатюры «Мирадж пророка Мухаммеда», вероятно, послужил более ранний список «Мираджнаме», хранящийся в Национальной библиотеке, Париж (1436). Пророк Мухаммед изображён в характерной для тимуридов манере — с открытым лицом. Обычно из соображений мусульманского благочестия его изображали с лицом, прикрытым завесой.



Абдуллаев А.А. «Бабушка и внучка». 1960



Абд аль-Раззак. «Мирадж пророка Мухаммеда». Миниатюра из манускрипта «Хамсе». 1495—1496

Художник изобразил момент, когда Мухаммед верхом на сказочном коне Бураке пролетает над главной святыней мусульман — Каабой. С высоты птичьего полёта изображён двор с оградой, минареты и совсем мелкие люди, оказавшиеся возле Каабы. Необычное построение пространства, вероятно, позаимствовано из китайской живописи, а достаточно наивное изображение архитектуры отличается от более сложных архитектурных построений на миниатюрах Бехзада.

Абдуллаев Абдулхак Аксаклович (30.12.1918, г. Туркестан, ныне Казахстан, — 2001), узбекский художник

» Заслуженный деятель искусств Узбекской ССР (1950). Народный художник Узбекской ССР (1968). Учился в Самаркандском художественном техникуме (1931—37) у П.П. Бенькова, Л.Л. Бурэ, З.М. Ковалевской, в Московском художественном институте (1938—41) у А.А. Осмеркина, В.П. Ефанова. В 1950-е—68 преподавал в художественных вузах республики Узбекистан. Наиболее известные работы — портреты «Племянница Шаха» (1960) и «А. Навои» (1968).

Абдуллаев Михаил Гусейн оглы (19.12.1921, Баку, — 21.8.2002, там же), азербайджанский художник

» Заслуженный деятель искусств Азербайджана (1955). Народный художник СССР (1963). Действительный член Академии художеств СССР (с 1988). Учился в Азербайджанском художественном техникуме (1935—39) и Московском художественном институте имени В.И. Сурикова (1939—49) у С.В. Герасимова. В творчестве художника преобладают лирические темы. Картины: «Вечер» (1947), «Огни Мингечаура» (1948), «Строители счастья» (1951), триптих «На полях Азербайджана» (1963—65) (все в Азербайджанском музее искусств, Баку), «Столетний резчик А. Бабаев» (1961, Третьяковская галерея) и др. Автор серии рисунков «За рекой Араке» (1950), иллюстраций к эпосу «Китаби Деде-Коркут» (1956) и поэме «Лейли и Меджнун» (1958). Автор книги «Глазами бакинца» (1962).

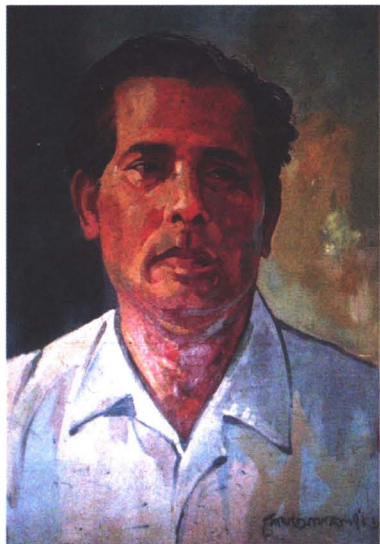
Абегян Мгер (Мегер) Манукович [13(26).1.1909, Эчмиадзин, — 1978], армянский художник

» Народный художник Армянской ССР (1960). Учился в Ереванском художественно-промышленном техникуме у С. Агаджаняна и С. Аракеляна. В 1927—30 — в московском Высшем художественно-техническом институте у С.В. Герасимова, в 1930—31 — в Ленинградской академии художеств. Писал лирические красочные пейзажи, натюрморты, портреты, пейзажно-жанровые картины. Произведения: «На острове Севан» и «Полдень» (оба 1956), «Поля Бюракана» (1957),



М.Г. оглы Абдуллаев. «Максим Горький». 1950-е

«Колыбельная песня» (1959) (все в Государственной картинной галерее Армении, Ереван), «Лето» (1959, Третьяковская галерея). Среди работ художника наиболее известны рисунки, посвящённые революционным событиям в Закавказье, а также серия офортов на темы событий Великой Отечественной войны 1941–45.



Абедин З. Портрет работы Ш. Афджали. 1986

Абедин Зейнул (Abedin Zainul) (18.11.1914, Кишоргани, Вост. Пакистан, ныне Бангладеш, — 28.5.1976, Дака), бангладешский художник

» В 1933–38 учился в правительственной Школе искусства в Калькутте, затем там же преподавал до 1947. Привлёк внимание к своему творчеству реалистическими произведениями на темы народной жизни (графическая серия «Голод в Бенга-



Абель де Пюжоль А.Д. «Казнь Марии, королевы Шотландии». Первая треть 19 века

лии в 1943»). В начале 1950-х посетил Европу, в 1952 представлял Пакистан на конференции искусства ЮНЕСКО в Венеции. Выставка работ А. в Лахоре в 1953 стала отправной точкой для ряда выставок, нацеленных на продвижение современного пакистанского искусства. В 1956–57 путешествовал по Японии, США, Канаде, Мексике и Европе, в 1960 посетил СССР. В 1969 нарисовал свиток Нобанно (праздник урожая в Бенгалии), используя китайские чернила, акварель и воск. В 1975 основал Народный музей искусств в Сонаргаоне (возле города Дакка), а также галерею собственных работ в Маймансингхе. Его работы разнообразны по стилю: от реалистических эскизов до абстрактной живописи.

Абель Иосиф (Abel Josef) (22.8.1764, Ашах-на-Дунае, Верхняя Австрия, — 4.10.1818, Вена), австрийский художник

» Образование получил в Венской академии изобразительных искусств. В 1794–96 работал в Польше, исполняя преимущественно заказы князя А. Чарторыйского, затем вновь переселился в Вену. В 1801 был послан за счёт Венской академии в Италию, где создал ряд значительных картин («Антигона, преклоняющая колени пред трупом своего брата», «Приём Клопштока в Элизиму», «Смерть Катона Утичского» и др.). Вернувшись в Вену, он написал ряд картин: «Св. Эгидий», «Орест», «Прометей, прикованный к Кавказу», «Сократ», «Бегство в Египет» и др. В венской

Лихтенштейнской галерее находится его автопортрет.

Абель де Пюжоль Александр Дени (Abel de Pujol Alexandre Denis) (30.1.1785, Валансьен, — 29.9.1835, Париж), французский художник

» Родился в семье барона. Учился живописи в Академии Валансьена, затем в Париже в Школе изящных искусств в мастерской Ж.Л. Давида. К главным произведениям принадлежат фрески в часовне Святого Роха в Сен-Сюльпис, голькели зала парижской биржи, стенная и плафонная живопись лестничной отделки в Лувре, уничтоженная в 1856, 22 картины в галерее Дианы в Фонтенбло. В 1811 А. де П. была присуждена Римская премия — известная в то время во Франции награда в области искусства.

Абзгильдин Абрек Амирович (р. 1.3.1937, г. Баймак, ныне Башкирия, РФ), российский художник

» Народный художник Татарстана. Заслуженный деятель искусств Республики Татарстан. Член-корреспондент Российской академии художеств. Окончил Казанское художественное училище (1965), Московский художественный институт имени В.И. Сурикова (1970). С 1970 работал в Уфе, затем переехал в Казань. С 1971 член правления, в 1980–83 заместитель председателя правления Союза художников ТАССР. В 1994–2008 председатель правления Союза художников РТ. Художник работает в жанре монументальной живописи, занимается



Абзгильдин А.А. «Влюблённые». 2002

также керамикой, увлекается станковой живописью. Участник всероссийских, зональных, республиканских и персональных выставок. Произведения А. находятся в музеях, галереях и частных коллекциях в России и за рубежом. Лауреат Государственной премии Республики Татарстан имени Г. Тукая (1997). Серебряная медаль РАХ (2003).



Абильдгаард Н.А. Портрет работы Й. Юля. 1772

Абильдгаард Николай Абрагам (Abildgaard Nicolai Abraham) (11.9.1743, Копенгаген, — 4.6.1809, Фредериксдаль), датский художник

» Сын этнографа и живописца С. Абильдгаарда. Получил образование в Копенгагене, после чего в качестве художника уехал в Рим, жил там в 1772—77. По возвращении на родину стал профессором Академии искусства. В 1789—92 и затем с 1802 директор Академии художеств. Считается основателем датской школы живописи. Автор многочисленных картин на историко-аллегорические темы. В замке Христианборге во время пожара 1794 погибли многие картины А. Среди его учеников — скульптор Б. Торвальдсен и живописец К.В. Эккерсберг.

Абрамцево (ФГУК «Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник „Абрамцево“»), музей-усадьба (с 1918) под Москвой, близ Сергиева Посада

» В 1843 усадьба А. была куплена писателем С.Т. Аксаковым. К нему приезжали Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, Ф.И. Тютчев и другие. В 1870—1900 усадьба принадлежала С.И. Мамонтову. В 1870—90-х важный центр русской художественной жизни. В А. были созданы мастерские резьбы по дереву и майолики. В этот период в усадьбе часто бывали и работали многие художники и артисты — В.Д. Поленов, В.М. Васнецов, В.А. Серов, И.Е. Репин, М.В. Нестеров, И.И. Левитан, М.А. Врубель, Ф.И. Шаляпин, М.Н. Ермолова. В парке А. были построены в «русском стиле» сооружения по проектам В.А. Гартмана («Студия», 1872), И.П. Ропета («Терем», 1873), В.М. Васнецова (церковь, 1881—82; «Избушка на куриных ножках», 1883). В музее хранится уникальная коллекция живописных полотен прослав-



Абильдгаард Н.А. «Филоктет». 1775

ленной жизни. В А. были созданы мастерские резьбы по дереву и майолики. В этот период в усадьбе часто бывали и работали многие художники и артисты — В.Д. Поленов, В.М. Васнецов, В.А. Серов, И.Е. Репин, М.В. Нестеров, И.И. Левитан, М.А. Врубель, Ф.И. Шаляпин, М.Н. Ермолова. В парке А. были построены в «русском стиле» сооружения по проектам В.А. Гартмана («Студия», 1872), И.П. Ропета («Терем», 1873), В.М. Васнецова (церковь, 1881—82; «Избушка на куриных ножках», 1883). В музее хранится уникальная коллекция живописных полотен прослав-

ленных художников, керамических произведений Врубеля, скульптурные работы М.М. Антокольского и С.И. Мамонтова. Большую ценность представляют изделия Абрамцевской столярно-резной мастерской и русского народного искусства, собранные главным образом Мамонтовыми и членами Абрамцевского художественного кружка; литературные и документальные фонды (произведения владельцев усадьбы А. Аксаковых, Н.В. Гоголя, нек-рые с автографами авторов, переписка и др.). В коллекции отдела «Русские художники XX века в Абрамцево» представлены произве-



Абрамцево

дения художников объединения «Бубновый валет», работы В.Н. Горяева, Т.А. Мавриной, Кукрыникова, Д.А. Шмаринова, Б.Д. Королёва, Б.И. Пророкова, А.В. Васнецова, Н.И. Андропова и других авторов.

Абрамцевский художественный кружок, объединение творческой интеллигенции, по преимуществу московской, сложившееся вокруг предпринимателя и мецената С.И. Мамонтова

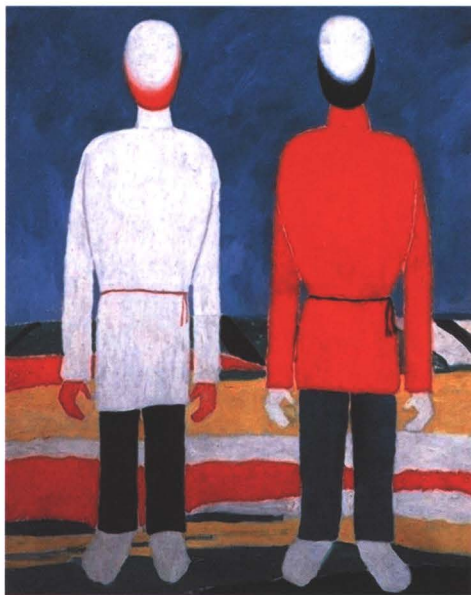
» Существовал в 1878–93, никогда не был официальным обществом или художественной группой. Основные принципы кружка — постановка самостоятельных эстетических задач, освобождённых от идей «гражданского служения», изучение русской истории и культуры, воскрешение традиций народного творчества, овладение синтезом искусств (театр, сценография, архитектура, живопись, скульптура, рисунок, декоративное искусство), обновление станкового искусства, обогащение его методами пленэра, постоянной работой на вольном воздухе, с натуры. Среди лидеров кружка были братья А.М. и В.М. Васнецовы, М.А. Врубель, К.А. Корovin, И.И. Левитан, М.В. Нестеров, В.Д. Поленов, В.А. Серов, К.С. Станиславский и др. Встречи и собрания художников и любителей искусства происходили в доме Мамонтова на Садово-Спасской улице в Москве, а летом — в подмосковном имении Абрамцево близ Сергиева Посада. Мамонов материально помогал художникам, под-

держивал их многие творческие начинания. В Абрамцево художники приезжали нередко на всё лето с семьями. Здесь они могли работать и общаться. В А. х. к. изучение русской истории и культуры сочеталось со стремлением оживить традиции народного творчества. В имении были организованы мастерские по возрождению старинных художественных ремёсел (резьба по дереву, майолика, шитьё). Одним из самых известных начинаний А. х. к. стали любительские спектакли, к-рые с 1878 ставились каждый сезон: зимой — в особняке на Садово-Спасской, летом — в Абрамцево. Декорации, костюмы, афиши и программы к ним создавали сами художники, они же зачастую были и исполнителями ролей. Наиболее удачной постановкой считается «Снегурочка» А.Н. Островского, показанная в 1882. Эти спектакли во многом способствовали появлению в 1890-е Московской частной русской оперы.

Абстрактное искусство (англ. *abstract art*, франц. *art abstrait*, нем. *abstrakte Kunst*), название одной из главных тенденций в живописи и скульптуре 20 века

» Начало А. и. можно отнести приблизительно к 1910, когда В.В. Кандинский создал акварель (Париж, Национальный музей современного искусства), к-рая была лишена всяких связей с внешним миром. Почти тогда же абстрактная форма нашла оправдание в эстетической теории; именно в 1908 в Мюнхене появилась книга В. Воррингера «Абстракция и вчувствование». Отталкиваясь от понятия «вчувствование», ещё раньше сформулированного в немецкой философии и выражающего духовную общность человеческого бытия и внешнего мира, автор описывает противоположное состояние души, полное тревоги, чему можно найти много примеров в истории цивилизации. Это состояние тревоги отражается в искусстве в форме абстракции (кельтское, ирландское искусство). Но не только эстетика, но и эволюция самого искусства подготовила рождение абстракции. Теории цвета постимпрессионистов отделили изображаемый объект от его реального цвета. Определённый тон даёт волю для всё более свободного использования цвета до полного триумфа чистого цвета, к-рый является завоеванием фовистов (см. *Фовизм*). Одновременно в том же духе изменяется и структура картины и формы. К 1910 независимость формы и независимость цвета утверждаются в ущерб трёхмерному про-

странству, к-рое с эпохи Возрождения было основанием реального видения. Распадение этого пространства, в свою очередь, ведёт за собой растворение предмета, а потом и его исчезновение, что и отмечает возникновение А. и. Двое из трёх пионеров абстракции, П. Мондриан и К.С. Малевич, прошли путь от кубизма к абстракционизму. Третий же, Кандинский, остался безразличным к поискам кубистов и достиг абстракции на пути цвета. В 1910-е произошёл расцвет абстрактных форм в творчестве самых разных художников. Американец А. Дав создал несколько абстрактных, но очень персональных картин. В 1913 русский художник М.Ф. Ларионов изобрёл лучизм, нашедший своё выражение лишь в его творчестве и произведениях Н.С. Гончаровой. В 1913 во Франции Р.В.Ф. Делоне и Ф. Леже создали «круглые формы» и «контрасты форм». Но у этих художников поиски абстракции носили случайный характер. С другой стороны, в творчестве различных художников 1920-х — Ж. Вуйон, П. Клее, К. Карра, дадаисты — можно заметить абстрактные элементы, mimoлётные, но значительные, потому что они показывают общий интерес к абстракции. Абстракция для них — не только пластическая революция, но и шаг вперёд к лучшему миру. Это осознание собственной миссии стало основой А. и., придало ему совершенно особый характер, отличный от других течений авангарда. Возникший как простая художественная тенденция, абстракционизм стал после 1920 явлением всё более значительным и оказывал влияние на архитектуру, декорацию, мебель, типографику, графику. В этом смысле первостепенную роль играл голландский журнал «De Stijl» (1917–32). Он был основан группой художников и архитекторов во главе с Мондрианом, но его главным вдохновителем был Т. ван Дусбург. Своё практическое применение абстракция нашла и в опытах русского авангарда. В Советском Союзе, где благодаря революции авангард занял на некое время место официального искусства, проблемы практического осуществления абстрактных поисков ставились очень настойчиво, искусство было призвано служить обществу. Опыты В.Е. Татлина, создателя абстрактной скульптуры (1914–15), и конструктивизм (манифест, подписанный скульпторами Н. Габо и А. Певзнером, 1920) привели к двум противоположным тенденциям. Одна группа (Певзнер и Габо) стремилась к созданию чистого искусства, а другая группа, объеди-



Абстрактное искусство. К.С. Малевич.
«Две мужские фигуры». 1930

нившаяся вокруг журнала «Леф», советовала художникам прекратить всякую спекулятивную деятельность и искать «здоровую» основу искусства — цвет, линию, материю и форму — в области реального, к-рая является базой практического творчества. Программа советских конструктивистов появилась в первом номере «Лефа» в 1923. Но эта социальная роль, к-рую должно было играть искусство и к-рая позволила бы абстрактной эстетике вплотную в индустрии и архитектуре, натолкнулась на экономический кризис в Советском Союзе, и влияние абстрактных форм отразилось лишь в области типографики. Однако благодаря посредничеству архитектора и художника-супрематиста Э. Лисицкого, испытавшего сильное влияние Малевича, искания русских авангардистов были продолжены в Германии. В распространении абстрактных форм в 1920-е деятельность Лисицкого сравнима с деятельностью ван Дусбурга. В Баухаузе обе эти личности соединились и дополнили одна другую. Супрематический динамизм и строгость неопластицизма придали абстрактной эстетике характерный для тех лет ореол. Баухауз, основанный в 1919 как новая художественная и архитектурная школа, создал свой собственный стиль, благодаря к-рому абстрактная эстетика получила широкое распространение в практической области. В среде Баухауза проявилось и влияние неопластицизма на архитектуру. Париж, к-рый долгое время оставался в стороне от чисто абстрактных тенденций, также принял эту эстетику. В 1923 Л. Розенберг провёл в своей галерее «Effort modern» выставку группы «De Stijl». В 1925 Международная выставка декоративного искусства в Париже показала общеевропейское существование новых форм, в к-рых преобладавала функциональная строгость. На протяжении этих же лет количество художников-абстракционистов значительно возросло. Крупные выставки абстрактной живописи и скульптуры прошли в Цюрихе (1926, 1929) и Париже («Круг и квадрат», 1930). Это распространение абстракционизма достигло своей кульминации в движении «Абстракция — Создание», основанном в Париже в 1931 и просуществовавшем вплоть до 1936. Ежегодные международные выставки движения объединяли более 400 художников (416 на выставке 1935, среди к-рых 251 — французы). Они свидетельствовали о триумфе геометрической абстракции. В 1930-е единственной областью, где А. и. открыло новые возможности, была монументальная



Абстрактное искусство. В.В. Кандинский. «Композиция № 7», 1913

живопись. Её наиболее значительные достижения — это «Бесконечные ритмы» Р. Делоне, глубокие убеждения к-рого в декоративной ценности абстрактных форм освещены в его статьях (опубликованы в книге «От кубизма к абстрактному искусству», 1957). Однако искания Делоне, к-рые в 1913 французский литератор Г. Аполлинер назвал орфизмом, с 1930 имели меньший резонанс; его эксперименты были направлены теперь на создание формального языка, нашедшего своё выражение в монументальных декорациях Всемирной выставки в Париже в 1937. Другой факт, характерный для 1930-х, — попытка художников назвать А. и. конкретным искусством, поскольку, как они полагали, их произведения выражают самую суть реальности. После Второй мировой войны 1939—45 абстракция радикально изменила свой вид и намерения. Рядом с чисто геометрической тенденцией, к-рая около 1950 получила во Франции большую популярность (В. Вазарели, *оп-арт*), появились новые формы абстракции, не связанные изначальными формами А. и., а нек-рые художники пришли к собственному видению, смягчая геометрическую строгость. Если прежде абстракция была результатом выработанной интеллектуальной конструкции, то теперь она приобрела большую выразительную силу: Х. Хартинг («Art Informel»), П. Сулаж («художник чёрного цвета»); привела к каллиграфической абстракции, *ташизму* (С. Фрэнсис), двусмысленной, или «неформальной», абстракции (*Вольс*). Все эти произведения направлены на общее и немедленное выражение глубинного внутреннего смысла. На этом

уровне барьер между абстракцией и фигурацией устраняется, и часто художник испытывает необходимость нарушить традицию и использовать материалы, к-рые исключает современная техника живописи (Ж. Фотриу). Примером этой новой тенденции А. и. является творчество американца Дж. Поллока. В отличие от неторопливого исполнения, к-рого требует живопись, он в 1947 создал технику «дриппинга», при к-рой исчезает всякая необходимость в кистях, поскольку художник, двигаясь вокруг холста, растеленного на полу, свободно разбрызгивал краски из банки. Эта форма выражения, основанная на жесте, была принята многими американскими и европейскими художниками и стала называться «живописью действия». В ней проявляется высшая степень свободы замысла и неожиданность его осуществления, что стало характерной чертой послевоенного А. и. В 1960-е в англосаксонских странах возник *поп-арт*, а во Франции — движение «Новая фигурация». Обе эти тенденции противостояли абстракционизму и в особенности крайнему субъективизму нек-рых абстрактных художников. И хотя А. и. в настоящее время утратило свои прежние позиции, оно не умерло. В 1965 в США появился *минимализм*, к-рый в отличие от абстрактного *экспрессионизма* избегает многословности и настаивает на простоте пластических приёмов. Основные творческие искания направлены на действие краски, расположенной плоско на поверхности холста (Б. Ньюмен). Это, в свою очередь, ограничивает абстракцию (Эд Рейнхардт), напоминая нек-рые опыты Малевича, в частности, белые фор-



Абстрактный экспрессионизм. Дж. Поллок. «Синее (Моби Дик)». 1943

мы на белом фоне. Несколько позже аналогичные проблемы «минималистического единства» затронули и художники французской группы «Основа — Поверхность».

Абстрактный экспрессионизм (*abstract expressionism*), течение в абстрактной живописи

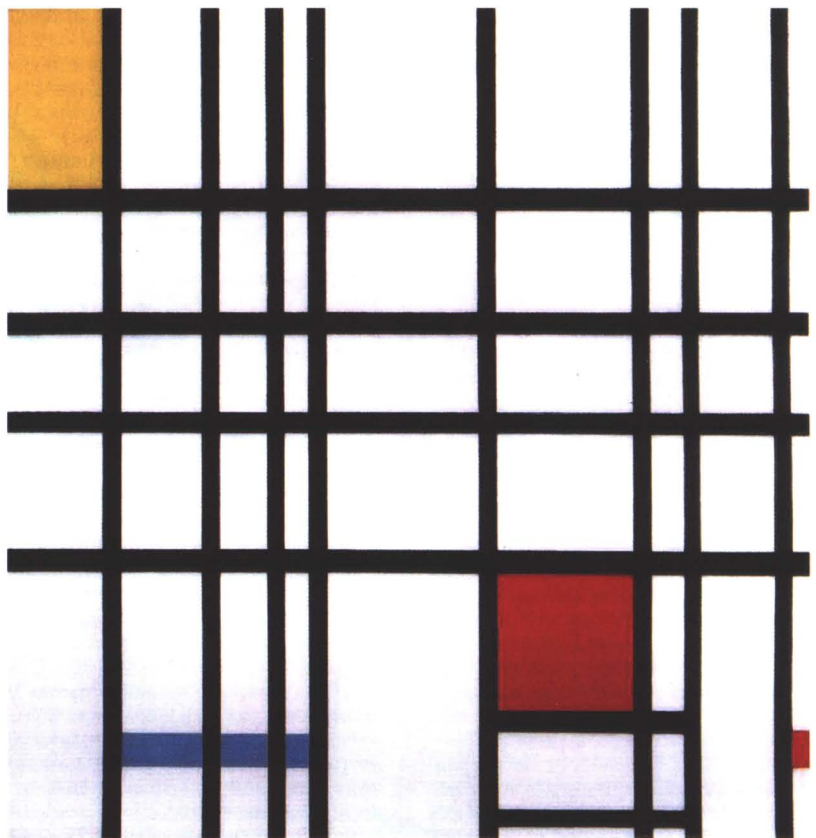
» Возникло в США около 1942 под непосредственным воздействием эстетики *сюрреализма* и выработанных им приёмов психического автоматизма: решающую роль здесь сыграли контакты американских художников с эмигрировавшими в годы фашистской диктатуры и войны из Европы или Латинской Америки сюрреалистами А. Бретоном, М. Эрнстом, Р. Матта, С. Дали, А. Масоном. А. э. представлен главным образом творчеством художников т. н. нью-йоркской школы: Д. Поллока, В. Де Кунинга, Х. Хофмана, А. Горки, Р. Мазеруэлла, М. Ротко, Ф. Клайна. Особенность А. э. — предельная спонтанность, импровизационность творческого акта. Художники в стремительном ритме покрывали полотно крупными энергичными мазками, нередко прибегали к приёму *дриппинга* (разбрызгивание или выдавливание краски прямо на холст). Такой метод исключает целенаправленно построенную форму; картина запечатлевает последовательность действий художника. Появление и движение красочных потоков и пятен передают психическое и эмоциональное состояние автора во время работы. Отсюда другое название А. э., данное критиком Х. Розенбергом, —

живопись действия. А. э. определяется такими тенденциями в социальной психологии того времени, как протест против подавления индивидуальной свободы, стремление к непосредственности самовыражения. Они нашли выражение также в дви-

жении битничества, литературе «потока сознания», в джазовой импровизационной музыке, в увлечении философией экзистенциализма и психоанализом З. Фрейда. В таком контексте импульсивность А. э., фиксирующая непрерывность психической динамики, воспринималась как выражение безграничной внутренней свободы и бунта против условных эстетических норм и репрессивных социальных ограничений. А. э. доминировал в художественной жизни США до начала 1960-х, дав импульс различным формам акционизма. Аналогичные явления в европейской абстрактной живописи 1950-х — *ташизм*, *лирическая абстракция*, *информальное искусство*.

Абстра́кция геометри́ческая (*Abstraction geometrique*), один из видов абстрактного искусства, предпочитающий композиции, в основе которых положена строгая ритмика геометрических или (в скульптуре) стереометрических фигур

» Хотя геометрический элемент являлся составной частью большинства ранних проявлений *абстрактного искусства*, а подчас был и главным принципом неких эсте-



Абстракция геометрическая. П. Мондриан. «Композиция с жёлтым, голубым и красным». 1937—1942



Абстракция лирическая. Х. Франкенталер. «Горы и море». 1952

тических концепций (неопластицизм П. Мондриана и художников группы «Де Стейл», русский конструктивизм), понятие «А. г.» вошло в обиход только тогда, когда молодая *Парижская школа* после 1945, освободившись от геометрии, обратилась к *абстракции лирической*, используя возможности абстрактного натурализма. А. г. нашла новые возможности развития в различных вариантах кинетизма под влиянием В. Вазарели, в пространственно-динамических поисках Н. Шюффера, в люминокинетизме и *оп-арте*. Все эти проявления связаны больше с объёмом, пространством и с окружением, чем с картинной плоскостью; они вообще отказались от живописи. Параллельно в 1960-е в Соединённых Штатах утверждались новые формы и структуры *минимализма*.

Абстракция лирическая (*abstraction lyrique*), одно из течений абстрактного искусства, для которого характерны стремление к прямому выражению эмоциональных и психических состояний художника и импровизационность исполнения

» Термин «А. л.» по-разному использовался различными авторами. Вероятно, термин был введён французским живописцем Ж. Матье. Европейская критика часто использовала термин в качестве синонима неформального искусства или *ташизма*, американцы — выхолощенной формы *абстрактного экспрессионизма*. Произведения лирического абстракционизма — воплощение субъективных цветовых впечатлений и фантазий художника, поток его сознания, запечатлённый в цвете. Свобода пластического языка

появилась уже у В.В. Кандинского в его ранних, полных драматизма «импровизациях» и «композициях» (1910—14), хотя он и стремился найти законы этого. Желание чистой и свободной экспрессии характерно также и для Х. Хартунга в ранний период его творчества (1920—22; рисунки и акварели). Но лишь в 1947 в рамках молодой *Парижской школы* появилось противоположное геометризму сильное течение А. л.

«Абстракция — Созидание», международный союз художников-абстракционистов, основанный в феврале 1931 по инициативе бельгийского скульптора и живописца Т. ван Дуйсбурга

» Задачами объединения стали осмысление опыта *абстрактного искусства* и его популяризация. В союз входило около 400 членов. Творчество этих художников представляло различные тенденции в абстрактном искусстве. В 1932—36 издавался журнал под тем же названием. Союз распался в 1940-е.

Абуль Хасан Гаффари (известен также как Сани-оль-Мольк, Мирза Абуль Хасан-хан Гаффари Кашани, Абуль Хасан Второй) (1814—1866), персидский художник

» Принадлежал к влиятельному кашанскому клану Гаффари, давшему Ирану множество выдающихся личностей — политиков, художников, учёных. Был старшим сыном в семье художника Мирзы Мухаммада Гаффари. Работал в самых разных техниках: писал маслом портреты, водяными красками миниатюры, а также занимался росписью лаковых шкатулок. В 1829 в возрасте

пятнадцати лет его отдали в обучение Мухр Али, главному придворному художнику Фатх Али-шаха. А. Х. Г. довольно быстро освоил приёмы живописи. В 1842 он написал портрет шаха Мухаммада, к-рый понравился его величеству, и стал поводом для зачисления художника в придворные живописцы. К этому времени его стиль сформировался и уже не менялся в течение всей жизни. В живописи маслом этот стиль можно считать продолжением манеры Мухр Али; большинство его работ маслом — это портреты. Однако в создании миниатюр он проявил гораздо большую фантазию и изобретательность. Его миниатюрам свойственны оригинальность, натурализм и техническое совершенство. Особенно это касается портретной миниатюры. Как многие современные ему художники, А. Х. Г. проявлял повышенный интерес к европейскому искусству. Уехав из Персии в 1846, он несколько лет провёл в Европе, путешествуя по Италии и знакомясь с творчеством местных мастеров в Риме, Флоренции и Венеции. В 1850 художник возвратился на родину. В этом же году его назначили на должность «наккаш-баши» (главный художник шахского двора). В этот период А. Х. Г. занимался преподаванием в Дар аль-Фонун (Обитель искусств) — высшем учебном заведении, открытом шахом Насир ад-Дином; там обучали новейшим европейским наукам и художественным достижениям. В 1853 художник руководил грандиозным проектом по иллюстрированию знамени-



Абуль Хасан Гаффари. «Молодой шах Насир ад-Дин». Миниатюра. 1854

того сборника рассказов «Тысяча и одна ночь». Множество миниатюр он выполнил собственноручно, но, кроме того, ему было поручено осуществлять контроль над всем проектом, в к-ром были задействованы 42 художника, создавшие на 1134 страницах книги 3600 иллюстраций. Вместе с тонким исполнением и блестящим колоритом, этим миниатюрам присуща одна особенность: сказочные персонажи и события перенесены в Тегеран 19 в., действие разворачивается в узнаваемых местах, а багдадский халиф очень похож на шаха Насир ад-Дина. Сегодня это произведение хранится в библиотеке дворца Гулистан в Тегеране. Другим крупным проектом, порученным А. Х. Г. четыре года спустя, было выполнение (совместно с учениками) стеновых росписей с изображением шаха Насир ад-Дина на троне, вокруг к-рого расположились его сыновья, министры, множество придворных и иностранных послы (1856, Тегеран, музей Иран Бастан). В 1861 А. Х. Г. был назначен главой персидского ведомства печати и официальной правительственной прессы. Под его руководством эта новая в иранской жизни отрасль претерпела ряд значительных улучшений и усовершенствований; им была издана серия литографий с портретами принцев и государственных деятелей, а также с изображениями заслуживающих общественного внимания событий. В 1860-е А. Х. Г. больше занимался административной деятельностью, чем рисованием картин. В 1861 ему был пожалован титул Сани Оль-Мольк, под к-рым он известен, возможно, даже шире, чем под своим настоящим именем, а затем представлено здание, в к-ром А. Х. Г. открыл собственную школу живописи. Его реноме ещё более возросло в 1864, когда он был назначен инспектором всех печатных учреждений страны. В 1866 А. Х. Г. взял на себя заботу об ещё трёх официальных журналах и был назначен заместителем министра по науке. Возможно, большое напряжение, к-рого требовали столь обширные обязанности, привело к тому, что здоровье художника не выдержало, и он скончался.

Абутков Николай Григорьевич (1833–1859), российский художник

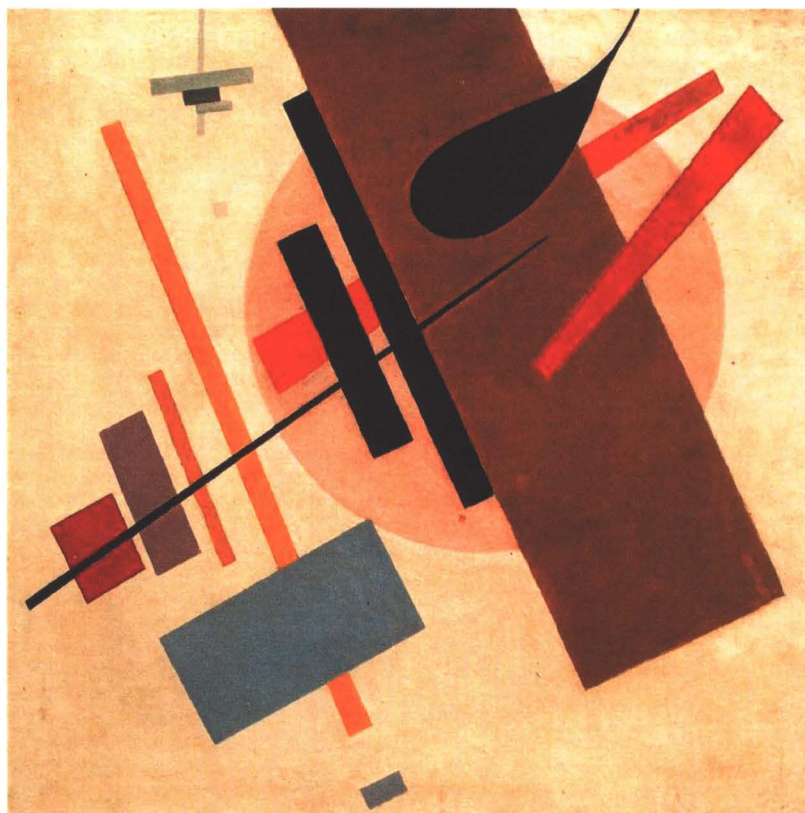
» Проходил обучение в Императорской Академии художеств, в мастерской С.М. Воробьёва. Был известен как талантливый пейзажист, занимался литографией, но рано ушёл из жизни. На выставках Академии художеств представлял свои работы: в 1858 «Вид в окрестностях

Твери», в 1859 — «Зима. Петербургский вид» (Русский музей), картина была удостоена малой серебряной медали Академии художеств.

Авангардизм (от франц. *avant-gard* — *передний край, передовой отряд*), понятие, объединяющее экспериментальные, подчеркнuto необычные начинания, поиски в искусстве 20 века

» На разных исторических этапах первооткрывателями выступали сменявшие друг друга авангардные направления: в начале 20 в. — возникшие тогда *фовизм, кубизм, футуризм, экспрессионизм, супрематизм, абстракционизм* (см. *Абстрактное искусство*); в 1920–30-х эта роль перешла к *сюрреализму*; в конце 1940–50-х на первый план вышли новые течения абстрактного искусства; в 1960–70-х выдвигаются различные формы *акционизма*, работы с предметом (поп-арт), концептуальное искусство (течения этого периода часто объединяют термином «неоавангард»). Границы А. определяются различно: его завершение относят к 1920-м (когда были выдвинуты все основные идеи А.), ко времени появления неоавангарда или утверждения *постмодернизма*. Однако и к концу 20 в. не исчез ин-

терес к варьированию принципов А. При всём многообразии творческих программ А. можно выделить в них общие черты. По отношению к обществу и к «консервативной» традиционной культуре художники А. заняли позицию постоянного протеста, «перманентного бунта». Принципиальный антитрадиционализм А., его отказ от классических норм изобразительности и красоты связаны с ориентацией на небывалую формальную новизну или на примитив и низовые формы самодетельного искусства. Художественное открытие, способность к постоянному самообновлению стали обязательным правилом. Этим обусловлены программность творческих выступлений А., составление и публикация манифестов, постоянная обращённость в будущее, «проектность» всех видов творчества, склонность к пророчеству, осуществляемому средствами искусства. Художник-авангардист создаёт свою субъективную модель мира, и это перерастает в построение «второй реальности» в пределах самой жизни. В авангардистском искусстве изображение подвергается экспрессивным деформациям, аналитическому расчленению, различным игровым преобразованиям вплоть до полного вытеснения изобразительности в абстрактном искусстве. При этом про-



Авангардизм. К.С. Малевич. «Супрематизм». 1916



Аверкамп Х. «Зимний пейзаж. Конькобежцы». 1608

изведение всё больше приобретает характер самоценного объекта реальности, приравнивается к объектам внешнего мира. Размывание границ между искусством и реальностью, вторжение в области, до того считавшиеся несовместимыми с искусством, проявляются в таких типичных для А. формах, как коллаж, редимейд, инсталляция, энвайронмент; в них осуществляется программа «открытого» произведения искусства, непосредственно включаемого в окружающую человека среду. Отвергая замкнутую в себе, самодостаточную форму, художники А. стремятся «раскрыть» её, различными способами сообщая динамику произведению. На первых порах это выразилось в отказе от завершенности, в культивировании приёмов спонтанного, будто бы случайного, автоматического порождения формы; с 1960-х художники А. используют реальное движение или мысленные трансформации, совершающиеся в восприятии зрителя (акционизм, кинетическое искусство). «Открытое» произведение допускает множество интерпретаций, что предполагает встречную активность зрителя, его соучастие в процессе выявления художественного смысла произведения при его встрече с публикой. Вступая в диалог с художником, зритель разгадывает предложенные ему загадки и парадоксы, наделяет знаки и символы, заключённые в произведении, своим значением. Часто публика вовлекается в акции, соучаствует в

творчестве (хэппенинг, некоторые виды кинетического искусства). Интерес к вторжению искусства в среду, к преобразованию её по собственным законам стимулировал активность художников А. в синтетических формах творчества (монументальная живопись и скульптура, дизайн, садово-парковое искусство, оформление интерьера, сценография, витраж, керамика, ковёр и т. д.). Методы А. связаны с его установками — взглядом на художественное творчество как на действие, освобождённое от осознанных целей (практических, познавательных, декоративных и др.), и на художественный объект как на предмет, оторванный от привычных функций, связей, ассоциаций. Поэтому перемещение предмета в иную, парадоксальную для него среду становилось художественной акцией. Изначально ориентируясь на самописание, на создание «искусства об искусстве», А. сделал самостоятельной задачей обнажение формального приёма, анализ языка визуальных форм и отношений между знаками различных уровней. А. представляет собой параллель философским и научным теориям 20 в., утверждающим самостоятельную активность сознания, решающую роль психических структур, априорных мыслительных схем, языка в отношениях человека и мира (психоанализ, логический позитивизм, лингвистическая философия, гештальтпсихология, структурализм). Художники ссылались на

них в своих манифестах и теоретических суждениях.

Аверкамп Хендрик (*Avercamp Hendrick*) (25.1.1585, Амстердам, — 15.5.1634, Кампен), нидерландский художник

► Получил своё прозвище из-за глухоты («немой из Кампена», «de stomme van Campen»). Его детство прошло в Кампене, где его отец, городской аптекарь, жил с 1586, но учиться будущий художник поехал в Амстердам. Возможно, он был тем самым «немым», к-рый в 1607 жил в Амстердаме у художника П. Исакса, в свою очередь, ученика К. Кетела и Г. фон Аахена и автора корпоративных портретов (1596 и 1599, Амстердам, Рейксмузеум). Во всяком случае, искусство А. не подверглось влиянию Исакса и тяготело, скорее, к живописи амстердамского мастера Г. ван Конингсloo, фламандских эмигрантов, таких, как Д. Винкбоис, и др. пейзажистов, близких Я. Брейгелю Бархатному. У них А. заимствовал и свою излюбленную тему — зимние пейзажи, поднятые к горизонту достаточно архаичным способом и оживлённые толпой маленьких подвижных и полихромных персонажей, что свидетельствует о декоративном и манеристическом характере пейзажа и колорита. Линейная и ничем не мотивированная игра веток деревьев, тёмных на светлом фоне, аналогична приемам Й. де Мопнера или Г. Лейтенса. Но маньеристи-

ческая фантазия Конинкслоо или Р. Саверея слишком далека от приветливости А. Художник уделяет особое внимание реалистичному изображению толпы и уменьшает роль деревьев до простых кулис, он остро наблюдает законы уходящей вдаль перспективы и использует яркие пятна одежд только для того, чтобы лучше подчеркнуть монотонность своих «Зимних пейзажей», где главную роль играют близна снега, серо-зелёные оттенки льда и светлые — неба. Здесь, как и в произведениях современника А., Э. ван де Велде, появляются зародыши двух главных направлений голландской живописи — жанровые сцены и пейзажи. «Пейзажи в тондо» (Лондон, Национальная галерея) предвещают ранние работы Я. ван Гойена. В своих более поздних работах А. точно определил эту эволюцию, расширяя небо и горизонт, удлиняя формат, к-рый становится прямоугольным, подчиняя локальные цвета воздушной тональности ансамбля. Его рисунки — как правило, акварели, к-рых художник создал очень много, — свидетельствуют о всё более тонком внимании к реальности и к небольшому голландскому народу. Именно поэтому пейзажи А. неожиданно стали очень популярны (в 18 в. П. ван Амстел сделал по ним гравюры). Картины А. очень многочисленны, но мало отличаются по своему сюжету. Произведения, датированные 1601—32, в большинстве своём написаны в Кампене, куда художник вернулся до 1613. Характерная особенность А. — он населяет свои виды множеством фигурок, к-рые не просто их оживляют, но вносят определённое сюжетное начало. В полотне «Катание на коньках» (1620-е) А. знакомит зрителя с одной из примечательных сторон голландского быта: замерзшие зимние каналы становятся для горожан местом излюбленных зимних развлечений. Здесь катаются на коньках, возят на санках детей, гоняют клюшкой мяч, перевозят грузы. Дети и взрослые, нарядно одетые дамы и господа, горожане в скромной одежде — всех их можно увидеть на льду голландского канала. Оставляя передний план картины свободным, А. фиксирует конкретные приметы местности — стены и башни крепости, характерный изгиб залива, мачты судов. Как все последующие голландские художники, А. любил писать небо, почти всегда затянутое облаками, пасмурное, занимающее обычно почти половину всего полотна. Скромная, неяркая по краскам природа, своеобразная жизнь людей — такой предстает перед нами Голландия в картинах художника.



Авилов М.И. «Поединок Пересвета с Челубеем». 1943

Авилов Михаил Иванович [6(18).9.1882, С.-Петербург, — 14.4.1954, там же], российский художник

» Народный художник РСФСР (1953). Учился в С.-Петербурге, сначала в Рисовальной школе Общества поощрения художеств (1903), затем в студии Л.Е. Дмитриева-Кавказского (1903—04). В 1904—13 был вольнослушателем Академии художеств. Среди его учителей — известные русские баталисты Ф.А. Рубо и Н.С. Самокиш, последователи В.В. Верещагина. В своих работах художник уделял большое внимание точному изображению всех деталей снаряжения, мундиров, оружия. Он хорошо передавал динамику движения человеческой фигуры, в особенности стремительный бег лошади. В этом ему помогли натурные рисунки, быстрые, живые наброски. Уже в годы учёбы А. проявлял интерес к исторической живописи. Его дипломной работой в Академии была картина «Молодой Иван Грозный и бояре-воспитатели» (1913). Будучи студентом Академии, А. начал принимать участие в выставках в самой Академии и Общества имени А.И. Куинджи. После начала Первой мировой войны 1914—18 А. ушёл на фронт добровольцем и всю войну прослужил рядовым. На фронте художник не расставался с карандашами, постоянно делая наброски и зарисовки. В 1917 он демобилизовался; с 1918 жил в Тюмени и работал по заданию Отдела народного образования, в основном занимаясь оформлением города во время празднеств, делал театральные декорации. В 1921 А. вернулся в Петроград и начал преподавать в школе Общества поощрения художеств, затем в Государственных художест-

венных мастерских и в Государственном художественно-промышленном техникуме. В 1923 стал членом Ассоциации художников революционной России (АХРР). В этот период он приобрёл известность как художник-баталист. В его произведениях нашла своё продолжение традиция позднеакадемической живописи второй половины 19 в. А. на протяжении трёх десятилетий, с 1920 по 1940-е, был ведущим баталистом страны. В батальных работах А. стремился документально точно воспроизвести историческое событие, наполнить изображение остротой, темпераментом, разыгранностью сцен. В его произведениях отразились события Гражданской войны, историческое прошлое русского народа, мирные будни армии. Наиболее известны его работы: «Рабочие привозят Пугачёву пушки» (1924, Русский музей), «Сибирские партизаны» (1926, Русский музей), «Прорыв Польского фронта армией Будённого в 1920 году» (1927, Центральный музей Вооружённых Сил). Самым значительным произведением А. является работа «Поединок Пересвета с Челубеем» (1943, Русский музей). В основу картины положено древнее предание о поединке между русским и татарским богатырями. Художник смог создать психологически яркие образы, напряжённость поединка. Звучный цветовой аккорд центральных мощных фигур богатырей и яростных коней сразу привлекает внимание зрителя. С 1930 преподавал на Бронетанковых курсах в Ленинграде. Гос. премия (1946).

Авиньонская школа (франц. *Ecole d'Avignon*), провансальская художественная школа, развивавшаяся в Авиньоне в 15—16 вв., сыгравшая важную роль в формировании французской живописи

» Очаг искусства существовал в Авиньоне и Провансе приблизительно с 1330 и вплоть до начала 14 в., однако как о школе можно говорить о нём лишь в отношении 15 в. В 14 в. это был художественный центр, порождённый исключительными историческими обстоятельствами — расцвет живописи в Авиньоне был обусловлен пребыванием здесь папского двора. «Авиньонское пленение пап» длилось с 1326 по 1367; папы решили сделать из города достойную христианскую столицу и предприняли большие работы, к-рые должны были символизировать их авторитет. Авиньон стал одним из главных очагов европейской культуры, куда приезжали интеллектуалы и художники из всех стран. Значение города выросло до уровня ведущих европейских столиц — Лондона, Парижа, Барселоны, Неаполя и Праги. Многие прелаты и светские аристократы возвели здесь для себя роскошные резиденции. Один из немногих сохранившихся до наших дней образцов таких построек — главное здание Пти Пале (Малого дворца), находящегося на площади перед Папским дворцом. Оно принадлежало кардиналу Арно де Виа, а после его смерти с 1335 служило епископским дворцом. В настоящее время в нём располагается замечательное собрание старинной итальянской и французской живописи. На месте старых городских церквей были воздвигнуты новые величественные храмы. В 1337—1453 во Францию шла т. н. Столетняя война. Авиньон находился в стороне и не пострадал от этих событий. В 1334—42 был возведён новый Папский дворец, более похожий на крепость. По окончании «авиньонского пленения» и возвращения папской курии в Рим в 1377, этот дворец в качестве своей резиденции использовали антипапы. Стены покоев и залов дворца были расписаны интернациональной группой художников, устремившихся в Авиньон в период строительного бума. В 14 в. ведущей живописной школой Европы была сиенская школа, поэтому к папскому двору были приглашены сиенские мастера — С. Мартини, Мастер истории святого Георгия, а затем М. Джованнетти, к-рый стал придворным папским художником и работал в папском дворце и в монастыре Вильнёва в 1343—67. Технические знания и реалистические склонности итальянцев встретились здесь с декоративным вкусом и куртуазным духом французов. Фрески неизвестных художников «Охота» и «Рыбная ловля» (1342, башня Гард-Роб) являются, несомненно, плодом

коллективного творчества и слияния двух эстетик. Но Авиньон был не только местом встречи разных по происхождению художников. Отсюда итальянские идеи распространялись на север, здесь были созданы первые элементы «интернациональной готики». Во времена Великого раскола (1378—1418) авиньонская живопись держалась силой традиции. От этого периода сохранились только фрагменты: фрески в церкви Сен-Дидье в Авиньоне, исполненные под влиянием флорентийских мастеров; фрески дома Соргов (ныне — Авиньон, Пти Пале), созданные французскими художниками в подражание росписям башни Гард-Роб. Местные художники на грани 14—15 вв. искали вдохновения в сиенской живописи («Алтарь из Тузона», Париж, Лувр) или, как Ж. Иверни, писали в ставшей к тому времени уже архаичной манере «интернациональной готики». После возвращения папского двора в Рим Авиньон потерял своё значение. На рубеже 14—15 вв. здесь работало всего несколько художников, значение к-рых выходило за чисто местные рамки. Но к 1440-м Прованс снова дал Франции крупных мастеров, написавших новую главу в истории французского искусства. К середине 15 в. можно говорить о сложении настоящей школы, хотя в большей степени её следует считать общепровансальской, нежели только авиньонской. В период политической стабильности и процветания, способствующих обновлению искусства, тёплый и сытый Прованс, оставшийся в стороне от опустоши-

тельной войны, принимает и объединяет художников, приехавших с севера. Подъём торговли создаёт новый художественный рынок и новую многочисленную клиентуру, не только церковную, но торговую и финансовую. Расцвет А. ш. пришёлся на время правления Рене Доброго, короля анжуйской династии, к-рый был человеком творческого склада. Кроме выполнения своих королевских обязанностей Рене был поэтом, большим эстетом, ценителем и коллекционером искусства и на досуге сам время от времени занимался живописью. Одно время даже считали, что ценные манускрипты из его коллекции были проиллюстрированы им самим. Рене был окружён художниками, к-рые сопровождали его в поездках, и в большой степени творческая атмосфера, царившая в Провансе, была следствием правления столь замечательной личности. Первый шедевр А. ш. появляется приблизительно в 1443 — знаменитое «Благовещение из Экса» (Экс-ан-Прованс, церковь Сен-Мари-Мадлен). Это произведение показывает главные черты, присущие А. ш.: строгая композиция, упрощённые объёмы, вкус к сильному освещению, к-рое подчёркивает массы. Картина оказала скорое и одновременно длительное влияние на художественный процесс в Провансе. Произведения Г. Домбе и его мастерской, а также созданные неизвестными художниками «Бульбонский алтарь» (ок. 1457, Париж, Лувр) и «Пьета» из Тараскона (ок. 1456, Париж, музей Клюни) обязаны



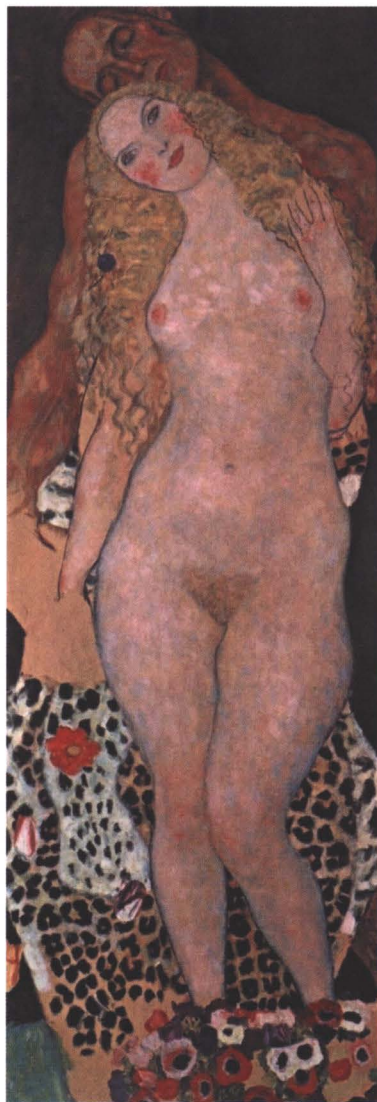
Авиньонская школа. Неизвестный автор. «Бульбонский алтарь». Около 1457

«Благовещению из Экса» своими типажам, рисунком и цветом. Кроме того, эта картина привила всем провансальским живописцам вкус к широте и монументальности, сведя на нет привычное нидерландское изящество. Так у художников из разных стран сложился общий стиль. Наиболее ярко этот новый стиль проявляется в середине века в таких произведениях, как «Пьета» из Вильнёв-лез-Авиньон, приписываемая А. Картону. В этот период Авиньон вновь становится главным французским художественным центром; из архивных документов известно о большом количестве художников и созданных ими картин, к-рые, к сожалению, не сохранились до наших дней. Авиньонский очаг искусства, возникший на перекрёстке торговых и культурных путей, сохраняет постоянный контакт как с севером (Бургундия, Париж, Фландрия), откуда происходит большинство художников А. ш., так и со средиземноморскими регионами (Неаполь, Сицилия, Испания), где в этот период можно обнаружить сходные формы и тот же дух (этому взаимовлиянию, возможно, способствовало возвращение из Неаполя в Прованс в 1442 короля Рене). Влияние А. ш. в этот период носило самый широкий характер. Кроме известных имён большое количество произведений до сих пор числится за неизвестными, анонимными мастерами. В 1470-е в Провансе, как и во всей Северной Европе, распространяется волна нидерландского влияния, поддержанного в частности королём Рене, к-рый был страстным любителем нидерландской живописи. Художники Н. Фроман, а также анонимный автор «Алтаря Перюсси», подражавшие формам и типам северной живописи, сохраняют тем не менее присущий провансальской школе твёрдый почерк. На протяжении последних двух десятилетий 15 в. новое поколение, гораздо более свободное и независимое от нидерландского влияния, воскрешает большую провансальскую традицию середины столетия, память о к-рой оказалась весьма живучей. Художники Ж. Шанжене, Й. Лиферинкс и Н. Дипр продолжают творческие поиски Мастера Благовещения из Экса и А. Картона; фигуры вновь приобретают утраченную было монументальность, формы опять становятся геометризованными и подчёркнутыми освещением. В самом конце 15 в. Прованс оказывается в центре уже других влияний, особенно активных из северной Италии (Лигурия, Пьемонт, Ломбардия). В этот период североитальянские и провансальская школы ещё не утратили внут-

ренней энергии развития, однако с начала 16 в. Прованс в своём художественном развитии начинает быстро отставать от итальянского Возрождения, чуждого ему по духу. «Поклонение младенцу» (Авиньон, музей Кальве) — единственный пример использования уроков Леонардо да Винчи. Эта картина символизирует собой, по сути, конец А. ш., к-рая в 16 в. станет уже полностью провинциальной и будет находиться далеко в стороне от новаторских течений.

Австрия (Osterreich)

» В Средние века первым крупным художественным центром на территории современной Австрии был Зальцбург. В 8 в. проявлялось влияние ирландских миниатюр («Евангелие Кутхберта», «Кодекс Миллениус», Псалтырь из Монпелье).



Австрия. Г. Климт. «Адам и Ева». 1917

Каролингское искусство проникло в Австрию в 9 в. (Евангелие из Зальцбурга, ок. 830). «Евангелие из церкви Святого Петра» свидетельствует о жизнеспособности скрипториев в 11 в. Византийское влияние заметно в Евангелиях из Адмонта и Граца (конец 11 в.) и в «Гигантской Библии» из Зальцбурга (начало 12 в.). Западное влияние проявилось в конце 12 в. («Библия Гумперта», «Книга святого Эрентруды», нач. 13 в.). Фрески в монастыре Ноннберга (середина 12 в.) исполнены в романском стиле, а фрески в церкви Святого Николая в Матрее свидетельствуют ещё об итальянском влиянии. Первые проявления готики относятся к 13 в. и связаны с фресками собора в Гурке и капеллы Гёсса. Линейный стиль характерен для фресок в капелле Гёттвейгерхофа. «Верденский алтарь» (1331), «Алтарь Страстей», фрески портала собора в Гурке свидетельствуют о влиянии итальянского искусства, к-рое отразилось также в творчестве Мастера Генриха (кон. 14 в.). В эпоху «мягкого стиля» (1400—40) основными центрами были Вена, Зальцбург, Тироль, а живопись Каринтии развивалась под итальянским влиянием. Крупнейшими художниками того времени были Ф. и Х. фон Виллах, К. фон Фризах, а затем Т.А. фон Виллах (вторая пол. 15 в.). В начале 16 в. развивалось творчество Р. Фрюауфа Младшего, Й. Брея и особенно художников Дунайской школы (Кранах, Альтдорфер, Губер). Наиболее ярким явлением в живописи конца века стало придворное искусство; император Рудольф II приглашал в свою резиденцию в Праге различных иностранных художников, таких, как Дж. Арчимбольди и Б. Спрангер. В 17 в. господствующее положение в живописи заняли иностранные художники; единственными собственно австрийскими крупными художниками были тирольцы Шор и Вальдман. В 18 в. среди аристократов развивалось меценатство. В начале века А. Поццо ввёл в австрийское искусство иллюзионистическую перспективу. Здания бенедиктинских и августинских монастырей покрывались живописью, исполненной под влиянием итальянского барокко, однако очень оригинальной (Роттмайр, Гран, Альтомонте, Трогер и особенно Маульперч). Историческая живопись была представлена творчеством Мильдорфера, Бергля, Шмидта, Зигриста, Краккера. В 19 в. в жанре исторической живописи работали Крафт, Макарт и Ромако. Народная и буржуазная жизнь (Бидермейер) вдохновляли Вальдмюллера и Недера. Ромако, Макарт и Канон



Австрия. Ф.Г. Вальдмюллер. «У монастырских ворот», 1846

развивали жанр представительного портрета. Пейзаж (Шиндлер, Вальдмюллер, Альт) вскоре начал тяготеть к пленэрной живописи, а затем импрессионизму (Шух, Хёрман). В 20 в. из Ассоциации венских художников выделился «Клуб семи», противостоявший общему консерватизму и подготовивший рождение в 1897 венского «Сецессиона», к-рый возглавил Г. Климт и куда входили также Мозер, Курцвейль и Молль. Идеалом «Сецессиона» было современное искусство, начиная с импрессионизма. Произведения же самого Климта отмечены чертами символизма. В начале века в Австрии начал развиваться и экспрессионизм (Герстль, Кокошка и Шиле). Вигеле, Колиг и Бёкль были членами группы «Колористы Каринтии». В первые десятилетия века работали такие разные художники, как Меркель, живописец райских пейзажей, Хаусман, член движения дада (см. *Дадаизм*), и Кубин, гравёр-экспрессионист. В период между двумя войнами господствующим стало экспрессионистское направление (Кокошка, Бёкль), влияние к-рого испытывали Странски, Зулов и Эггер. Для работ Ваккера характерен «магический реализм» (см. *Новая вещественность*), а Байер в своём творчестве синтезировал геометрическую абстракцию и *сюрреализм*. После Второй мировой войны 1941–45 начал развиваться сюрреализм, представители к-рого (Брауэр, Фухс, Хауснер, Яншка, Лемден) образовали «Венскую школу сюрреализма», а затем «Венскую

школу фантастического реализма». Ф.Р.Д. *Хундертвассер* испытывал самые разные влияния. В 1950-е в австрийской живописи господствовало беспредметное искусство; Лассниг, Райнер, Микль, Холлега, Фруман, Штаудахер тяготели к неформальному искусству и «*животности действия*». В 1960-е возобновился интерес к фигуративному искусству, к-рое было характерно для творчества неореалистов Мартинца, Хрдлики, а также Ласснига и Фронера, близких поп-арту.



Автопортрет. Э. Шиле. 1911

Автопортрёт (от греч. *autos* — сам и *портрет*), изображение художника, выполненное им самим с помощью зеркала или системы зеркал

» Обычно имеется в виду живописное изображение; однако А. бывают и скульптурные, литературные, фото- и кинематографические и т. д. Можно выделить два основных вида А.: профессиональный, т. е. тот, на к-ром художник изображён за работой, и личностный, раскрывающий моральные и психологические черты. Классифицировать А. можно следующим образом: 1) вставной А. — художник изображён в группе персонажей какого-то сюжета; 2) представительский, или символический, А. — художник изображает себя в образе исторического лица или религиозного героя; 3) групповой портрет — художник изображён с членами семьи или др. реальными лицами; 4) отдельный, или естественный, А. — художник изображён один. Изображения художников за работой встречаются в древнеегипетской живописи, а также на древнегреческих вазах. Одно из первых упоминаний об А. конкретного художника встречается у древнегреческого философа и биографа Плутарха (1–2 вв.), к-рый пишет о том, что живший за несколько веков до него древнегреческий скульптор Фидий (V в. до н. э.) включил самого себя в число персонажей композиции «Битва амазонок» в Парфеноне. Битва греков с амазонками была высечена на щите статуи Афины, а также на за-

падной стене храма. Итальянский художник и архитектор *Джотто ди Бондоне* включил себя в цикл «знаменитых людей» в неаполитанской кастели. Итальянский живописец *Мазаччо* изобразил себя одним из апостолов в росписи капеллы Бранкаччи. Тосканский художник *Боттичелли* сделал себя героем картины «Поклонение волхвов». Наиболее известное изображение *Леонардо да Винчи* — «Мона Лиза» — многие исследователи считают его поздним и единственным А. Однако др. искусствоведы полагают, что принадлежность этой работы Леонардо полностью не доказана. Изображали себя и *Рафаэль*, и *Микеланджело* (полагают, что Микеланджело придал сходство с собственным лицом изображению содранной со святого Варфоламея кожи в сцене «Страшного суда» в росписи Сикстинской капеллы). *Тициан* выполнил «Автопортрет с Орацио и Марко Вечелио», к-рый, по мнению критиков, имеет глубокое философское содержание. На полотне изображены сам Тициан, его сын и родственник Марко. Известен также его поздний А., к-рый Тициан написал в 1566. Более пятидесяти А. написал А. *Дюрер*. Первый (рисунк с серебряным карандашом) был создан, когда художнику было тринадцать лет. Двадцатидвухлетний Дюрер изображён также на «Автопортрете с гвоздикой» (1493, Лувр). Мадридский А. (1498, Прадо) изображает Дюрера человеком солидного достатка, добившимся признания. На следующем А. художник изобразил себя в образе Христа (Мюнхен, Старая Пинаотека). Большое количество А. написал Х. ван Р. *Рембрандт*. Художнику одно время приписывалось около 90 картин, содержащих его собственное изображение. Однако, как показал анализ, 20 А. на самом деле были выполнены другими художниками (отвергнут был, например, А., приобретённый Штутгартской галереей в 1962). В. *Ван Гог* написал более двадцати А., причём всего за два года. Среди рекорсменов по количеству А. — Ф. *Кало*: она писала саму себя 55 раз. Полагают, что нек-рые художники писали с себя портреты персонажей противоположного пола. Нек-рые художники, страдавшие неврологическими заболеваниями, оставили после себя А. Эти картины позволили медикам проанализировать нарушения работы мозга; многие из них прочно вошли в учебники неврологии.

Агаджанян Степан Меликсетович [16 (28).12.1863, Шуша, ныне Азербайджан, — 13.12.1940, Ереван], армянский художник

» Народный художник Армении (1938). Учился в художественной студии в Марселе (1886—90) и в академии Жюлиана в Париже (1897—1900) у Ж.П. Лоранса и Б. Констана. Воздействие на творчество А. произвело реалистическое искусство Г. *Курбе*. С 1903 работал в Ростове-на-Дону. В 1921 переехал в Ереван и в 1922—29 преподавал живопись в Художественно-промышленном техникуме (ныне Художественное училище имени П. Терлемезяна). Портреты А. отличаются реалистическими характеристиками, сдержанностью колорита (портреты отца и матери, оба 1900). Нек-рые из них превращаются в портреты-типы («Дядюшка Седрак» и «Васил», оба 1926; «Беспризорник», 1928); глубоким психологизмом отмечены автопортреты (1925 и 1926). (Все названные произведения — в Государственной картинной галерее Армении, Ереван.)

Ага Мирек (также *Ага Мирек Исфакхани*) (работал в 1520-х—1575), персидский художник

» Был уроженцем Исфакхана и принадлежал к прямым потомкам пророка Мухаммеда. Около 1520 он прибыл в Тебриз, тогдашнюю столицу персидского царства, и стал художником шахской kitabkhane (библиотека-мастерская в средневековых странах ислама). Живший в 16 в. автор «Трактата о каллиграфиях и художниках» Дуст Мухаммад сообщает, что А. М. и *Мир Мусав-*

вир были двумя несравненными сейидами (почётный титул мусульман, возводивших свою родословную к Мухаммеду) на службе у шаха Тахмаспа I, расписавшими стены дворца его брата, Сама Мирзы, и участвовавшими во всех крупных проектах по созданию иллюстрированных рукописей. Современники тех событий сообщают, что между молодым Тахмаспом и А. М. установились дружеские отношения, и художник принимал участие во всех ночных пирах и попойках, к-рые устраивал шах. Его считали бонвиваном и поэтом — он писал неплохие стихи. С 1522 шахской kitabkhane руководил К. *Бехзад*, поэтому вполне естественно, что А. М. перенял множество приёмов у этого замечательного мастера. Художник известен не только своими миниатюрами, ему принадлежат изумительные маргиналии на полях рукописей, изображающие фантастических животных (рукопись «Гулистан» поэта Саади начала 16 в., частная коллекция, Хьюстон, США). Впрочем, хорошо у него получались не только фантастические животные, но и обычные — А. М. имел репутацию лучшего художника-анималиста мастерской шаха Тахмаспа. Кроме этого, он известен как дизайнер ковров и мастер резьбы по слоновой кости. Карьера А. М. похожа на карьеру нескольких художников мастерской Тахмаспа I. Начав работать в шахской kitabkhane в Тебризе, он, далее, перешёл на службу к племяннику шаха Тахмаспа Султану Ибрагиму Мирзе, поскольку к 1540-м Тахмасп стал терять интерес к миниатюре, а после перевода столицы в город Казвин и открытия там новой шахской kitabkhane А. М. переходит на службу туда. Султан Ибрагим Мирза служил губернатором в Мешхеде, однако нек-рые исследователи считают, что А. М. не переезжал в этот город, а по-прежнему работал в Тебризе, отсылая свои работы Ибрагиму Мирзе с курьером. Современные искусствоведы выделяют четыре основных этапа его творческой эволюции: 1520-е, когда он изображал несколько укрупнённые фигуры в аккуратных пейзажах; 1530-е — переходный период; период с конца 1530-х по 1555, когда композиции мастера стали более сложными, а колорит миниатюр более тонким; и поздний период 1555—75, когда, судя по всему, художник вернулся к манере, в к-рой он работал в молодости. Нек-рые исследователи считают, что А. М. в молодом возрасте принимал участие в создании миниатюр для знаменитого «Шахнаме» шаха Тахмаспа, работа над к-рым велась в 1525—35 (рукопись



Ага Мирек. «Отдыхающий принц». Миниатюра. Около 1530

ныне разрознена, отдельные листы хранятся в разных коллекциях и музеях мира). В 1539—43 он вместе с другими лучшими художниками шаха трудился над экземпляром «Хамсе» Низами, заказанным Тахмаспом I (Лондон, Британская библиотека). Четыре миниатюры этого манускрипта имеют подписи А. М., и самая интересная среди них, пожалуй, — «Спор двух врачей», изображающая, как два придворных врача сошлись в жестоком споре, кто из них сильнее в своём ремесле. Один из врачей приготовил ужасную пилюлю, от которой желудок рвался на части и человек умирал. Он предложил проглотить её своему сопернику. Тот с улыбкой сделал это, но принял её вместе с противоядием собственного приготовления, затем отправился к клумбе, сорвал розу, и дал её съесть своему сопернику. В присутствии султана отступить тому было некуда, он начал её есть и моментально умер. Работа при дворе Ибрагима Мирзы, А. М. принял участие в иллюстрировании рукописи поэмы «Семь престолов» (Хафт Ауранг) поэта Джами, работа над которой велась в 1556—65 (Галерея Фрир, Вашингтон). Кроме участия в столь престижных проектах А. М. создавал миниатюры на отдельных листах. Среди них можно упомянуть два листа из галереи Фрир — «Два принца» (ок. 1535) и «Отдыхающий принц» (ок. 1530). «Отдыхающий принц» — не просто изображение принца с книжкой в руке (некоторые считают, что это портрет молодого шаха Тахмаспа), но идеализированное воплощение красоты и мудрости — идеала суфийских поэтов-мистиков, к-рый они видели в легендарном Юсуфе (Иосифе). О Юсуфе гласит и надпись в раскрытой книжке принца, так что параллель в данном случае прямая. А. М. был крупным персидским мастером 16 в., а его творчество имело продолжение среди могольских художников, к-рые копировали его работы (см. Могольская школа миниатюры).

Агар Жак де (Jacques d'Agar)
(1642, Шарантон-ле-Пон, — 16.11.1715, Копенгаген), французский художник

» В 1675 стал членом Парижской академии художеств как исторический живописец. Однако в январе 1682, в результате отмены Нантского эдикта, был изгнан из Академии как протестант. Удалился в Англию и там стал известен благодаря портретной живописи. В дальнейшем работал при дворах Северной Германии, затем был приглашён в Копенгаген

(Дания), где король Кристиан V сделал его своим камергером. А. пользовался расположением и у преемника Кристиана V, Фредерика IV. А. оказал влияние на живописцев Дании, где провёл лучшее время своей жизни. Его сын Шарль также был художником-портретистом.

Агеев Михаил Сергеевич
(14.9.1918, Иваново-Вознесенск, ныне Иваново, — 29.1.2007, там же), российский художник

» Заслуженный художник РСФСР (1980). Народный художник РФ (1999). Из рабочей семьи. В 1938 закончил Ивановское художественное училище; среди его педагогов были такие крупные мастера, как М.С. Пырин и А.М. Кузнецов. В 1939 был призван в ряды Красной армии, проходил службу на Дальнем Востоке. В 1945, вернувшись в Иваново, стал активно заниматься творческой деятельностью. В 1947 был принят в Союз художников СССР. Основным направлением его творчества стал пейзаж средней полосы России. Излюбленные мотивы картин — холмы, речки и заливы, деревушки и сёла, главы соборов и церквей. Небольшие по размеру, внешне скромные, картины А. одновременно убедительны и конкретны в характеристике среднерусской природы, глубоко лиричны и личностны в выражении настроения. Манере письма А. свойственна красочная палитра, построенная на контрастах цвета и пластических масс: «Рыбачья сло-



Ж. де Агар. Портрет Кристиана V, короля Дании. Конец 17 века

бода» (1958), «Летний полдень» (1964), «Первый снег» (1986) и др.

Адам Альбрехт (Adam Albrecht)
(16.4.1786, Нёрдлинген, — 28.8.1862, Мюнхен), немецкий художник

» Сын кондитера. Желая заняться искусствами, в 1807 поселился в Мюнхене. В 1809 участвовал в походе Наполеона I против Австрии, служил в войсках вице-короля Италии Евгения Богарне, был назначен



Агеев М.С. «Молодое лето». 1981

Айвазовский Иван Константинович

**«Пётр I при Красной Горке, зажигающий
костёр на берегу для подачи сигнала
гибнущим судам своим»**

1846 год

Холст, масло, 223 × 335 см

Санкт-Петербург,

Государственный Русский музей

Картина повествует об историческом эпизоде, произошедшем в 1714, когда

во время бури в Финском заливе разыгравшийся ветер понёс корабли военной эскадры на мель. Пётр I с группой матросов на шлюпке добрался до берега у форта Красная Горка, где они развели костёр как маяк, указывающий путь кораблям в безопасную бухту.





«Морское сражение при Наварине 2 октября 1827 года»

1846 год

Холст, масло, 222 × 234 см

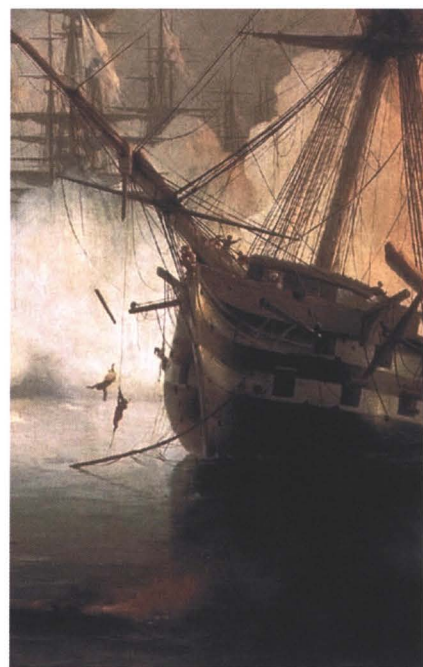
Санкт-Петербург,

Военно-морское училище имени

Ф. Э. Дзержинского

Объединённый флот союзников (русских, французов, англичан) вошёл в Наваринскую бухту, где был сосредоточен турецко-египетский флот. После бесплодных попыток вести переговоры, после обстрела союзного флота турецкими кораблями и береговыми батареями в ок-

тябре 1827 началась Наваринская битва. Русские линейные корабли, находясь в центре и принимая на себя главный удар турецко-египетских сил, уничтожили большую часть неприятельского флота. Линейный корабль «Азов» под командованием капитана 1-го ранга М.П. Лазарева (младшими офицерами на нём были П.С. Нахимов и В.А. Корнилов), сражаясь с пятью неприятельскими, уничтожил их. Именно этот эпизод — бой «Азова» с главным турецким кораблём — и поставлен в центр композиции картины. Художник показал флагман «Азов» сильно повреждённым, однако экипаж корабля берёт на бордаж турецкое судно, и героические русские моряки переходят на его палубу, чтобы завершить уничтожение корабля.







«Девятый вал»

1850 год

Холст, масло,

221 × 332 см

Санкт-Петербург,

Государственный

Русский музей

В ряду ранних произведений художника выдающееся место принадлежит картине «Девятый вал», которая представляет собою вершину первого, романтического периода в его творчестве. Картина была приобретена для русской галереи Императорского Эрмитажа и стала одной из первых в коллекции созданного в 1897 Русского музея императора Александра III. Своим названием картина обязана распространённому



мнению, будто бы каждый девятый вал во время шторма является особенно большим и страшным, превосходящим все другие. Художник изобразил рассвет на море после штормовой ночи. Первые лучи солнца освещают бушующий океан и громадный «девятый вал», готовый обрушиться на группу людей, ищущих спасения на обломках мачт. Противостояние людей и стихии — вот тема картины.



Адам А. «Битва за Москву 7 сентября 1812 года». 1815—1825

им придворным художником. Принимал участие во многих военных кампаниях Наполеона I, в т. ч. в походе на Россию 1812. Сражения, свидетелем к-рых он стал, легли в основу многих его живописных работ. В 1815, после окончания Наполеоновских войн, уехал в Мюнхен, где работал для королей Баварии. Среди произведений того времени: альбом в 85 листов с изображением сцен пережитой войны, картины битв (в т. ч. Бородинского сражения), литографический альбом «Живописное и военное путешествие». Значительное число его лучших произведений 1817—24 приобрёл король баварский Максимилиан I. Также А. был известен как один из лучших рисовальщиков лошадей. В 1848—49 участвовал в войне Австрии с Сардинским королевством (вместе с сыном Евгением), оставил альбом живописных воспоминаний. Его последняя и самая большая картина — «Битва под Корндорфом», посвящённая эпизоду Семилетней войны 1756—63. Его сыновья Бенно, Евгений и Франц также были художниками.

А́дам Бенно (Adam Benno) (15.7.1812, Мюнхен, — 9.3.1892, Кельхайм), немецкий художник

» Прежде всего известен как анималист. Начал свою художественную деятельность литографированием произведений своего отца, баталиста А. Адама. В дальнейшем стал заниматься под его руководством живописью животных и вскоре достиг такого совершенства изо-

бражать их в спокойствии, движении и с комической стороны, что был прозван «немецким Лендси-ром». К числу наиболее удачных его картин принадлежат «Охота на оленя на морском берегу», «Скотный базар в горной Баварии» и «Раненый солдат с собакой на поле битвы».



Адам Б. «Собаки со щенками». 1853

Адам Франц (Adam Franz)
(4.5.1815, Мюнхен, — 30.9.1886,
Милан), немецкий художник

» Второй сын А. Адама и его ученик. Приобрёл известность талантливого живописца, изображавшего солдатский быт, сражения и в особенности лошадей. От своего отца отличается большим реализмом. Известен, кроме того, несколькими прекрасно исполненными конными портретами. Важнейшие из его произведений: «Дорога между Сольферино и Валеджо 24 июля 1859 г.» (1867), «Битва австрийских улан с пьемонтскими драгунами во время кампании 1859 года» (1868), «Битва с французами при Флоане, под Седаном» (1879), «Первый армейский корпус при взятии Орлеана 10 октября 1870 года» (1879), конные портреты императора Франца-Иосифа и фельдмаршала Вреде (1859).

Адами Валерио (Adami Valerio)
(р. 17.3.1935, Болонья), итальянский художник

» В 1951—54 обучался в Академии Брера в Милане в мастерской А. Фуни. Впервые посетил Париж в 1955, завязав контакты с французскими художниками. В дальнейшем пребывал поочерёдно во Франции и Италии, часто посещая другие страны Европы и Америку. С 1962 избрал постоянным местом жительства Арону на берегах озера Лаго-Маджоре (Италия), где им была создана серия полотен «Алиса в странах насилия». Творчество А. развивалось от экспрессионистской фигурации под влиянием Ф. Бэкона (1958) и «живописи действия» (1960) к более повествовательной и фигуративной манере. В условиях господства на художественной сцене направлений абстракции А. вместе с другими молодыми художниками считал необходимым вернуться к изобразительному языку и отражению в живописи социальной действительности. В 1965 принял участие в выставке «Нарративная фигурация в современном искусстве», давшей название новому направлению. Основные темы А. — типовые интерьеры современности, а также городские пейзажи. Под влиянием *Матта* и американского поп-арта (особенно Р. Лихтенштейна) он пришёл к некоему фантастическому и юмористическому «рассказу» в форме комиксов («fumetti»), в к-рых настойчиво появлялись символы современного мира: столкновения машин, женщины, игрушки, рассмотренные как сексуальные символы и навязчивые идеи



Адам Ф. «Кавалерийский лагерь». 1870-е

«коллективного бессознательного». Фрагменты человеческих тел, застрявшие в очертаниях кресел, диванов, телевизоров, сами уподобляются хищным, агрессивным вещам («Общественный интерьер», 1969; «Кино», 1969; «Радости адюльтера», 1970; «Спальня», 1970; все — частные собрания). Такие картины, перекликаясь с популярными критическими идеями времени, воспринимаются как зрительные метафоры внешне благополучного, но пораженного скрытой болезнью общества — «общества репрессивной терпимости», по определению Г. Маркузе. Более сложные для прочтения картины, затрагивающие различные перевоплощения и превращения жизни современного человека («Альпинист», 1973), полны ироничного почтения к умершим художникам («Л. Фейнингер, дающий урок игры на скрипке», 1973) и персонажам, способствовавшим развитию мысли своей эпохи («портреты» З. Фрейда, Ф. Ницше, В. Бенямина, Дж. Джойса). А. использует для своих монтажей разрезанные фотографические документы из газет и журналов, но мозаичная структура картины разрушает эту литературную референцию. Реальность в рисунках свинцовым карандашом одновременно действительна и «деконструктивна», а действие ластика, по словам самого художника, «тысячу раз изменяет штрих». В своих композициях на мифологические темы («Орфей и Эвридика», «Эдип и Сфинкс», «Прометей») художник делает постепенные шаги к описанию условий современной жизни. Эта новая ориентация придала его

искусству метафизический характер, а последующие заимствования из романтизма подчеркнули его серьёзность и созерцательность. В ряде полотен критика официального языка печатной продукции переходит в открытый протест против государственного насилия (триптих «Нетерпимость (Политическая картина)», 1974; частное собрание). В 1985 ретроспективная выставка произведений А. прошла в Национальном музее современного искусства (Париж). В 1989 выполнил для парижского театра Шатле монументальную фреску на тему французской музыки. В картинах 1990-х деформации снижаются, сюжет с человеческими фигурами читается более отчётливо («Пейзаж на берегу Ганга», 1991; «Взгляд», 1997; обе — Лихтенштейн, Вадуц, фонд Адами).

Адливанкин Самуил Яковлевич
(19.7.1897, Татарск, ныне Смоленской обл., — 7.3.1966, Москва), российский художник



Адами В. «Звёздная ночь». 2006



Аддиванкин С.Я. «Перед отъездом на фронт». 1922

Жил и работал в Татарске, Одессе, Самаре, Москве. В 1912–17 — обучался в Одесском художественном училище, в классе у К.К. Костанди, по окончании получил диплом учителя рисования и черчения. В 1918–19 учился у В.Е. Татлина в Свободных художественных мастерских в Москве. В 1919 — по поручению Отдела ИЗО Наркомата просвещения занимался организацией «Свомас» (Свободные мастерские) в Самаре, был назначен руководителем художественной секции губернского комитета по массовой культуре, отвечал за развитие художественного образования и программ по искусству для детей. Был членом *Нового общества живописцев* и *Общества станковистов*. Установка этих группировок была направлена на создание новой по тематике и образному строю картины. Это сформировало оригинальную манеру и высокий художественный уровень полотен А. В 1920–30-е — расцвет станковой картины мастера. Он создал такие известные произведения как: «Герои у них и у нас» (1932), «Юные моделисты» (1932), «Танец в степи» (1934). В более поздних работах ощущается влияние установок *социалистического реализ-*

ма, как, например, в выполненных работах для павильона «Дальний Восток» на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве «Встреча героев Хасана с колхозниками Дальнего Востока» и «Приезд переселенцев в Приамурский край» (1939). В последние годы жизни отошёл от традиций социалистического реализма, писал камерные по настроению работы — лирические пейзажи, жанровые композиции. Ярким примером может служить полотно «Юность» (1961). Вместе с этим знания и опыт позволяли А. творить и в других видах искусства: в 1923–28 работал в издательстве «Молодая гвардия», рисовал для журналов и газет («Военный крокодил», «Лапоть», «Красная газета», «Безбожник» и др.); выполнял (вместе с В.В. Маяковским) политические плакаты; работал в духе А.М. Родченко, Л.С. Поповой — делал станковые работы в гротесковом стиле; на студиях «Союзкино» и «Союздетфильм» оформил фильмы «Чашка чая» (1927), «Трое с одной улицы» (1936).

Ажбе, Ашбе Антон (Azbe Anton) (30.5.1862, Доленчице, Словения, — 6.8.1905, Мюнхен), словенский художник



Ажбе А. Автопортрет

Азы художественного образования получил в Любляне у Я. Вольфа, одного из ведущих словенских художников второй половины 19 в. Осенью 1882 он отправился на учёбу в венскую Академию художеств, а в 1884 переехал в Мюнхен, где посещал уроки античного искусства в академии изобразительных искусств, а затем в художественной школе Людвига фон Лёфца. В своём творчестве («Голова крестьянина», ок. 1890, «В гареме», «Негр-тянка», ок. 1895; все в Национальной галерее в Любляне) отошёл от живописной системы академизма, склоняясь к принципам пленэрной живописи. В 1891 основал в Мюнхене частную художественную школу. Его методика была направлена на развитие индивидуальных способностей учеников и выработку ими собственной манеры. Большое внимание он уделял изучению рисунка и считал его необходимой ча-



Ажбе А. «Чернокожая женщина». 1895

стью художественного образования. В живописи он отвергал какие-либо шаблоны и считал необходимым для художника искать новые художественные приёмы. Поэтому выпускники школы не специализировались на каком-либо одном направлении в живописи, а стали значительными фигурами в самых различных художественных течениях. В число учеников А. входят такие словенские импрессионисты, как И. Грохар, М. Яма, чешский живописец Л. Куба, а также российские художники К.С. Петров-Водкин, М.В. Добужинский, М.В. Верёвкина, И.Э. Грабарь, В.В. Кандинский и др.

Азгур Галина Гавриловна (р. 2.7.1921, с. Покровское Московской обл.), белорусский художник

» Родилась в семье живописца Г.Н. Горелова, к-рый и начал учить её живописи. В 1942 окончила Художественное училище. В 1945 стала супругой выдающегося белорусского скульптора З.И. Азгура и переехала в Белоруссию. В 1946 она вступила в Белорусский союз художников, с 1947 началась её активная выставочная деятельность. Пейзажи А. отличает постоянство лирической интонации. Результат обобщения наблюдений художница переводит на язык цвета и формы. Она сочетает в композиционном и колористическом построении качества, создающие впечатление ровного настроения и глубокой внутренней жизни изображенной природы. В каждой картине художница опирается, как правило, на преоблада-

ние одной тональности. В избранную ею основную «тему» колористического звучания влетены созвучные тона, среди к-рых и более яркие, и приглушённые. Этот подход интуитивно воспринят от реальной белорусской природы. В неярких белорусских пейзажах любой поры года доминирует один тон, а особая световоздушная атмосфера исполняет роль зрительно объединяющего начала. Это неуловимо подвижное единство, привычно постоянное и бесконечно неповторимое соотношение неба и земли, художница запечатлевает в полных спокойствия пейзажах, заново постигая тончайшие настроения природы. Отражая их с безыскусной простотой, она стремится вызвать у зрителя ощущение естественности и присутствия в мире природы. Характерны для московской школы и богатство живописной палитры, глубина образного решения, сочетание тонкости пленэрного письма световоздушной среды и корпусная выписанность объектов.

Айвазовский, Гайвазовский Иван Константинович [17(29). 7.1817, Феодосия, — 19.4(2.5).1900, там же], российский художник

» Родился в семье разорившегося коммерсанта, армянина по национальности. В 1833 по представленным детским рисункам он был зачислен в Академию художеств, в пейзажный класс профессора М.Н. Воробьёва. В 1835 за этюд «Воздух над морем» ему уже была присуждена серебряная медаль второго достоинства. Решающую роль



Азгур Г.Г. «Этюд № 02», 1950-е

сыграл приезд в Петербург француза Ф. Таннера, художника, владевшего приёмами изображения воды. В начале 1836 Таннер взял юношу себе в помощники и обучил этим приёмам. Уже осенью 1836 А. представил на академическую выставку пять морских пейзажей. Картины были высоко оценены, появились отклики в газетах. В 1837 на две новые работы («Штиль на Финском заливе» и «Большой рейд в Кронштадте») он получил большую золо-



Айвазовский И.К. «Черноморский флот в Феодосии», 1890



Айвазовский И.К. Портрет работы А.В. Тыранова. 1841

тую медаль и звание художника. Весной 1838 вернулся в Феодосию, где устроил мастерскую и начал работать. Набираясь опыта, писал тогда главным образом с натуры, а в мастерской лишь заканчивал начатое. За время двухлетнего пребывания в Крыму написал ряд картин, среди к-рых были «Лунная ночь в Гурзуфе» (1839), «Морской берег» (1840) и др. В 1839 принял участие

как художник в военно-морском походе к берегам Кавказа. Смелость и отвага, проявленные А. в боевой обстановке во время десанта в Субаши, вызвали к художнику симпатии среди моряков и соответствующий отклик в Петербурге. Эта операция запечатлена им на картине «Высадка в Субаши». В 1840—44 в качестве заграничного пенсионера АХ жил в Италии, а также посетил Германию, Францию, Испанию, Голландию; плодотворно трудился, экспонировал свои работы и повсюду имел успех. После возвращения получил звание академика АХ и был причислен к Главному морскому штабу. Ему было поручено написать все русские военные порты на Балтийском море. Военно-морское ведомство присудило ему почётное звание художника Главного морского штаба с правом ношения адмиралтейского мундира. В течение зимних месяцев 1844—45 выполнил правительственный заказ и создал ещё ряд марин. Весной 1845 отправился с адмиралом Ф.П. Литке в путешествие к берегам Малой Азии и островам Греческого архипелага. Во время этого плавания он сделал большое количество рисунков карандашом, служивших ему в течение многих лет материалом для создания картин. Не раз путешество-

вал он и впоследствии: ездил на Кавказ, в Египет, Ниццу, Флоренцию, даже в Америку. В 1846 построил себе в Феодосии новую просторную мастерскую, где в основном и работал. С натуры он больше не писал, полагаясь на редкостную зрительную память и на приёмы, к-рые усвоил когда-то и с тех пор усовершенствовал, доведя до известного автоматизма. Несмотря на, казалось бы, замкнутый, уединённый образ жизни в Феодосии, А. сохранял близость со многими выдающимися деятелями русской культуры, встречаясь с ними в С.-Петербурге и принимая их в своём феодосийском доме. Так, ещё во второй половине 1830-х в С.-Петербурге А. сблизился с К.П. Брюлловым, М.И. Глинкой, В.А. Жуковским, И.А. Крыловым, а во время своего путешествия в Италию в 1840 он познакомился с Н.В. Гоголем и художником А.А. Ивановым. Живопись А. 1840—50-х отмечена сильным воздействием романтических традиций К.П. Брюллова, сказавшихся не только на живописном мастерстве, но и на самом понимании искусства и на мировосприятии А. Очень ярко это отразилось в одной из ранних батальных картин «Чесменский бой» (1848). Много раз возвращался к изображению



Айвазовский И.К. «Синоп. Ночь после боя 18 ноября 1853 г.», 1853



Айтель Т. «Палатка». 2007

морских сражений; его батальные картины отличаются исторической правдой, точным изображением морских судов и пониманием тактики морского боя. Картины морских сражений стали летописью подвигов русского военно-морского флота, в них нашли яркое отражение исторические победы русского флота, легендарные подвиги русских моряков и флотоводцев («Пётр I на берегу Финского залива», 1846; «Наваринский бой», 1848; «Бриг „Меркурий“ ведёт бой с двумя турецкими судами», 1892 и др.). Но духом эпической героики овеяны не только батальные картины А. Его лучшими романтическими произведениями второй половины 1840—50-х являются: «Буря на Чёрном море» (1845), «Георгиевский монастырь» (1846), «Вход в Севастопольскую бухту» (1851). Ещё ярче романтические черты сказались в картине «Девятый вал» (1850). А. обладал живым, отзывчивым умом, и в его творчестве можно встретить картины на самые разнообразные темы. Среди них изображения природы Украины, он полюбил беспредельные украинские степи и вдохновенно изображал их в своих произведениях («Чумацкий обоз», 1868; «Украинский пейзаж», 1868 и др.), близко подойдя при этом к пейзажу мастеров русского идейного реализ-

ма. 1860—1870-е принято считать периодом расцвета творческого дарования художника. В эти годы он создал ряд замечательных полотен. «Буря ночью» (1864), «Буря на Северном море» (1865) относятся к наиболее поэтическим картинам. В конце жизни А. был поглощён идеей создания синтетического образа морской стихии. В последнее десятилетие он написал ряд крупных картин, изображающих бурное море: «Обвал скалы» (1883), «Волна» (1889), «Буря на Азовском море» (1895), «От штиля к урагану» (1895) и др. Наследие А. — целая изобразительная энциклопедия моря, запечатленного в разнообразнейших состояниях. Всего написано более 6 тыс. картин. Романтически настроенный живописец, влюблённый в морскую стихию, А. был вместе с тем художником нового на российской почве типа — умеющим разумно распорядиться талантом и полностью пользоваться плодами неустанного труда. Он первым начал устраивать свои выставки в крупных губернских городах. Благосостояние его росло, и значительную часть денег он тратил на общественные нужды, заботясь о родном городе: в 1865 открыл в Феодосии первую художественную школу, а в 1880 — картинную галерею. При жизни А. состоялось более 120 вы-

ставок его картин не только в России, но и во многих странах. В 1847 художник был удостоен звания профессора АХ, с 1887 стал почётным членом Петербургской АХ. Он был также членом Штутгартской, Флорентийской, Римской и Амстердамской академий.

Айтель Тим (Eitel Tim) (р. 1971, Леонберг), немецкий художник

» Закончил гимназию в Штутгарте с профильным курсом «искусство», затем изучал там же философию и германистику, в Галле, в Высшей школе искусств и дизайна изучал живопись. В 1997—2001 преподавал в Высшей школе графики и книжного искусства в Лейпциге. В 2002 участвовал в организации художественной галереи «Лига» в Берлине. В 2002 художник получил государственную стипендию земли Саксония, в 2003 был награждён премией Марион Эрмер (в размере 5 тыс. евро), предназначенной для молодых художников. В настоящее время живёт и работает в Берлине. Творческая манера А. остаётся реалистической, с элементами романтизма. Мастера можно причислить к заметнейшим представителям *Новой лейпцигской школы* живописи. Работы художника настолько точны и близки к изображаемому оригиналу, что вполне могли быть представлены как красочные фотографии. Это относится как к изображению людей или каких-либо предметов, так и внутренних помещений — например, в музеях («Экскурсовод», 2002) — или городских пейзажей («Гамбург», 2003). В 2000—08 выставки работ



Айтель Т. «Апрель». 2003



Академизм. К.П. Брюллов. «Последний день Помпеи». 1833

художника были неоднократно организованы во многих городах Германии, а также в США, Дании и в Швейцарии.

Академизм (*academisme*), художественное направление, базой развития которого служат художественные академии

» А. — неотъемлемая часть художественной культуры, связанная с сохранением и развитием высших традиций и наиболее совершенных образцов искусства и созданием на этой основе художественной школы, профессионального образования. В академиях происходит т. н.

академизация, т. е. превращение в норму, образец и основу художественной школы, какого-либо конкретно-исторического направления в искусстве. Не являясь стилем, А. обладает стилизованными признаками, основанными на устойчивости культивируемых форм. Истоки А. — в творчестве и художественных принципах братьев Карраччи — основателей Болонской школы, выработавших строгий кодекс художественного поведения, регламентацию, определяющую достойные изображения сюжета и гамму чувств, соответствующие им художественные формы и композиционные решения. В их живописи академизации подверглись приёмы великих мастеров итальянского Высокого Возрождения, прежде всего Рафаэля, Б. Микеланджело, Леонардо да Винчи. Особенности А. полнее всего раскрываются в созданном братьями Карраччи и их учениками академическом типе алтарной картины и монументально-декоративной росписи (фрески братьев Карраччи в палаццо Фарнезе, Рим, 1597–1604). А. противостоял маньеризму, применяемые им построения и пластические формы были обращены к классическим принципам Ренессанса, но на той стадии развития А. в нём



Академизм. Ж. Жером. «Пальцы вниз». 1872



Академии художественные. Академия изящных искусств в Париже

проявились характерные черты *барокко*: в иллюзионизме декоративных композиций, в красочности колорита. Дальнейшая эволюция А. связана с образованием французской *Королевской академии живописи и скульптуры* (1648), опиравшейся на принципы *классицизма*. В 17–18 вв. А. культивировал историко-героические, аллегорические и мифологические сюжеты, условные идеализированные образы, отвлечённо-абстрактные нормы красоты. В первой половине 19 в. он исчерпал свои потенциальные возможности развития, и в это же время с ним начал своё противоборство романтизм, к-рый, как и реализм, впоследствии стал предметом академизации. Академизация содержит в себе опасность отрыва искусства от современности, односторонней ориентации на существующие образцы, их канонизации и механические повторения. Поэтому академии могли играть в истории искусства не только прогрессивную, но и консервативную роль. Так, в 18–начале 19 в. Императорская академия художеств в России имела большое прогрессивное значение, поскольку с ней связаны все основные достижения искусства этого времени. Но в середине 19 в. она стала оплотом отжившего эпигонского классицизма; в её деятельности возобладала тенденция, тормозящая развитие искусства; это вызывало критику противостоявших ей передвижников и сторонников др. течений современного искусства.

Акаде́мии худо́жественные (англ. *Academy of Arts*, франц. *Academie des Beaux-Arts* *Academie*), научно- или учебно-творческие (государственные или частные) учреждения, являющиеся центрами пластических искусств

► Первые А. возникли в Италии в 16 в. как свободные объединения художников, изучающих античное наследие, приёмы великих мастеров *Ренессанса* и развивающих их художественные принципы. Они ведут своё происхождение из широкого движения, имевшего литературную, философскую и научную направленность, возникшего во Флоренции под влиянием неоплатонизма Фичино и с 1530 распространившегося в Болонье, Риме, Венеции и Неаполе. Первые А. х. противостояли цехам и давали художникам новый социальный статус, отличный от статуса ремесленника. Академия дель дисеньо, основанная в 1563 Козимо Медичи при инициативе Дж. Вазари, была первым учреждением, к-рое покончило со



Академии художественные. Французская академия в Риме (Вилла Медичи)

средневековым порядком. Указом 1571 эта независимость стала официальной, а шесть лет спустя папа Григорий XIII определил условия создания Академии Святого Луки в Риме. Как и цехам, ей покровительствовал св. Лука; как и в мастерских, копии с картин великих мастеров оставались основной формой образования. Но наряду с этим принципом *Болонская школа* братьев *Карраччи*, основанная в 1585 в Болонье, внесла в академическую доктрину новшество — обращение к природе. Это была первая крупная частная академия, ведущая своё происхождение, вероятно, от академии фламандца Д. Кальварта, основанной в Болонье в 1574. В это же время появились и другие частные академии, основанные меценатами в



Академии художественные. Академия имени Виллема де Коонинга в Роттердаме, Нидерланды



Академии художественные. Российская академия художеств



Академии художественные. Королевская академия художеств в Лондоне

своих дворцах: академия в Палаццо Гислиери в Болонье, руководимая Альбани и Гверчино; академия Крешенци в Риме, в которой, как и в Милане (1620), начали рисовать с живой модели. В рамках этого движения, развернувшегося в конце 16 в., возникла во Франции Королевская академия живописи и скульптуры. Основанная в 1648 вслед за Французской академией, она пользовалась значительной монополией преподавания. Более того, только она формулировала принципы и доктрины искусства. И хотя распри в её управлении привели к созданию Академии Святого Луки в Париже, возглавляемой С. Вуэ, и были даже примеры противостояния ей (П. Миньяр), государственный абсолютизм подчинил себе художественное образование под королевской властью Людовика XIV. Организация Академии тут же стала моделью для

всей Европы. Однако обстоятельства не всегда благоприятствовали созданию подобных учреждений; в некоторых странах (Фландрия, Голландия) и городах (Антверпен, Венеция, Генуя, Неаполь, Аугсбург) долгое время продолжали господствовать цеховые традиции. Лишь с конца 17 в. стали появляться Королевские академии в Берлине (1696—1701), Вене (1704), наконец, в Мадриде (1744). Основанная в 1766 Королевская академия в Лондоне была частным заведением и стояла, таким образом, вне влияния официальной политики. Зато во Франции и Германии региональная сеть академий, созданных на протяжении 18 в., была подчинена государственной опеке. Быстрый рост академий соответствовал изменению вкусов того времени, особенно привлечённых Античностью. Они имели не только социальные, но преже-

де всего педагогические функции, даже если образование не всегда включало в себя методическое обучение масляной живописи и часто проводилось одним преподавателем. Лишь в 19 в. общественная художественная школа стала единственным образовательным учреждением, что в свою очередь привело к понятию академизма. Напротив, «школы» постимпрессионистов возникли в частных академиях и свободных мастерских. Однако живое искусство не было полностью исключено из официальных академий; так, В.В. Кандинский и П. Клее учились в мюнхенской Академии художеств. История академий следует истории живописи. Она столь же важна для изменения статуса живописца, который перестал быть ремесленником и стал официальным человеком при королевском дворе или в кругах буржуазии 17—18 вв. Наконец, в эпоху романтизма индивидуальность художника завершила своё становление. Более того, академия была глубоко связана с художественной жизнью своей эпохи благодаря своим многочисленным коллекциям, существующим и до сих пор в Лондоне, Вене и Мадриде. В 19 в. академиями стали называться и некоторые частные студии (например, Академия Жюлиана в Париже). Постепенно расширяющаяся свобода творчества сокращала влияние А. Х., оставляя им роль хранителей классических идеалов красоты. Приведём список крупнейших академий и даты их основания: Академия дель дисеньо (Флоренция, 1563), Академия Кальварта (Болонья, 1574), Академия Святого Луки (Рим, 1577), Харлемская академия (ван Мандер) (1577), Академия дель инкамминати (Академия вступивших на правильный путь) (Болонья, ок. 1585), Академия живописи (Милан, 1620), Королевская академия живописи и скульптуры (Париж, 1648), Академия Святого Луки (Париж, 1648), Нюрнбергская академия (1662), Антверпенская академия (Д. Тенирс Младший) (1665), Французская академия (Рим, 1666), Академия дель дисеньо (Рим, 1673), Прусская академия художеств (Берлин, 1696, 1701), Академия художеств (Вена, 1704), Копенгагенская академия (1738), провинциальные академии во Франции [с 1738 (Монпелье) по 1786], Нидерландская академия (1758—81), Академия Сан-Фернандо (Мадрид, 1744, 1752), Академия Терезиана (Мантуя, 1751), Луккская и Генуэзская академии (1751), Академия Капитолина (Рим, 1754), Неаполитанская академия (1755), Академия изящных искусств (Венеция, 1756), Академия художеств (Москва,

Санкт-Петербург, 1757), Дрезденская академия (1762), Дюссельдорфская академия (1767), Королевская академия художеств (Лондон, 1768), Бельгийская Королевская академия изящных искусств (Брюссель, 1769), Королевская академия (Гент, 1771), Миланская академия (1772), Академия Каррара (Бергамо, 1780), Королевская академия Сан-Карлос (Мехико, 1785), Болонская академия (1796), Академия изящных искусств (Париж, 1816), Королевская Антверпенская академия (1817), Нью-Йоркская академия (1828), Испанская академия (Рим, 1873), Канадская Королевская академия художеств (Торонто, 1880), Академия изящных искусств (Буффало, 1922).

Академик Академии художеств (АХ), почётное звание

» Порядок предоставления этого звания менялся в разные периоды истории АХ. По первому уставу АХ, утверждённому в 1764, в А. могли принимать как русских, так и иностранных художников. Этому званию предшествовало звание назначенного. Чтобы стать А., назначенный должен был выполнить в стенах АХ под наблюдением одного из её членов работу на заданную тему, к-рую оценивал академический Совет. Впоследствии, согласно уставу 1859, звание А. мог получить классный художник 1-й степени за выполненную им программу, но не ранее чем через три года после получения предыдущего звания. В то же время в А. могли произвести и не имеющих отношения к АХ известных художников за «высокие произведения искусства». В 1863 было решено не давать академических званий иностранным художникам. После академической реформы 1893 в АХ осталось единственное почётное звание — А. Оно давалось иногда за совокупность произведений, иногда всего лишь за одно.

Академическая программа, специальное задание для учащихся художественных академий

» В Санкт-Петербургской Академии художеств в 18—19 вв. А. п. (отменены реформой 1893) выполнялись к экзаменам или конкурсам. Каждый месяц воспитанники держали экзамен, представляя рисунки либо барельефы с поставленной профессором группы или фигуры. Наиболее серьёзным был экзамен для учащихся выпускного класса, выполнявших задание самостоятельно по указанной академическим собранием теме. «За лучшие работы присуждались серебряные и золотые



Академия Венеции. Вид на мост и галерею Академии

медали 1-го и 2-го достоинства (т. е. большие и малые). А. п. выполняли также пенсионеры АХ, отправляемые за границу, и педагоги, претендовавшие на более высокое звание назначенного, профессора, академика, адъюнкт-профессора.

Академия Венеции, галерея-музей в Венеции

» История её восходит к середине 18 в. Членами Академии были наиболее известные художники Венеции. Именно их полотна и образовали ту «первоначальную коллекцию», на основе к-рой впоследствии создавалась коллекция галереи. П. Эдвардс, один из первых президентов Академии, в 1777 предста-

вил на рассмотрение сената Венеции проект создания «реставрационных мастерских», к-рые, благодаря его усилиям, были открыты уже в 1778. Захват Венеции французами и события последующих лет сильно изменили судьбу Академии и её коллекции. Так, Декретом от 12.2.1807 Академия была «создана вновь» и получила новое помещение — в здании Братства милосердия Санта Мария делла Карита; официальное открытие «возрождённой» Академии состоялось в 1808. Помимо здания братства Академии было предоставлено здание монастыря, построенного ок. 1560 и после пожара в 17 в. отстроенного заново. Галерея открылась 10.8.1817, по окончании всех работ



Академия Жулиана. 1892



Академия Жюлиана. М.К. Башкирцева. «В студии. Мастерская Жюлиана». 1881

по перестройке зданий. Её открытие было приурочено к распределению премий в Академии искусств. В коллекции галереи представлена итальянская живопись 14–18 вв., главным образом венецианской школы: картины П. Венециано, Джентиле и Дж. Беллини, Тициана, П. Веронезе, Я. Тинторетто, Ф. Гварди и др. В настоящее время в галерее открыты 24 зала.



Академия изобразительных искусств в Вене

Акаде́мия Жюли́ана (*Academie Julian*), частная Академия художеств в Париже

» Была основана художником Р. Жюлианом в 1868. В то время французское правительство запрещало приём женщин в Школу изящных искусств, т. к. основной метод обучения — рисование обнажённых моделей — считался неподобающим для женщин. Однако в А. Ж. учились и женщины. Академия пользовалась большой популярностью среди французских и иностранных студентов, в особенности среди американцев. Туда зачислялись не только профессиональные художники, но и любители. Студенты Академии имели право участвовать в конкурсе на *Римскую премию*. В 1888–89 выходцами из Академии была основана группа художников «Наби». В 1968 А. Ж. стала частью Высшей школы изобразительных искусств «Penninghen».

Акаде́мия изобразительных искусств в Вене (*Akademie der bildenden Kunst*), государственная художественная академия Австрии

» Венская художественная академия появилась в 1692 как частная академия придворного художника П. Штруделя по образцу римской

Академии Святого Луки. В 1772 все существовавшие на тот момент учреждения искусства были объединены в Академию объединённых изобразительных искусств. В 1872 Академия получила статус высшего учебного заведения, а в 1998, сохранив своё прежнее название, она стала университетом. В 1898 и 1910 О. Вагнер представил проекты нового здания Академии изобразительных искусств, к-рые, однако, не были воплощены в реальности. С 1.4.1877 Академия разместилась в построенном Т. фон Хансеном здании на площади Шиллерплац. В состав Академии входят картинная галерея (250 полотен кисти известных мастеров, начиная с периода раннего Ренессанса и вплоть до 18—начала 19 в., таких как И. Босх, Л. Кранах, Х. ван Рембрандт, П.П. Рубенс, Тициан, Б.Э. Мурильо и Дж.А. Гварди), а также гравюрный кабинет — одно из наиболее значительных собраний графики в Австрии. Обе коллекции — живописи и графики — служат учебным материалом для студентов Академии. Культурные ценности получили значительные повреждения в ходе Второй мировой войны 1939–45.

Акаде́мия изя́щных иску́ств во Флоренции (*Accademia dell'Arte del Disegno*), первая академия живописи в Европе

» Была основана в 1561 при поддержке великого герцога Тосканы Козимо I тремя художниками-маньеристами: Дж. Вазари, А. Бронзино и Б. Амманати. Первоначально Академия располагалась в церкви Сантиссима-Аннунциата. В 1784 по указу великого герцога Тосканы Леопольда все художественные школы Флоренции были подчинены Академии. При Академии была создана картинная галерея, где студенты



Академия изящных искусств во Флоренции

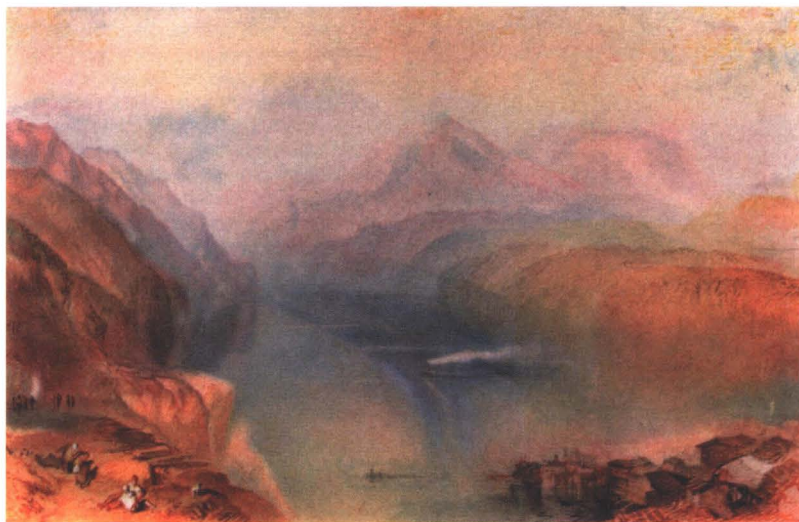
могли ознакомиться с творческим наследием старых мастеров. К изящным искусствам были отнесены также музыка и художественная реставрация. В залах Академии размещаются такие всемирно известные произведения скульптуры, как «Давид» и «Пленники» Б. Микеланджело, «Похищение сабинянок» Джамболоньи, а также лучшие образцы живописи Флоренции 15—16 вв. Галерея Академии является одним из крупнейших художественных собраний Флоренции.

Академия Святого Луки в Риме (*Accademia di San Luca*), одна из старейших художественных академий мира

» Ещё в 1478 в церкви Святого Луки близ церкви Санта-Мария Маджоре в Риме была образована корпорация римских живописцев. Но истинное образование Академии восходит к 1577, когда живописец Дж. Муциано получил у папы Григория XIII краткое распоряжение, утверждающее корпус художников. Этот акт был подтвержден буллой Сикста V (1588), закрепившей привилегии и даруя Академии поддержку церкви Сан-Мартино. В 1593 живописец Ф. Цуккарро, к-рый наследовал Муциано, стал первым в ряду директоров Академии, как итальянских, так и иностранных. На протяжении двух столетий Академия играла решающую роль в образовании итальянских и иностранных художников, она служила моделью для всех европейских академий, появившихся в 17 и 18 вв., в особенности в Париже, а также для Французской Академии в Риме. В 1702 папа Климент XI учредил конкурс, к-рый носил его имя и просуществовал до 1869. Здание Академии на виа Бонелла было разрушено в 1934. Ныне она обитает в Палаццо Карпенья на виа дела Стамперия.

Акамир Мухаммад Бакер (р. 1950, г. Биджар), иранский художник

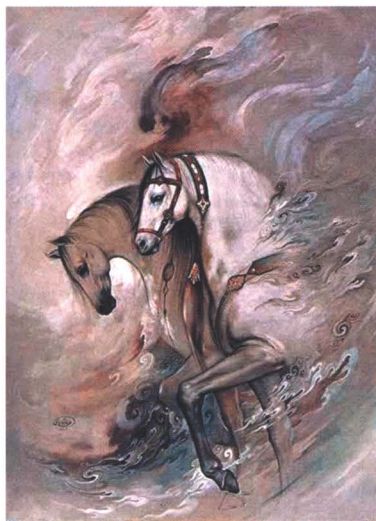
» Получил образование в Университете изящных искусств в Тегеране. Творчество А. продолжает лучшие традиции классической персидской миниатюры, хотя часто художник использует сюжеты и образы, не свойственные традиционной миниатюре. Тонкий рисунок, изящество, чистота палитры, философичность — вот что характеризует работы мастера, не раз получавшие престижные медали и награды на национальных художественных конкурсах и многочисленных выставках.



Акварель Дж.М.У. Тёрнер. «Вид на Люцернское озеро». 1802

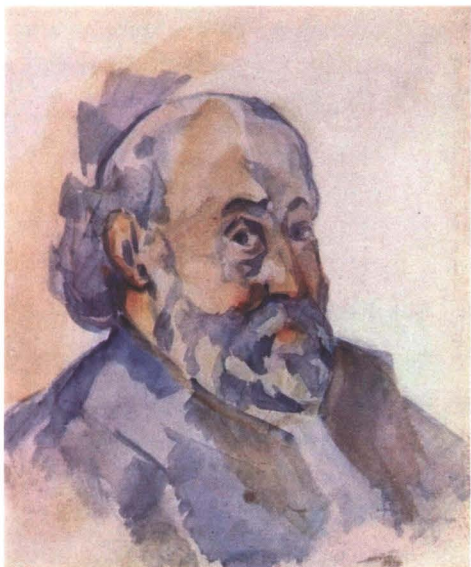
40 Акварель (Aquarelle), техника клеевой живописи, в которой краски, растворённые в воде с добавлением гуммиарабика или аналогичного химического вещества, накладываются на бумажную или картонную основу

» В отличие от гуаши, к-рая непрозрачна, А. прозрачна; нанесённые большой мягкой кистью жидкие краски образуют светлый фон, сквозь к-рый просвечивает бумага, её цвет имеет большое значение в общем колорите композиции. Детали можно усилить нанесением основных тонов более тонкой кистью и менее жидкой краской. Известная ещё египтянам во II в. до н. э., техника А. использовалась в Средние века в миниатюрах и для раскрашивания гравюр в книгах. Ченнини применил этот термин для обозначения



Акамир М.Б. «Бег времени»

ния водяной живописи и в особенности чернил, полученных вымачиванием растений и минералов. После открытия казеиновой и масляной живописи в истории А. наступил долгий период забвения, длившийся вплоть до 18 в. Однако А. Дюрер использовал А. в своих этюдах пейзажей, созданных во время путешествия через Альпы и Италию в 1490, а затем для изображения с мельчайшими подробностями цветов и птиц (Вена, галерея Альбертина). Для большей точности А. пользовались и в 16 в., в портретных миниатюрах (в частности, Г. Гольбейн Младший), а также в зарисовках натуралистов (Г. д'Орлеан). В 17 в. живописцы цветов и голландские пейзажисты (Х. Аверкамп, А. Кейн, Я. ван Гойен, А. ван Остаде) иногда воплощали свои кропотливые изыскания в акварельной технике. П. Рубенс и Я. Йорданс нередко оттеняли рисунок А. В начале 17 в. во Франции возвращение к более непосредственному изображению природы и новый интерес к Рубенсу сопровождалось несколькими попытками возрождения А. (например, Ж. Б. Удри). Однако ни А. Ватто, ни Ж. Шарден, ни Ф. Буше ею не пользовались. Да и само слово «А.» ещё не получило точного определения; лишь ок. 1760 А. была отделена от клеевой живописи. Количественное увеличение небольших пейзажей венецианских вудистов способствовало постепенному возрождению А.; Л.Ж. Дюрамо, Ж.О. Фрагонар, Ю. Робер пользовались ею во время своих путешествий и привезли из Италии пейзажи, исполненные в технике А. И только при Людовике XVI акварелисты были приняты в лоно Академии. А., часто в сочетании с тушью, написаны жанровые сцены



Акварель. П. Сезанн. Автопортрет. 1895

Г. де Сент-Обена, Лепинасса, Лаллемана, Ватто де Лилля и пленэрные пейзажи Л. Г. Моро. В 19 в. А. стала преимущественно английской техникой: в 1804 в Лондоне было образовано Королевское общество акварелистов. В первые три десятилетия века П. Сэндби, Р.П. Бонингтон, Дж. Констебль, Дж. Тёрнер и братья Филдинг придавали ей новое качество. Тёрнер и особенно амер. живописец Дж. Э. Уистлер усовершенствовали технику предварительным промокаемостью основы. В 1820—25 английские произведения и личные контакты (в частности, с Бонингтоном) оказывали влияние на французских романтиков. Т. Жерико выразил своё непосредственное видение реальности в этюдах лошадей и пейзажах. Э. Делакруа в 1829 и 1831 написал серию пейзажей в аббатстве Вальмон; именно А. он обязан очень динамичными этюдами лошадей. Из своих путешествий в Овернь и Прованс П. Юэ привёз А., к-рые затем использовал в своих картинах. Т. Руссо делал акварельные этюды во время своих путешествий в Овернь и Нормандию. Оба художника много работали в этой технике в окрестностях Фонтенбло; исполненные на пленэре, эти этюды оставались ещё лишь набросками, по к-рым затем, уже в мастерской, создавались картины. П. Деларош, А. Девериа, Н. Шарле, Э. Мейссонье, А.Г. Декан также пользовались А. Со второй половины 19 в. тенденция к поиску более насыщенных тонов отразила возросший интерес художников к А. как чисто художественному выразительному средству. Предвестники импрессионизма — Э. Буден и особенно Я. Б. Йонгкинд — обязаны А.

своими наиболее непосредственными работами, в к-рых графизм тонко сбалансирован пятнами. П. Сезанн, для к-рого завершение картин всегда было мучительным, относился к А. с редкой доброжелательностью. В самом деле, с конца 19 в. масляная живопись больше не соответствовала повышенной чувствительности художников и до определённого времени А. сохраняла привилегированное положение в творчестве большинства мастеров, каждый из к-рых пользовался ею по своему. Голландские и парижские зарисовки В. Ван Гога насыщены разнообразными оттенками. В этюдах танцовщиц О. Родена пятно и штрих составляют ритмичное противодействие. В акварельных работах Ж. Руо монохромное, голубое или розовое освещение создаёт рельефность. Живописцы, насколько тяжеловесные в своих картинах (А.Д. де Сегонзак, П. Синьяк), были более ловкими в А. Именно в этой технике В.В. Кандинский экспериментировал с чистой абстракцией. Э. Шиле помещал различные тона в острые графические оправы. Напротив, Э. Нольде противопоставлял различные по цветовой интенсивности объёмы. Во время своего путешествия в Тунис (1914) П. Клее и А. Макке обратились к более традиционной акварельной технике, оживлённой уроками П. Сезанна и аналитического кубизма. Позже Р. Биссер в своих А. примирил дальневосточную поэтику с абстракцией и природой, а Вольс фиксировал на бумаге следы спазматических движений, порождённых бессознательным. С 1960 общее развитие искусства в сторону полного обновления сюжетов и техник затронуло и А.

Акимов Иван Акимович [22.5 (2.6).1754, С.-Петербург, — 15(27).5.1814, там же], российский художник

» В 1764 подал прошение с просьбой принять его в академическое обучение на казённый счёт. Пройдя обучение, в 1773 отправился в Кале и через Париж в Марсель, добрался до Болоньи. Затем переехал в Рим, где попал в мастерскую живописца П. Баттони. Предпринял поездку в Венецию, где копировал работы венецианских мастеров. В Риме историческая тематика сменилась мифологической: в это время были написаны «Нарцисс, любующийся своим отражением в воде», «Дидона и Эней, укрывающиеся в пещере от бури», «Фавн, забавляющийся с козлёнком» и «Прометей, делающий статую по повелению Минервы» (1775) — за последнюю



Акимов И.А. Портрет работы И. Лампи Младшего. 1795

работу А. был избран «назначенным» в академию. Вернувшись в С.-Петербург, с января 1779 преподавал в натурных классах. Летом того же года начал работать над картиной «Самосожжение Геркулеса на костре в присутствии своего друга Филоктета по получении смертоносной одежды от своей бывшей возлюбленной Деяниры, похищенной кентавром Незусом», за к-рую в 1782 получил звание академика. Попытки художника в дальнейшем разрабатывать национальную тему в исторической живописи оказались несостоятельными. В 1785 получил профессорское звание, затем стал ректором (1796—1800), обучал рисованию детей императора Павла I. В это же время он заведовал шпалерной мануфактурой. Оживление общественной жизни в первые годы 19 в. вызвало желание обратиться к событиям историческим, но не столь отдалённым от современности: «Подвиг знаменосца Азовского полка Старичкова» (1806), «Пётр I, пишущий указ Сенату в лагере под Прутом» (1807), — обе не сохранились. Преподавал в Академии 35 лет, и среди его учеников были такие художники, как А. Иванов, В. Шебуев, А. Егоров. А. был первым историографом русского искусства. Автор «Краткого исторического известия о российских художниках» (1804). Завещал весь свой капитал, собранные им книги, картины Академии художеств.

Акимов Николай Павлович [3(16).4.1901, Харьков, — 6.9.1968, Москва], российский художник

» Учился в С.-Петербурге, в вечерней рисовальной школе Общества поощрения художников. Брал уроки в Студии художника С.М. Зайденберга. В 1916—18 занимался

ся в Новой художественной мастерской под руководством М.В. Добужинского, А.Е. Яковлева, В.И. Шухаева. В 1918 работал в Мастерской плаката Пролеткульта. В 1922–23 преподавал рисунок на Высших курсах политработников в Харькове. В 1922 состоялся его дебют в качестве театрального художника: он оформил спектакли Харьковского детского театра «Подвиги Геркулеса» П.А. Белецкого и «Алину» Ю.М. Бонди и В.Э. Мейерхольда (по мотивам сказки О. Уайльда «Звёздный мальчик»). В 1923 вернулся в Петроград, поступил в *Высшие художественно-технические мастерские*. В 1935 возглавил Ленинградский театр комедии, художественным руководителем которого оставался до самой смерти (кроме 1949–55, когда был вынужден перейти в другой коллектив). Как художник оформил спектакли: «Бронепоезд 14-69» Вс.В. Иванова (1927), «Страх» А.Н. Афиногенова (1931) — в Ленинградском академическом театре драмы; «Разлом» Б.А. Лавренёва (1927), «Коварство и любовь» Ф. Шиллера (1930) — в Театре им. Вахтангова; «Любовь Яровая» К.А. Тренёва (1936), «Школа злословия» Р.Б. Шеридана (1940), «Офицер флота» А.А. Крона (1945) — во МХАТе. Оригинальные афиши, к-рые он исполнял к каждому своему спектаклю, были неотъемлемой частью городской рекламы в 1930–60-х. В огромной серии живописных и графических портретов, создаваемых мастером на протяжении нескольких десятилетий, предпочтение отдавалось людям теат-

ра — актёрам, режиссёрам, драматургам. Темы театра и драматургии преобладали и в его книжной графике, к к-рой он вернулся в 1960-х после длительного перерыва. С 1955 преподавал в Ленинградском театральном институте на основанном и возглавляемом им постановочном факультете (с 1960 — профессор).

» А. к. при высыхании становятся темнее. Они могут использоваться также как альтернатива масляной краске с применяемыми широко известными техниками. Высыхают очень быстро — в этом их преимущество перед другими красками. Наносить можно как в очень жидком, разбавленном состоянии (раз-



Акопян А.Т. «Арабат». 2002

Акопян Акоп Тигранович (р. 24.5.1923, Александрия, Египет), армянский художник

» Народный художник Армянской ССР (1977). Член-корреспондент Академии художеств СССР (1988). В 1947 окончил Каирскую королевскую высшую художественную академию. Учился в Академии Гран-Шомьер в Париже (1952–54). Живёт и работает в Ереване. Среди наиболее известных работ: «Сад около храма Рипсима. Эчмиадзин» (1976), «В цвету» из серии «Моя земля» (1977), «Виноградники зимой» (1979), «В мастерской художника» (1980), «Заброшенный уголок» (1980), «Арабат» (1980), «Ущелье Гарни» (1980). В 1986 удостоен золотой медали на первом Закавказском биеннале в Тбилиси за картину «Весна» (1971). Гос. премия Армянской ССР (1977). Гос. премия СССР (1987).

Акриловые краски, воднодисперсные краски на основе полиакрилатов (преимущественно полимеров метил-, этил- и бутилакрилатов), а также их сополимеров

бавляется водой), так и в пастообразном состоянии, сгущаемым специальными сгустителями, используемыми художниками, при этом акрил не образует трещин, в отличие от масляных красок. Ложится краска ровной плёнкой, немного блестит, не требует закрепления закрепителями и лаками, имеет свойство образовывать плёнку, смываемую после высыхания только специальными растворителями. А. к. и лаки можно использовать на любой нежирной основе типа стекло, дерево, металл, полотно, холст и т. п. Свежая А. к. без труда удаляется с предметов водой, но при засыхании требует специальных растворителей. Сама краска не имеет запаха, непрозрачна, консистенция сметанообразная.

Акритас Альбина Георгиевна (р. 12.7.1934, Москва), российская художница

» Заслуженный художник РСФСР (1981). Народный художник РФ (2004). Действительный член Российской академии художеств (РАХ) (с 1997), член Президиума РАХ (с 1999). Окончив в 1961 жи-



Акимов Н.П. Эскиз костюма к спектаклю «Тень» Е.Л. Шварца. 1960

Акварель

Краски

Акварельные краски — быстросохнущий материал. Их наносят на бумагу в определённой последовательности, от светлого тона к тёмному. Работу начинают со светлых тонов, поскольку прозрачная акварель не обладает кроющими свойствами и светлые тона не могут «перекрыть» тёмные. Роль белой краски исполняют участки белой бумаги.



Акварель — самая простая и одновременно самая сложная техника живописи. Простая она потому, что необходимые краски умещаются в небольшом этюднике, который легко переносить с места на место, а поверхностью для работы служит бумага. А сложная она потому, что свойственная акварели прозрачность заставляет тщательно продумывать этапы работы, так как акварель почти не допускает исправлений. Интенсивность цвета в акварельной живописи достигается многократным нанесением красочных слоёв. Краски можно смешивать на палитре или непосредственно на бумаге, накладывая одну поверх другой.



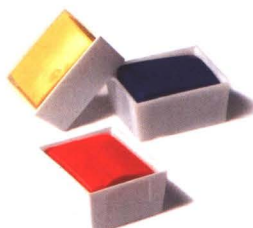
Жидкая акварель

Её разливают в пластмассовые или стеклянные флакончики. Жидкие краски, с их насыщенным цветом, используют в основном для графических работ. Конусообразное горлышко пластиковых флаконов позволяет регулировать количество выдавливаемой краски. Применяют для равномерного окрашивания поверхности, так как разведённая до определённой концентрации краска даёт одинаковый тон.



Акварель в чашечках

В данной краске больше гуммиарабика и меньше глицерина, она быстрее высыхает. В процессе изготовления красочная масса подвергается выпариванию, приобретая тестообразную консистенцию; её разрезают, раскладывают по чашечкам и наклеивают этикетки. Преимущества акварельных красок в чашечках: все цвета у вас перед глазами. Их удобно брать с собой для работы на пленэре.

























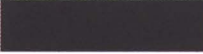












Акварель в тюбиках

Краска в тюбиках содержит больше увлажнителей — меда и глицерина, что делает её кремообразной, свежей и влажной, особенно удобной для работы над крупноформатными композициями.



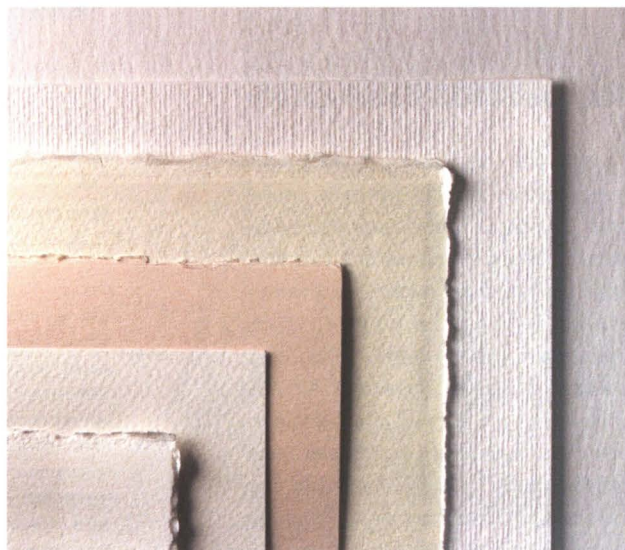
Цветовая таблица

В таблице цветов с большой точностью воспроизведены цвета и оттенки красок, которые можно приобрести в готовом виде. Таблица поможет найти нужный тон или сверить полученный составной цвет с цветом готовой краски в таблице. Обычно палитра художника состоит из 15–20 красок. Большое количество красок своей пестротой лишь затруднит выбор нужного тона. Художники чаще всего работают тремя красками – красной, жёлтой, синей, а также зелёными и земляными. Этого более чем достаточно, чтобы получить путём смешения красок любой другой составной цвет.

			
<i>Жёлтая лимонная</i>	<i>Краплек розовый</i>	<i>Берлинская лазурь</i>	<i>Умбра натуральная</i>
			
<i>Кадмий лимонный</i>	<i>Пергамент розовый</i>	<i>Индиго</i>	<i>Сиена жжёная</i>
			
<i>Гуммигут</i>	<i>Розовато-лиловая</i>	<i>Бирюзовая</i>	<i>Индийская красная</i>
			
<i>Кадмий жёлтый</i>	<i>Краплек фиолетовый</i>	<i>Изумрудная зелёная</i>	<i>Умбра жжёная</i>
			
<i>Кадмий оранжевый</i>	<i>Диоксизин тёмно-лиловый</i>	<i>Зелёная виридин</i>	<i>Сепия</i>
			
<i>Кадмий красный светлый</i>	<i>Ультрамарин</i>	<i>Тёмно-зелёная хукера</i>	<i>Слоновая кость</i>
			
<i>Кадмий красный</i>	<i>Кобальт синий</i>	<i>Соковая зелень</i>	<i>Серая Пейна</i>
			
<i>Светло-красная</i>	<i>Церулиум</i>	<i>Сиена натуральная</i>	<i>Сажа</i>
			
<i>Краплек малиновый</i>	<i>Тёмно-синяя</i>	<i>Охра жёлтая</i>	<i>Китайские белила</i>

Бумага

Поскольку акварель — краска водная, бумага должна обладать способностью удерживать влагу. Она обрабатывается специальным клеевым составом, благодаря которому красочный слой остаётся на поверхности, не просачиваясь в глубину. Проклейка способствует тому, что цвета сохраняют яркость и насыщенность, свойственные акварели. Сорта бумаги бывают мелкой, средней или крупной зернистости.



Кисти

Считается, что первые кисти появились примерно 2500 лет назад. Вначале это были примитивные палочки с расщеплённым концом. Позднее появились кисти из растительных волокон, на смену которым пришёл волос животных. Первые кисти, изготовленные в специальных мастерских, появились лишь в 18 в. в Европе.



Как и раньше, кисти в основном продолжают делать ручным способом. Хорошая кисть должна обладать гибкостью, способностью вбивать и отдавать краску; эластичностью и упругостью волоса, чтобы принимать изначальную форму после каждого использования. От неё требуется прочность и долговечность, она должна быть пригодна для нанесения точных линий. Качество кисти напрямую зависит от материалов, выбранных для её изготовления.



Беличий волос

Делают из волос хвоста русской белки. Отличаются прекрасной впитывающей способностью. Используются часто при внесении исправлений, однако писать ими трудно, так как они слишком мягкие и непрочные.



Соболий волос

Выше всего ценится кисть из собожьего волоса. Имеет особенно тонкий конец. Варьируя нажим кисти, можно с одинаковой лёгкостью проводить тонкие линии или широкие мазки.



Щетина

Плоские, широкие кисти из свиной щетины используют при работе жидкими красками для покрытия красочным слоем больших поверхностей. Они исключительно мягкие и вбирают значительное количество краски.



Синтетический волос

В наши дни научились делать тонкие синтетические волокна, обладающие прочностью собожьего волоса, эластичные и способные после использования кисти принимать первоначальную форму. Кисти обладают гибкостью и сохраняют острый кончик.



Волос мангусты

Данный волос жёсткий, но тонкий и хорошо впитывает влагу. Кисть из такого волоса имеет острый кончик. Чтобы найти замену волосу мангусты (зверёк принадлежит к охраняемым видам животных), было разработано искусственное волокно.



Волос пони

Волос этого животного мягок, однако быстро теряет форму. Чаще всего его используют для кистей, применяемых в косметике, а также при изготовлении кистей для школьников. Кисти этого типа не предназначены для профессионалов.

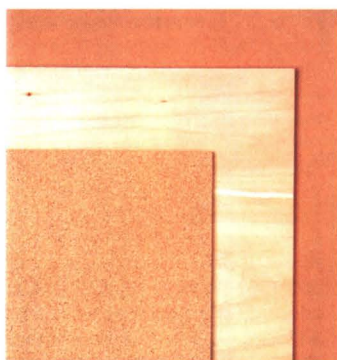
Футляры для красок

Большие деревянные — наиболее привлекательны, но при работе на пленэре они непрактичны, поскольку в них нет отделений для хранения воды, губок, карандашей и т. д. Металлические и пластмассовые футляры недороги и удобны, поскольку художник держит в руке и палитру, и краску.



Планшеты

Служат для того, чтобы держать бумагу в зафиксированном положении. Они должны быть всегда на 5 см шире бумаги. Лучше иметь несколько планшетов следующих размеров: 65 × 85 см и 110 × 80 см — для больших форматов; 25 × 30 см — для маленьких.



Мольберты

Мольберт — конструкция, на которой устанавливается планшет или подрамник. Обычно художники используют настольный мольберт и пюпитр. Существуют специальные мольберты для работы акварелью. На них можно положить планшет горизонтально или использовать любой угол наклона. Они обычно легче и более удобны при переноске, чем мольберты для масляной живописи.



Пюпитр ^



Настольный мольберт ^



Акритас А.Г. «Итальянский вечер». 2005

вописный факультет Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (Ленинград), где она училась у В.М. Орешникова, Б.С. Угарова и А.А. Мыльникова, Альбина Акритас вместе с мужем — живописцем О.Ф. Огурцовым уехала по распределению в Брянск. В 1962 она стала членом Союза художников СССР. Вначале в её творчестве преобладали большие графические серии. Художник работала в различных графических техниках: гравировала на линолеуме, пробовала технику сухой иглы, офорт, литографию. Среди первых работ в этом жанре — «Строительницы» (1964) и «Старый Тбилиси» (1964). В 1966 была сделана серия гравюр на линолеуме по мотивам произведений бельгийского поэта Э. Верхарна. Затем была создана серия «Двадцать первый год» — первая у художника, выполненная в технике цветной гравюры на картоне. К рубежу 1960—70-х творчество А. обрело черты большей зрелости, язык стал более богатым и нюансированным, образы — более углублёнными. Огромное значение для А. имела поездка в Грецию в 1988. После неё появились графические серии, посвящённые Древней Греции: «Античный театр» (1989), «Воины» (1989), «Персонажи древнегреческой поэзии» (1989), «Танцовщицы» (1992), «Сиртаки» (1992). А параллельно им — множество живописных холстов: «Танцовщицы», «Троянцы», «Похищение Европы», «Гермес и Майя» и большое количество пейзажей с натуры. Одновременно нача-

ли появляться сюжеты Ветхого и Нового Заветов: «Сусанна и старцы», «Суд царя Соломона», «Соломея перед Иродом», «Притча о блудном сыне» и мн. др. В этот период были исполнены живописные портреты, натюрморты и интерьеры. Все они наполнены живым чувством цвета и пластики, ощущением жизни: «В раздевалке» (1983), «Пруд в деревне» (1984), «Вечер» (1984), «Беседа» (1986), «Осень» (1986), «Пейзаж в Англии» (1990), «Монастырь в Переславле-Залеском» (1990), «Домик в Селятине» (1991) и др. В 2000 Белый зал Российской академии художеств был украшен семью живописными панно художника на тему «История Психеи» по античной легенде из «Метаморфоз» Апулея. Во многих отношениях живопись А. своеобразна. По простоте замысла, по композиции, ритму, по манере обобщения образов её полотна сходны с графическими работами. Для них характерна густая красочная масса, в которой то рождаются, то растворяются объёмы. Сложна колористическая гамма; под воздействием всегда «загадочного» источника света краски будто начинают мерцать различными оттенками. Тонкая цветовая оркестровка лишает повседневные, непарадные сюжеты приземлённости. Она позволяет передать неоднозначность душевного состояния, внутреннее напряжение, отразить глубину эмоционального переживания. А. использует разные материалы: живопись маслом, темперой, акварелью, коллаж, гравюру и офорт, литографию, сложные смешанные техники. Но в её работах нет резких переходов от одной манеры к другой, художник не следует моде. Главное для неё — это полнота выражения своего отношения к миру, чёткость творческой позиции. Способность А. внутренне настраиваться на своих героев, проникать в их чувства и душевный мир делает её произведения психологически убедительными для зрителя. В 1999 к 200-летию А.С. Пушкина А. были выполнены два цикла — «Каменный гость» и «Пиковая дама» (смешанная техника: коллаж, темпера, гуашь, тушь, пастель, монотипия, классический карандаш), а также графические листы из жизни поэта. За эти работы в 1999 А. была удостоена золотой медали Российской академии художеств.

Акт (от лат. *actus* — действие), жанр изобразительного искусства, раскрывающий в изображении обнажённого тела представления о красоте, ценности земных чувств, бытия



Акт. И.В. Белковский. «Купальщица». 2003

► Может быть выполнен как с натуры, так и по воображению. А. может являться для художника как штудией по изучению обнажённого тела, наброском, моделью для будущих произведений, так и самостоятельным произведением изобразительного искусства.

«**Актион**», «**Акцион**» (*Aktion*), экспрессионистский журнал, издававшийся в Берлине в 1911—33 Ф. Пфемферт



«Актион». Обложка журнала (октябрь 1914) с портретом Шарля Пегги работы Э. Шиле

» В «А.» левые экспрессионисты («активисты») декларировали и последовательно отстаивали лозунг социалистической миссии художника. Театр рассматривался ими как трибуна, кафедра проповедника, а поэзия — как политическое воззвание. Вокруг «А.» группировались такие нем. художники-экспрессионисты, как И. Бехер, Ф. Вольф, Л. Рубинер, Г. Кайзер, В. Газенклевер, Э. Толлер, Л. Франк, Ф. Верфель, Ф. Унру. Социалистическая устремленность и подчеркнутая публицистичность — характерная особенность «активистов», публиковавших свои произведения в «А.».

Аладжалов Мануил (Манук) Христофорович (20.6.1862, Нахичевань-на-Дону, ныне в черте Ростова-на-Дону, — 19.2.1934, Москва), российский художник

» Родился в купеческой семье. Получив начальное образование в художественном училище Ростова-на-Дону, в 1883—90 А. продолжил изучение изобразительной грамоты в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* (МУЖВЗ). Среди его учителей были такие корифеи отечественного искусства, как А.К. Саврасов, И.И. Левитан, В.Е. Маковский. А. неоднократно путешествовал по средней полосе России и Волге. Экспонировал свои работы на ученических выставках в МУЖВЗ (1882—85, 1887—91), выставках *Московского общества любителей художеств* (1889—90, 1892—99, 1901; с 1893 — член Общества), *Московского товарищества художников* (1894, 1895, 1897), Товарищества передвижников (см. *Передвижники*) (1900—02), объединения «Тридцать шесть художников» (1901—03), «*Мира искусства*» (1903). В 1903 стал одним из основателей *Союза русских художников*, однако активного участия в выставочной деятельности не принимал. Входил в художественный кружок «Среда». С 1902 преподавал в Центральном Строгановском училище технического рисования (см. *Московский художественно-промышленный университет*). После Октябрьской революции 1917 продолжал активно работать. В 1927 стал одним из членов-учредителей Общества художников-реалистов (участвовал в первой и второй выставках Общества; 1927—28). Экспонировал свои работы на 2-й Государственной выставке картин в Москве (1919), выставке объединения «Жар-цвет» (1925), выставках советского искусства за рубежом. А. принадле-

жит к заметным живописцам первой трети 20 в., продолжавшим традиции русской пейзажной школы. Он не стал вровень со своими знаменитыми учителями, но был солидным членом, если так можно выразиться, второго эшелона русских художников-пейзажистов. Поэтому работы А. охотно раскупали, и они присутствуют во многих музеях страны. В своём творчестве А. раскрывал красоты природы Центральной России, излюбленными мотивами художника были зимние деревенские пейзажи: «К весне», «Зима в деревне», «Лето в деревне», «Лунная ночь», «Зима», «Ранняя весна», «Летний вечер»,



Аладжалов М.Х. «Деревня зимой». 1910

«В Плесе Костромском», «На реке Москве», «Плоты», «Начало весны», «Река в лесу», «Дали и небо». Писал густыми пастозными мазками, используя ограниченное число красок, стремясь к сохранению впечатления натурной непосредственности и свежести цвета.

«**Алая роза**», в начале 20 века объединение московских живописцев символического направления

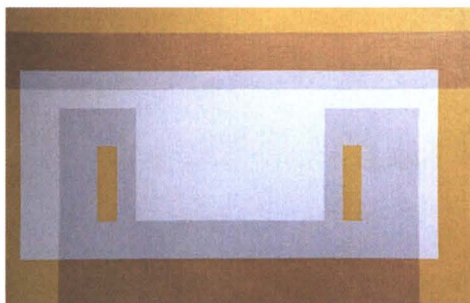
» Во главе стояли уроженцы Саратова П.В. Кузнецов и П.С. Уткин. Первая выставка состоялась в мае—июне 1904 в Саратове по инициативе учащихся *Московского училища живописи, ваяния и зодчества* (МУЖВЗ). На ней были показаны работы Е.В. Александрова, А.А. Арапова, М.В. Волгина (Кузнецова), И.А. Кнабе, П.В. Кузнецова, Н.Н. Нордосского,

В.П. Половинкина, Е.С. Потехина, Н.Н. Сапунова, М.С. Сарьяна, С.Д. Симпол, С.Ю. Судейкина, П.С. Уткина, К.Л. Фельден, Н.П. Феофилактова. В качестве почётных экспонентов были приглашены М.А. Врубель и В.Э. Борисов-Мусатов. Экспонировались также произведения, выполненные в технике майолики в абрамцевских мастерских. С 1905 члены группы принимали участие в выставках *Московского товарищества художников* (МТХ) и сотрудничали в органе московских символистов — журнале «Весы». В 1907 они составили ядро новой группы — «Голубая роза», где продолжали разви-

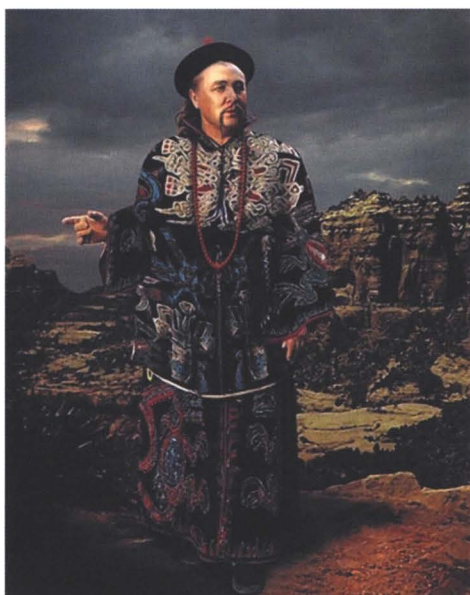
вать символистское направление и принципы декоративизма в живописи.

Алберс Джозеф (Albers Josef) (19.3.1888, Боттроп, Вестфалия, Германия, — 25.3.1976, Нью-Хэвен, шт. Коннектикут, США), американский художник немецкого происхождения

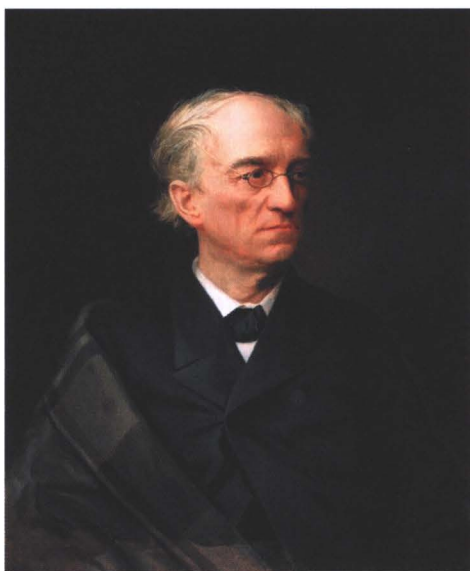
» Учился в Берлине (1913—15), затем в Школе прикладного искусства в Эссене (1916—19) и в Мюнхене, но окончательную ориентацию его искусство приняло в Баухаузе в Веймаре (1920—23). Назначенный профессором, А. в 1923—33 читал там подготовительный курс и руководил мастерской росписи по стеклу. Когда в 1933 к власти пришли нацисты, закрывшие Баухауз, А. эмигрировал в США и в 1933—49 преподавал в



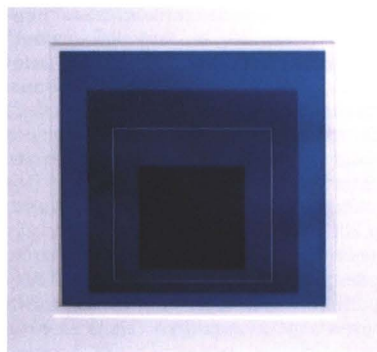
Алберс Дж. «Вариант III». Из серии «II—XIII», 1966



Александров И.П. Портрет ургинского вана Юнг-Дун-Доржи, зятя китайского императора Юаня. 1807



Александровский С.Ф. Портрет поэта Фёдора Ивановича Тютчева. 1876



Алберс Дж. Из серии «II—XIII». 1966

колледже Блэк-Маунтен (штат Северная Каролина), учебном заведении, просуществовавшем очень недолго, но в котором учились многие впоследствии знаменитые художники, писатели и музыканты. Бывшие сотрудники Баухауза, уехавшие в США, стремились воссоздать образ жизни и дух великой немецкой школы. А., например, был инициатором курсов о цвете и рисунке, которые оказывали большое влияние; он читал их сначала в Северной Каролине, а затем в Йельском университете (1950—58), где руководил художественной школой в эпоху расцвета *абстрактного экспрессионизма*. В своей живописи и преподавании художник настаивал на внешней и внутренней сложности, порождённой сериями красочных вариаций, начиная с простых геометрических плоскостей, преимущественно квадратных. Первая такая серия (1932—35) была посвящена «Ключам земли» (десять вариаций). Творчество А. носило экспериментальный характер; оно восходит к строгому *конструктивизму*. В графике (сухая игла, ксилография, линогравюра, литография) после примата прямой линии и чёрного и белого цветов в ранних работах, исполненных в духе *экспрессионизма* (1916—19), художник приходит к парадоксально нестабильным конструкциям планов в пространстве («Структурное созвездие», 1953—58, Нью-Йорк, Бруклинский музей). В его живописи господствуют отношения цветов; с 1950 А. создаёт произведения под общим названием «В честь квадрата» («Явление. В честь квадрата», 1959, Нью-Йорк, музей Соломона Гуггенхайма). До 1960 его искусство развивалось в противовес субъективизму «живописи действия» и оказало значительное влияние на «хард-эдж» и минимализм, эти новые, характерные для середины 1960-х формы геометрической абстракции. В 1963 художник опубликовал работу «Взаимодействие цвета». Он

исполнил ряд монументальных произведений, в частности, в Гарвардском университете («Америка», 1949—50) и в Рочестерском Технологическом институте в Нью-Йорке (1967 и 1970). Произведения А. представлены во многих крупных европейских и особенно американских музеях. Ему были посвящены значительные ретроспективные выставки, последние из которых состоялись в 1965 и 1967 (Нью-Йорк, Музей современного искусства) и в 1971 (Нью-Йорк, музей Метрополитен; Мюнстер, музей). С 1969 А. жил в Орандже (штат Коннектикут).

Александров Иван Петрович (1780—1822), российский художник

» Сын крепостного графа Н.П. Шереметева. Был определён своим господином в ученики Императорской академии художеств. Занимаясь под руководством профессора Г.И. Угрюмова, получил золотую медаль за картину «Два ученика рассматривают рисунки и эстампы» и был отпущен графом Шереметевым на волю. В 1804—07 ездил в Китай при посольстве графа Ю. Головкина. После возвращения в С.-Петербург за портрет ургинского вала Юнг-Дун-Доржи, зятя китайского императора, был удостоен звания академика. Из его работ также известен портрет императора Александра I в полный рост.

Александровский Степан Фёдорович (6.1.1843, Рига, — 14.2.1906), российский художник

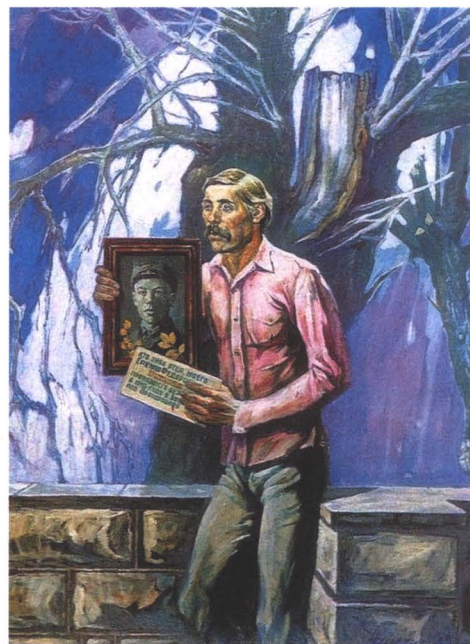
» Среднее образование получил в Риге, готовился стать медиком. Однако любовь к художественному делу перевесила логические рассуждения о будущей профессии — А. уехал в С.-Петербург и стал учеником Императорской Академии художеств. В 1864 он закончил Академию с далеко не престижным званием неклассного художника. В 1868 стал классным художником 2-й степени, в 1869 ему присудили звание классного художника 1-й степени. Его работы стали популярными у любителей живописи. Среди заказчиков — известные в стране люди, члены императорской семьи: «Портрет великого князя Петра Николаевича» (1872), «Портрет генерал-лейтенанта Языкова» (1874), «Портрет бывшего военного министра Д.А. Милютина» (1874), «Портрет императрицы Марии Фёдоровны» (1884), «Портрет Мицкевича» (1885), «Портрет великого князя Кирилла Владимировича» (1887). Среди работ А.

также: альбом 30 портретов представителей среднеазиатских народов, бывших в Москве во время коронации императора Александра III (1884; приобретён Александром III); альбом этюдов и рисунков, сделанных во время путешествия на Восток, и др. А. — один из организаторов *Общества русских акварелистов*, на выставках которого он регулярно демонстрировал свои портреты. В 1874 он стал академиком портретной и акварельной живописи. В 1884 художник был избран почётным вольным общником Академии художеств. Это звание присваивалось известным меценатам, коллекционерам и в редких случаях художникам, много делавшим для развития изобразительного искусства в России.

Алексеев Анатолий Иванович (р. 23.1.1929, пос. Родина Шипуновского р-на Алтайского края), российский художник

» Народный художник РСФСР (1981). Действительный член Академии художеств СССР (1988). Член Президиума Российской академии художеств. В 1956 окончил Харьков-

произведения А. посвящены самобытной, богатой событиями истории Сибири и Дальнего Востока. Через тему Сибири художник раскрывает яркие и драматичные страницы истории России: годы Великой Отечественной войны и сложный «новострой» мирной жизни, преломленные этой реальностью судьбы людей. Среди основных работ: «Строители Братска» (1960), «Семья» (1961), «Объявление войны» (1964), «Легендарная хроника» (1967), «Посвящение декабристам» (1973), «Саянская ГЭС» (1974), «Каждый год 9 мая» (триптих, 1980), «Родители» — диптих «Иван Иванович и Алёша Алексеев», «Мать» (1985), «Солдат Великой Отечественной войны Двигамир Исаков» (1985), «Писатель Валентин Распутин» (1995). В работах художника присутствуют характерная чёткость композиции, энергия ритмов, внутреннее напряжение, эмоциональная палитра с присущим ему трагическим звучанием. Графические портреты А. отличает чёткость и завершённость пластического языка, глубокая психологическая проникновенность в образы, трепетное отношение не к модели — к герою портрета.



Алексеев А.И. «Отец и сын». 1980

был отправлен на три года в Венецию заниматься живописью театральных декораций. В Венеции А. изучал знаменитых пейзажистов А. Каналетто, Ф. Гварди, увлекался видовыми и фантастическими гравюрами Д.Б. Пиранези, жившего в Риме. Этим молодой художник навлек на себя недовольство академического начальства. По возвращении на родину А. встретили весьма сдержанно, ему не только не предложили никакой программы на получение академического звания, но и принудили работать декоратором при театральном училище (1779—86). Оставить нелюбимую службу художнику удалось благодаря копированию пейзажей А. Каналетто, Б. Беллотто, Г. Робера и Ж. Верне из собрания Эрмитажа. Копии А., творчески воспроизводящие саму живописную систему оригиналов, имели невероятный успех. Они принесли художнику славу «русского Каналетто» и долгожданную возможность перейти к писанию оригинальных пейзажей. Среди его работ 1790-х особенно известны «Вид Петропавловской крепости и Дворцовой набережной» (1793) и «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости» (1794). А. создаёт возвышенный, отлитый в совершенную форму (в соответствии с законами классицизма) и одновременно живой образ большого, величественного, индивидуального в своей красоте города, в котором человек чувствует себя как житель золотого века. Идеальное и реальное находятся здесь в полном равновесии. За эти картины А. получил в



Алексеев Ф.Я. «Иллюминация на Соборной площади по случаю коронации Александра I». 1802

ский государственный художественный институт. В 1956—65 — преподаватель Иркутского областного художественного училища; в 1965—75 — председатель правления Иркутской организации Союза художников РСФСР; в 1976—80 — преподаватель Иркутского училища искусств; с 1980 — на творческой работе. В 1972—88 — секретарь правления Союза художников (СХ) РСФСР; в 1983—91 — секретарь правления СХ СССР. Живописные

Алексеев Фёдор Яковлевич [между 1753—55, С.-Петербург, — 11 (23).11.1824, там же], российский художник, основоположник городского пейзажа в русской живописи

» В 1766—73 учился в Академии художеств, сначала в классе «живописи цветов и плодов», затем в пейзажном. В 1773 за программный пейзаж получил золотую медаль и



Алексеев Ф.Я. «Москва. Вид от Лубянки на Владимирские ворота». 1800

1794 звание академика перспективной живописи. В следующем году художника отправили в Новороссию и Крым писать виды мест, к-рые в 1787 посетила императрица Екатерина II. Так появляются пейзажи южных городов — Николаева, Херсона, Бахчисарая. В 1800 император Павел I дал А. задание написать виды Москвы. Художник увлёкся старой русской архитектурой. Он пробыл в Москве больше года и привёз оттуда ряд картин и множество акварелей с видами московских улиц, монастырей, предместий, но гл. обр. — разнообразные изображения Кремля. Эти виды отличаются достоверностью, даже документальностью. Московские работы привлекли к А. многочисленных заказчиков, среди к-рых оказались знатнейшие вельможи и члены императорской семьи. В 1800-х А. — уже глава класса перспективной живописи в АХ (с 1802) — вновь вернулся к любимой им теме С.-Петербурга. Но теперь пристрастие к гармонии целостного пространства картин у художника сменилось большим интересом к миру людей и их жизни на фоне тех же прекрасных дворцов и широкой Невы. В его работах словно появился шум города. Люди с их повседневными делами занимают теперь весь передний план полотен. Формы стали отчётливее, объёмнее, тяжелее, колорит значительно потеплел, живопись приобрела особую плотность. Таковы «Вид Английской набережной со стороны Васильевского острова»,

«Вид на Адмиралтейство и Дворцовую набережную от Первого кадетского корпуса», «Вид Казанского собора в Петербурге», «Вид на Стрелку Васильевского острова от Петропавловской крепости». Но постепенно публика стала забывать стареющего художника. Умер живописец в бедности, оставив большое семейство. Академия вынуждена была выдать деньги на его похороны и пособие вдове и малым детям.

Алэкси-Месхишвилé *Георгий Владимирович* (р. 2.3.1941), *грузинский театральный художник*

» Народный художник Грузии. Зарубежный почётный член Российской академии художеств. В 1967 окончил Тбилисскую художественную академию, по образованию живописец. Более 25 лет работал с театральным режиссёром Р. Стуруа. Известность мастеру принёс спектакль «Кавказский меловой круг» Б. Брехта (1975). С 1975 — главный художник Грузинского государственного академического театра им. Шота Руставели, в котором оформил более 20 спектаклей. В своём творчестве А.-М. — всегда соавтор режиссёра, воплощает идею спектакля, находя простое, но яркое и выразительное решение. При всей красочности его сценографических работ их отличает точность и продуманность, знание возможностей сцены. В Театре имени Руставели А.-М. выступил в качестве ху-

дожника-постановщика в спектаклях: «Доктор Стокман» Г. Ибсена, «Синие кони на красной траве» М. Шатрова, «Дракон» Е. Шварца, «Дон Жуан» Мольера, «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира, «Добрый человек из Сычуани» Б. Брехта, «Стеклянный зверинец» Т. Уильямса и др. А.-М. много работал и в музыкальном театре, удачей явилась его совместная работа со Стуруа над «Огненным ангелом» С. Прокофьева в Тбилисском театре оперы и балета. Работал художник также в Грузинском академическом театре имени К.А. Марджанишвили, Театре киноактёра. Сотрудничал с российскими и зарубежными режиссёрами. Оформлял спектакли Т. Чхеидзе в петербургском Большом драматическом театре — «Коварство и любовь» Ф. Шиллера (1992), «Испытание» А. Миллера (1993), «Любовь под вязами» Ю. О'Нила (1993), «Макбет» У. Шекспира (1995), «Борис Годунов» А. Пушкина (1999). Работал в Москве над постановками: «Женитьба» Н. Гоголя (МХАТ, 1997), «Гамлет» У. Шекспира («Сатирикон», 1998). Оформлял спектакли «Три сестры» А. Чехова и «Гамлет» в Лондоне, «Преступление и наказание» Ф. Достоевского в Нью-Йорке, работал в театрах Дюссельдорфа, Болоньи и других городов Европы. Гос. премия СССР (1979).

Алеш Миколаш (*Alëš Mikoláš*) (18.11.1852, Миротница, Юж. Чехия, — 10.7.1913, Прага), чешский художник, один из лидеров национального романтизма

» В 1869—76 учился в пражской Академии художеств. Жил преимущественно в Праге. Был членом объединений «Художественный клуб» и «Манес» (с 1887 занимал пост председателя). Уже в студенческие годы увлёкся исторической темой. Получил широкую известность своими живописными полотнами, эмоционально выражающими эпос и лирику родной истории («Гуситский лагерь», «На могиле воина-гусита», обе работы — 1877; «Встреча Йиржи из Подебрада с королём Матвеем Корвином», 1878; цикл «Жизнь древних славян», 1891; все картины — в Национальной галерее, Прага), а также большими циклами романтических рисунков («Пять чувств», 1876; «Отчизна», 1878—81; «Стихии», 1881, изданы в виде ксилографий в 1882; иллюстрации к народным песням и поговоркам, с 1886; все работы — там же). Не раз выступал и как художник-монументалист (многочисленные сграффито на домах Праги, Пльзенья и других городов; 1880—

90-е). Особое значение для укрепления патриотического сознания чехов — в их внутреннем противостоянии австро-венгерскому господству — имели картоны А. для росписей фойе Национального театра (цикл «Родина», 1880—81; его перевели на стены другие художники) с величавыми аллегориями и персонажами старинных хроник и песенного фольклора. Отчасти именно из-за этих произведений появилось даже особое понятие — «поколение Национального театра». В то время как в картинах А., при всей их живописной свободе, господствуют ещё принципы академизма, картоны и огромное графическое наследие мастера — с их гибкой декоративной стилизацией — приближаются к художественному строю модерна.

Алешински Пьер (*Alechin sky Pierre*) (р. 19.10.1927, Брюссель), бельгийский художник



Алеш М. «Карлштейнский ворон», 1882

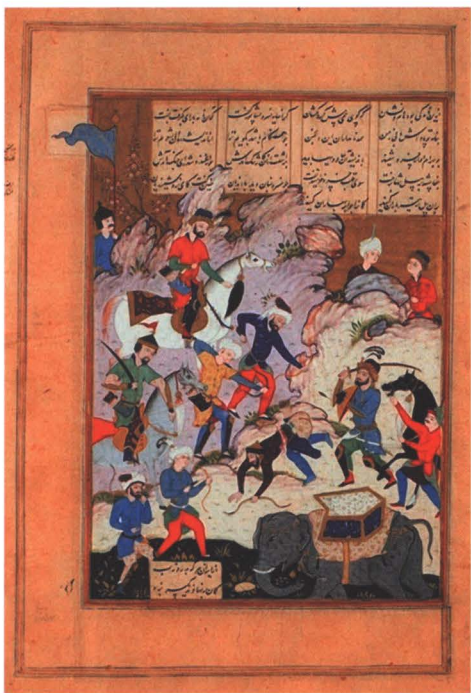


Алеш М. «Разгром саксонцев под Грубой скалой», 1895



Алешинский П. «Центральный парк». 1965

» Родился в семье еврейских выходцев из России. В 1944—48 изучал книжную иллюстрацию, типографское дело и фотомастерство в



Али Асгар. «Битва между Хосровом Парвизом и Бахрамом Чубином». Иллюстрация к «Шахнаме». 1576—1577

Высшей национальной школе архитектуры и декоративного искусства в Брюсселе. В 1945 открыл для себя живопись А. Мишю и Ж. Дюбюффе. Сам начал заниматься живописью в 1947. В 1949 стал членом объединения «Кобра» — группы художников, название которой составлено из первых букв городов Копенгагена, Брюсселя и Амстердама. А. совершенствовал своё мастерство гравёра и в 1952 учился у В.С. Хайтера в Мастерской 17. Одновременно вёл переписку с японскими художниками из Киото, а в 1955 снял в Японии фильм «Японская каллиграфия». Живопись А. периода 1951—54 тяготеет к свободной абстракции больших знаков, покрывающих всю поверхность холста. Затем художник работал в более фигуративной манере, в равной степени проявляя свой талант колориста и рисовальщика («Инфантильные слова», 1961, Осло, собрание Сони Хени-Нильс Онстад). Его рисунки тушью («Tout-Venant», 1966) близки дальневосточному искусству (А. наблюдал метод работы японского художника, рисовавшего стоя, положив бумагу или др. основу горизонтально на пол). В 1965 художник начал использовать акриловые краски на бумаге. Он применял также и новый способ композиции: основной сюжет картины окружён «заметками на полях» — серией небольших

чёрных или цветных мотивов, подобных комиксам. Акриловые краски разрешают проблему эффектов красочных и струящихся пятен, напоминающих пятна литографской краски, которую художник применял и в декоративных и в выразительных целях («Вулканология», серия литографий, 1970; «Микки», тушь, 1972). В 1984 в галерее Маэг он выставил серию «Бордюры туши», гигантские картины, состоящие из центрального прямоугольного пространства, исполненного в белом и чёрном цвете и окружённого разноцветными полями. В той же галерее спустя два года он показал картины, в которых господствовали круглые мотивы. А. иллюстрировал сочинения различных поэтов (Ж. Мансура, Л. Скутенера, М. Бютора, А. Шаве), а также работал вместе с К. Дотремоном («рисунки-логотипы», 1972) и К. Аппелем (1976). Его картины с «заметками на полях» были представлены на большой выставке художника в музее Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке в 1987. Произведения художника хранятся во многих музеях мира.

Али Асгар (также Али Асгар Кашани) (работал в 1550-х—1570-х), персидский художник

» Имя А. А. чаще всего упоминается в связи с его сыном, известным художником Ризой-йи-Аббаси, к-рый в каком-то смысле оставил отца в тени своей славы. Тем не менее это был большой персидский мастер, принявший участие в иллюстрировании лучших манускриптов второй половины 16 в. Сефевидский хронист и историк искусства Кази Ахмед в своём «Трактате о каллиграфиях и художниках» сообщает, что А. А. происходил из Кашана, был придворным художником Султана Ибрагима Мирзы, получал у него содержание, и, кроме того, был учителем самого автора трактата — Кази Ахмеда. Судя по всему, начало карьеры мастера совпало с периодом, когда главный покровитель живописи шах Тахмасп I разочаровался в искусстве, и основным художественным центром Персии на это время стала не столица, а двор его племянника Султана Ибрагима Мирзы в Мешхеде. В kitabkhane (библиотека) Ибрагима Мирзы работали лучшие мастера той эпохи — Султан Мухаммед, Мир Сеид Али, Ага Мирек, Мирза Али, Шейх Мухаммад и др. Большинство из них приняло участие в иллюстрировании прославленного манускрипта «Хамсе» поэта Низами, к-рый создавался в 1556—65 (ныне в Галерее Фрир, Вашингтон). А. А.

также принял участие в этой многолетней работе, ему приписываются миниатюры «Юсуф устраивает царский пир по поводу своей свадьбы» и «Меджнун, представший перед Лейлой». Другой манускрипт с его участием, вышедший из стен کتابخانه в Мешхеде, — это «Хафт Ауранг» («Семь престолов») Джами, созданный по заказу Султана Ибрагима Мирзы (1571, Топкапы Сарай, Стамбул). В 1576, после смерти шаха Тахмаспа I, к власти пришел его сын Исмаил II, к-рый казнил большинство своих родственников, в т. ч. и дядю — Султана Ибрагима Мирзу, в کتابخانه к-рого трудился А. А. Вдова Ибрагима Мирзы распорядилась рассредоточить и частично уничтожить драгоценные рукописи из богатейшей библиотеки своего мужа, чтобы они не достались Исмаилу II. Вероятно, поэтому сохранилось так мало произведений, имеющих отношение к его патронажу в искусстве, и работ А. А. в том числе. Новый шах правил менее двух лет, в 1577 он был отравлен. Однако за этот короткий период он успел распорядиться о создании рукописи «Шахнаме» Фирдоуси (1577), к-рая, правда, так и не была закончена. Ныне она расшита, и отдельные листы её хранятся в разных музеях. Наряду с другими бывшими художниками из کتابخانه Султана Ибрагима Мирзы А. А. принял участие в этом проекте. По единодушному мнению специалистов, качество миниатюр в нем ниже, чем в рукописях Султана Ибрагима Мирзы. После смерти шаха Исмаила II к власти пришел полуслепой Мухаммад Худабенде, абсолютно равнодушный к живописи. В этот период столица Персии город Казвин перестал быть центром искусства, и художники в поисках заработка стали разбегаться кто куда. Вместе с ними был вынужден уехать и А. А., после чего об его участии в каких-либо крупных художественных проектах ничего не известно.

Али-Кули Джаббадар (также Али-Кули-бек Джаббадар, Мухаммед Али ибн Абдул Бек ибн Али Кули Джаббадар) (работал в 1660-х — 1717), персидский художник

» Исторические и литературные источники о художниках периода правления каджаров и زندов весьма скудны. Имя А.-К. Д. упоминается только в одном сочинении — антологии биографий «Аташкада», написанной в конце 18 в. ширазским поэтом Лутфали-Бек Адхаром. В небольшом абзаце он сообщает, что Мухаммед Али ибн Аб-



Али-Кули Джаббадар. «Шах Сулейман и придворные». 1670

дул Бек ибн Али Кули Джаббадар значится в документах под псевдонимом «Али — фаранги» (перс. слово «фаранги» происходит от слова «франки» и означает «западный», «европейский»; в отношении художников применялось для обозначения тех, кто следует в искусстве европейскому стилю). Далее Лутфали-Бек Адхар поёт короткий дифирамб, утверждая, что А.-К. Д. своей кистью уступает только Мани, и добавляет, что он родился в Исфахане, где есть большой христианский квартал, был христианином, но перешёл в ислам. Автор сообщает также, что художник служил при шахе Тахмаспе II и при Надир-шахе в должности «накаш-баши» (главного придворного художника), однако впоследствии у него сильно ослабло зрение, он уехал в Мазендеран, где и скончался в 1750. В действительности же художник начал свою карьеру гораздо раньше, чем сообщает Адхар, это произошло в 1660-х при шахе Сулеймане. А.-К. Д. принадлежал к художникам, радикально внедрившим в персидскую живопись европейские художественные приёмы, европейскую стилистику и европейские сюжеты. Наряду с Мухаммадом Заманом его считают самым значительным персидским художником европейского стиля конца 17 — начала 18 в. Подобно Заману он применял светотеневую моделировку, законы перспективы, либо просто максимально точно копировал европейские образцы, как это можно видеть на миниатюре, наклеенной на крышку каламдана (пенала для калама) из коллекции Эрмитажа (С.-Петербург). На ней изображен молодой европеец; искусно переданы не только особенности лица и кружев, но и блеск

металлических доспехов. Такая же миниатюра хранится в музее Гиме (Париж). Все произведения А.-К. Д., имеющие его собственноручную подпись, — это миниатюры на бумаге. Они охватывают период 1660-е — 1717, а тематика их крайне разнообразна: от парадных сцен шаха Сулеймана (1670, Российская национальная библиотека, С.-Петербург) до обнажённой «Спящей нимфы» (1673, частное собрание) и «Портрета русского посла» (1717). Подобно творчеству Мухаммада Замана, искусство А.-К. Д. эклектично и представляет собой смесь традиционных персидских приёмов с европейскими новациями.

Алимов Сергей Александрович (р. 25.4.1938, Москва), российский художник анимационного кино

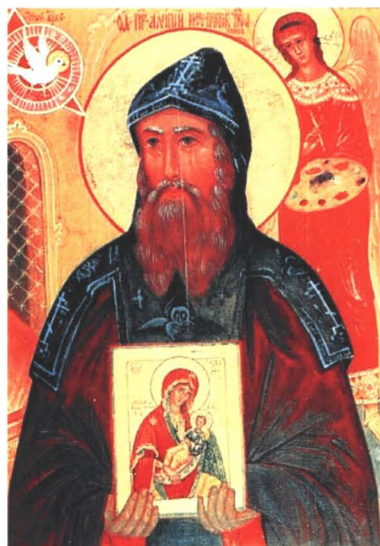
» Народный художник РФ (1999). Член-корреспондент Академии художеств СССР (1991). Действительный член Российской академии художеств (2002). В 1953—57 учился в Московской средней художественной школе (МСХШ), в 1957—63 — на художественно-постановочном факультете Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК). Стажировался на студии «Загреб-фильм». В 1962—74 работал на киностудии «Союзмультфильм» художником-постановщиком, сотрудничал с Ф.С. Хитруком. В 1988—91 — секретарь правления Союза художников СССР. С 1994 — профессор ВГИКа, с 1999 — главный художник Государственного академического Центрального театра кукол имени С.В. Образцова. Художник-постановщик ряда спек-



Алимов С.А. Иллюстрация к повести «Нос» Н.В. Гоголя. 2004

таклей в Московском театре сатиры, Театре имени Моссовета, Центральном театре кукол и др. драматических и кукольных театрах. Автор иллюстраций более чем к 100 книгам, среди к-рых «Мёртвые души» Н. Гоголя, «Господа Головлёвы» М. Салтыкова-Щедрина, «Приключения барона Мюнхгаузена» Э. Распэ. Художник-постановщик анимационных фильмов: «История одного преступления» (1962), «Топтыжка» (1964), «Каникулы Бонифация» (1965), «Премудрый пескарь» (1979), «История одного города. Органчик» (1991). Гос. премия (2002).

Алимпий (правильнее Алимпий) (дата рождения неизвестна —



Преподобный Алимпий. Икона

17.8.1114), первый известный по имени русский иконописец; преподобный

» Был монахом Киево-Печерского монастыря. Учился у цареградских художников, работавших над мозаической росписью Печерской церкви (1083—89). Упоминается в Печерском патерике, там же говорится об участии А. в выполнении мозаик местного Успенского собора (после 1083) и даётся название ряда его икон (не сохранились). Память А. празднуется 17 августа.



Алла прима. Г. Сипровили. «Самое чистое, самое светлое». 2008

Алла прима (от итал. *alla prima*, букв. — «в первый момент»), разновидность техники масляной живописи, предусматривающая выполнение картины (или её фрагментов) за один сеанс

» Во многих отношениях живопись в технике А. п. — наиболее сложный метод работы масляными красками, поскольку он в большей степени основывается на верном формировании каждого отдельного мазка, а не только на его собственных выразительных возможностях. Кроме того, результат зависит от цветовых и тональных характеристик выбранной краски, а также от цвета, тона и формы мазков кисти, примыкающих к уже нанесённому. Конечно, художник всегда может удалить неудавшийся участок с поверхности основы в процессе выскабливания, пока краска остается влажной, и затем переработать его. К этому прибегают многие художники; поэтому элементы работы, кажущиеся свежими, лёгкими и подвижными, на самом деле могут представлять со-

бой результат шестой или седьмой попытки. Как правило, способность внимательно изучать объект и верно переносить его в красках непосредственно на холст является результатом длительной практики — обычно в более систематизированных техниках живописи. Эта практика помогает художнику постепенно разрабатывать свой собственный, персональный язык в работе с краской, к-рый может быть перенесён на любой другой объект живописи. Достижение беглости и подвижности в «языке» живописи требует от художника умения интуитивно оценивать и подготавливать на палитре смесь верного тона и цвета для каждого из участков холста, а также правильно выбирать кисть и методику работы. Кроме того, овладение собственным «языком» включает способность быстро принимать решения и готовность рисковать. Во многих отношениях техника А. п. наиболее применима в работах малого формата, к-рые могут быть завершены в течение одного сеанса живописи. Это — отличный способ создания этюдов масляными красками, к-рые впоследствии могут быть переработаны в более крупные картины в условиях мастерской. Далеко не все работы в технике А. п. отличаются экспрессивными характеристиками. Нек-рые художники предпочитают работать в непосредственной и прямой манере, но наносят краски на пустое пространство холста медленно, последовательно и методично — до полного покрытия его поверхности; при этом на поверхность предварительно может быть нанесён рисунок карандашом.

Аллегория (греч. *allegoria* — иносказание), изображение отвлечённой идеи (понятия) посредством образа

» В изобразительных искусствах А. выражается определёнными атрибутами. В западноевропейской живописи А. встречается в творчестве самых разных великих художников: Я. Беллини, С. Боттичелли, Джорджоне, Рафаэля, Тициана, П. Брейгеля Старшего, П.П. Рубенса, А. Браувера, Я. Вермера, Н. Пуссена. Обычно каждый из символов, содержащихся в А., заключает в себе развёрнутую мысль. В совокупности символы, подчинённые единому замыслу автора, создают А., богатую содержанием. Поэтому А. позволяет даже в лаконичном произведении выразить сложную, многогранную мысль, в малом ёмко выразить многое. Кроме того, иносказательность, зашифрованность А. позволяла ху-



Аллегория. П. Брейгель Старший. «Две обезьяны на цепи». 1562

дожникам высказывать политические идеи, зачастую опасные. Иносказательный язык А. был понятен образованным современникам. Но применение А. требует от художника такта, соблюдения меры. Перегруженная символами, оторванная от реалистичных образов А. утрачивает эстетическую ценность, становясь голой, безжизненной абстракцией. Такова, например, «Аллегория» Л. Лотто. Напротив, у великих художников 17 в. — Д. Веласкеса, Л. Ленена, Я. Вермера — А. часто скрыта в простых сценах из повседневной жизни. Часто к аллегории прибегал в своём творчестве П. Брейгель Старший. Рассмотрим его картину «Две обезьяны на цепи» (1562). Она создаёт противоречивое настроение как безысходности, так и чего-то светлого, обнадеживающего. На переднем плане изображены две обезьяны, сидящие на цепи в проёме низкого сводчатого окна. Обезьяна — это символ греха, низменных инстинктов, влечений: неверия, бесстыдства, похоти, непристойности, тщеславия, легкомыслия. О грехе легкомыслия и суетности говорит и символика скорлупы ореха, рассыпанной возле обезьян. Пустая ореховая скорлупа — символ ничтожного, «пустого» человека. Нек-рые искусствоведы связывают изображение ореховой скорлупы на этой картине с нидерландской поговоркой «из-за ореха попасть под суд», т. е. быть наказанным за пустяки, по легкомыслию. Брейгель изобразил двух

обезьян, а число два, поскольку оно следует за единицей (символом первоначала, создателя), символизирует грех, отклонение от первоначального блага. Посадить обезьяну на цепь означает преодолеть грех, справиться с низменными страстями. Этот символ использовался даже в геральдическом искус-

стве: обезьяна на цепи была знаком, что рыцарю необходимо победить волнения страстей, чтобы освободить свой разум. За окном мы видим поэтичный символический пейзаж. На языке символов он рассказывает нам, чего достигает человеческая душа, освободившись от греха, т. е. «посадив обезьян на цепь». Корабль символизирует церковь, которая защищает от искушений, помогает человеку безопасно плыть по житейскому морю страстей и достичь спасения. Птицы, парящие в вышине, — символ спасённых душ, олицетворение духовных стремлений, высоты духа. И, наконец, город — центр духовной жизни, символ достигнутого душевного порядка, духовной зрелости. Пройти в этот идеальный духовный мир можно лишь «тесными вратами», обуздав низменные страсти. Недаром низкий, узкий оконный проём на картине по форме напоминает открытые ворота. Т. о., картина Брейгеля выражает христианское учение о спасении души путём преодоления греховных страстей. Брейгель жил в эпоху Реформации, когда вопросы веры, христианского учения занимали умы его современников. И в этом его картина была созвучна эпохе. В рассмотренном полотне Брейгеля хорошо просматриваются несколько содержательных слоёв, разных уровней её восприятия. Наглядный, видимый слой изображает конкретную сцену и создаёт эмоциональное настро-



Аллегория. Э. Делакруа. «Свобода на баррикадах». 1830



Аллори А. «Мария Медичи». 1588

ние. За ним, благодаря пониманию символов, раскрывается второй, общеполитический слой картины. И наконец, открывается третий слой, злободневно-политический, современный художнику. И каждый из указанных слоёв служит раскрытию идеи картины. Все эти три стороны содержания картины, воплощающие замысел художника, имеются во многих аллегорических произведениях. Для А. не обязательна реалистичность сюжета, реальная жизненная среда. Это даёт широкие возможности для обобщений, иносказаний. Поэтому художники часто пользовались А., чтобы выразить вместе с вечными истина-



Аллори К. «Юдифь с головой Олоферна». 1613



Аллори А. «Венера и Купидон». Около 1570

ми и своё отношение к злободневным проблемам.

Аллори Алессандро (*Alessandro di Cristofano di Lorenzo del Bronzino Allori*) (31.5.1535, Флоренция, — 22.9.1607, там же), итальянский художник, представитель маньеризма

» Ученик своего дяди, Аньоло Бронзино, и потому нередко называвшийся Алессандро Бронзино. Посещение Рима в молодые годы и знакомство с фресками и картинами Микеланджело добавило к изысканной манере живописи А. несомненное влияние великого мастера. Фреску «Ловля жемчуга» (1571, Палаццо Веккио, Флоренция) вообще считают шедевром живописи маньеризма. Игривый и изобретательный, А. комбинирует в полотне нагие фигуры: могучие и рельефные, как на фресках Микеланджело, со стройными и изящными, как на картинах Бронзино. А. был одним из последних известных живописцев маньеризма, период к-рого закончился вместе с его смертью. Помимо картин на мифологические и религиозные темы писал великоленные портреты. Важнейшие из его произведений: «Крещение Господне», «Жертвоприношение Исаака», портреты Дж. Медичи, Б. Капелло, самого художника (все — в галерее Уффици, Флоренция), портрет кардинала Фердинандо Медичи (Палаццо Питти, там же), «Рождество Богородицы» (в церкви Сантиссима Аннунциата, там же), «Христос у Марфы и Марии» (Венский музей), «Вирсавия в купальне» и портрет молодого человека (в Эрмитаже, С.-Петербург). Его сын Кристофано Аллори, работавший в более натуралистичном стиле, стал



Аллори А. Автопортрет

одним из ведущих флорентийских живописцев.

Аллори Кристофано (*Allori Cristofano*) (прозвище Младший Бронзино) (17.10.1577, Флоренция, — 2.4.1621, там же), итальянский художник

» Сын Алессандро Аллори. Учился у своего отца, затем у С. ди Тито, Чиголи и Г. Пагани. Увлёкшись эклектическим направлением, данным флорентийской школе последними двумя из названных мастеров, А. стремился в своих произведениях к блеску красок, в эффектной игре светотенью к большой рельефности изображённого. Его манера отличается от манеры отца, к-рую он считал слишком сдержанной; картины А. более пышны и пронизаны барочным духом. Самой известной картиной А. является «Юдифь с головой Олоферна» (1613; галерея дворца Питти, Флоренция).



Алма-Тадема Л. «Ожидание». 1885



Алма-Тадема Л. «Розы Гелиогабала». 1888

Юдифь у А. необычайно красива: её лицо чувственно и в то же время сурово. Она стоит, явно осознавая себя героиней, без труда добившейся своей цели. Но чистота и изящество женщины делают несоответствие её внешности и поступка ещё более тревожащим и возбуждающим. Отрубленная голова жестокого тирана — тёмная голова дикаря — выделяется на фоне парчового наряда Юдифи и резко контрастирует с её изящной головкой. Ощущение контраста усиливается благодаря тому, что художник расположил обе головы почти на одной вертикали. Лицо пожилой служанки создаёт контраст с лицами Юдифи и мёртвого Олоферна. Её полный благоговейного ужаса взгляд помогает понять великое значение подвига, к-рый совершила Юдифь. Под пышными одеждами угадывается хрупкое тело очень молодой женщины, всё же решившейся на страшный поступок. Её платье выглядит очень дорогим и роскошным. А., последовательный адепт маньеризма, с удовольствием

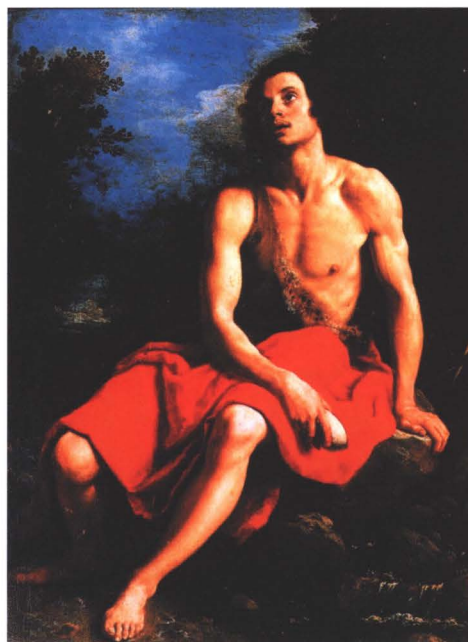
изображал великолепие дорогих тканей, но в картине больше запоминается простой головной убор, обрамляющий испуганное лицо старухи, помощницы Юдифи. Известно, что для образа Юдифи позировала возлюбленная А., в то время как отрубленной голове Олоферна художник придал черты сходства с собой. Другие известные картины: «Святой Юлиан Странноприимец» (галерея Питти), «Иоанн Креститель в пустыне» (там же), «Кающаяся Мария Магдалина» (галерея Уффици, Флоренция), «Младенец Христос, спящий на кресте» (там же), «Изабелла Арагонская у ног Карла VIII» (Лувр, Париж). Также сохранилось несколько отличных портретов, вышедших из-под кисти мастера. А. был очень популярен на рубеже 18—19 вв. в среде художников, близких к романтизму.

Алма-Тадема Лоуренс (Alma-Tadema Lawrence) (8.1.1836, Дронрейн, Сев. Нидерланды, — 25.5.1912, Висбаден), английский художник



Алма-Тадема Л. Автопортрет. 1896

» По происхождению голландец. В 1852—58 учился в Антверпенской академии художеств у Г. Вапперса и Х. Лейса. Сдружившись со своим наставником Х. Лейсом, одним из лидеров бельгийского романтизма, сотрудничал с ним в создании фресок на сюжеты фламандской истории (для антверпенской ратуши, 1857—58). С 1870 обосновался в Лондоне, где получил британское гражданство в 1873 и звание академика в 1879. В Англии А.-Т. стал ярким представителем «высокого искусства» викторианской эпохи. Первое произведение «Opus I. Портрет моей сестры» написал в 1850. Оно стало началом огромной серии, над к-рой художник работал почти всю жизнь (последняя



Аллори К. «Святой Иоанн». Начало 17 века



Алма-Тадема Л. «Нахождение Моисея». 1904

вещь — «Opus CCCCVIII»). Ранние полотна созданы на темы европейского Средневековья, но в 1863, после посещения Италии, увлёкся историей Древнего Рима. В своих картинах обратился к жанрово-бытовой тематике из жизни античного общества, изображая процессии, сцены ухода, купаний, пиров и оргий. Быстро завоевал известность в Англии благодаря занятию сюжетов, уверенному владению академическим рисунком, тщательности в проработке причёсок, складок одежд, иллюзорной достоверности в передаче архитектурного декора. Ему присущи высветленная холодноватая палитра и в целом стремление к театрализации композиции. Не случайно он был привле-

чён к оформлению спектаклей выдающихся актеров и постановщиков Г. Ирвинга и Г. Бирбома-Три. Основные произведения: «Древнегреческий военный танец» (1869, Лондон, галерея Гилдхолл), «Принятое решение» (1885, Лондон, галерея Тейт), «Ожидание» (1885), «Выгодная позиция» (1895, оба — собрание Аллен Фант), «Любимый обычай» (1909, Лондон, галерея Тейт). Его произведения представлены в британских и американских музеях, а также в Париже (музей Орсе), Франкфурте, Гамбурге, Лилле, Мадриде и в частных собраниях (собрание Аллена Фанта в Нью-Йорке насчитывает 35 картин художника; в 1973 они были выставлены в нью-йоркском музее Метрополитен под названием «Викторианцы в тоге»). А.-Т. оказал большое влияние на стилистику исторического кинематографа (пышные голливудские постановки С. де Милля и близких ему режиссёров). Интерес к творчеству А.-Т. со временем значительно угас, но возродился к концу 20 в. в связи с возросшим интересом к салонному искусству в его контактах с символизмом. Удостоен рыцарского звания (1899). Награждён орденом «За заслуги» (1903).

Алоиза (полное имя Алоиза Корбац) (Aloise Corbaz, dite Aloise) (28.6.1886, Лозанна, — 5.4.1964, Жимель-сюр-Морж, кантон Во), швейцарская художница

» Родоначальница швейцарской ветви *ар брют*. В 11 лет потеряла мать. Служила частной учительницей в знатных семьях Пруссии (Лейпциг, Потсдам). С началом Первой мировой войны 1914 —

18 была вынуждена вернуться в Швейцарию. В 1918 у неё была диагностирована шизофрения. После 1920 уже не выходила из психиатрических клиник. В этот период начала рисовать, большинство работ первых лет были утеряны. С 1936 её рисунками заинтересовались врачи, стали их коллекционировать. Рисовала на обёрточной бумаге и картоне, сшивая несколько листов или кусков вместе и стараясь заполнить всё пространство карандашными рисунками ярких тонов. Чаще всего её сюжетами были влюблённые пары (в юности она была страстно влюблена в кайзера Вильгельма II), персонажи театра и оперы — Травиата, Манон Леско (она с детства мечтала стать певицей), исторические фигуры — Наполеон, Клеопатра, Мария Стюарт, королева Елизавета. В настоящее время часть работ А. входит в собранную Ж. Дюбюффе коллекцию *ар брют* в Лозанне, а также в экспозицию художественного музея г. Золотурн в одноимённом кантоне Швейцарии.

80 **Алтарная картина** (англ. *altarpiece*, франц. *retable*), художественное произведение, устанавливаемое в алтарях христианских, преимущественно католических храмов

» Этимологически слово «retable» (*tabula de recto*) обозначает простой уступ, расположенный за престолом и предназначенный для предметов литургии (канделябры, табernакль, кресты). Из этой изначальной формы в эпоху раннего христианства появилась А. к. Утилитарная функция алтаря вскоре уступила место изобразительной функции — изображение божественного присутствия или святых, — к-рая вскоре получила широкое распространение. Таким образом, А. к. — это престольный изобразительный ансамбль. Самый простой алтарь имеет вид прямоугольного панно. Такие алтари существовали в Италии ещё в романскую эпоху и были написаны неизвестными мастерами. В готическую эпоху, особенно начиная с 14 в., А. к. претерпела большие изменения — она принимает формы стрельчатой архитектуры, иногда ещё просто прямоугольной, но увенчанной «аркой в форме митры». Уже тогда появились боковые створки, окружающие центральную картину. Так возник *полиптих*, к-рый состоит из нескольких подвижных или неподвижных створок. *Диптихом* называют полиптих, состоящий из двух створок, *триптихом* — из трёх. Подвижные створки, закрывающие центральное пан-

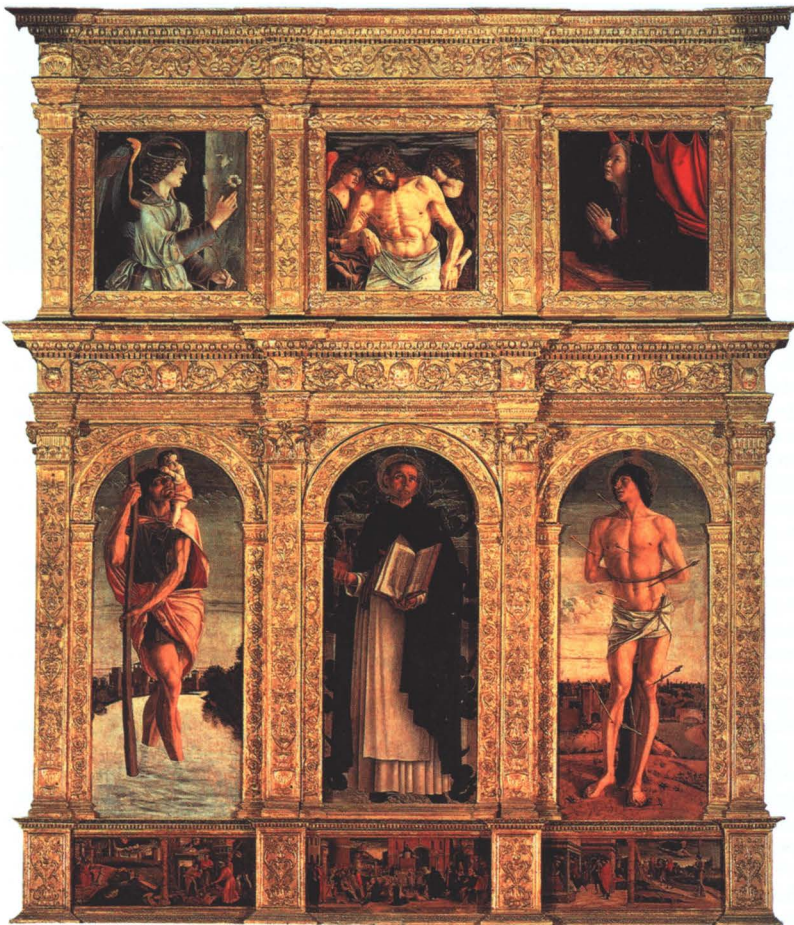


Алоиза. Без названия. 1957

но, бывают, как правило, расписаны с двух сторон, одна из к-рых иногда расписывается в технике *grisail*. Слово «пределла» обозначало сначала постамент, на к-ром стоит алтарь, а потом нижнюю часть самого алтаря. Обычно роспись пределлы не зависит от изображения на самом алтаре, но иногда является частью нижнего регистра центрального панно. В 15 в. над верхней частью нек-рых алтарей делали выступающий элемент — балдахин. В 14 и 15 вв. форма алтарей варьируется в зависимости от архитектуры, к-рой она стремится подражать. Фронтон может быть разорванным или принимать форму митры, центральное панно часто увенчивается люнетом, по бокам располагаются пинакли, а медальоны разных форм (трилистники, четырёхлистники) с изображением святых и ангелов украшают тимпаны стрельчатых фронтонов. В Италии в центральной части алтаря, как правило, изображается Мадона или святой покровитель, а на створках — различные святые, сцены из жизни к-рых помещены в нижней части (например, «Маэста»



Алтарная картина. Копо ди Марковальдо. «Архангел Михаил с деяниями». 1250—1260



Алтарная картина. Дж. Беллини. Полиптих святого Винченца Феррерского. 1465

Дуччо, 14 в.). В живописи северного Возрождения, в Нидерландах и германских странах начиная с 14 в. алтари состояли из множества подвижных створок, что давало возможность многочисленных комбинаций (одним из лучших примеров является Гентский алтарь Я. ван Эйка, законченный в 1432). Во Франции в ту эпоху главную роль играла Авиньонская школа. В Испании А. к. — просто фронтальное, прямоугольной формы панно, расположенное не сзади, а перед престолом. Широко распространённый в Каталонии в романскую эпоху, этот тип алтаря будет популярным и в 14—15 вв., когда появятся многочисленные шедевры, нередко значительных размеров, достигающих размеров апсиды. В Германии шедевр Грюневальда — Изенгеймский алтарь — трактован ещё в готических формах. В эпоху Возрождения структура алтаря сильно изменяется, что связано с открытием прямой перспективы, с новыми архитектурными формами, отмеченными возвратом к античности (например, монументальный полиптих А. Мантеньи для церкви Сан-Дзено в Вероне, 1459). С этого момента и до конца 15 в. в Италии продолжался блестящий период в истории алтарной картины. В Венеции этот расцвет связан с творчеством Дж. Беллини, в Ферраре — К. Тура, в Борго Сан Сеполькро — Пьеро делла Франческа, в Ломбардии — Фоппа. В 16 в. форма алтаря упрощается и тяготе-

ет к простому панно, написанному не только на дереве, но и на холсте. В это время появляются шедевры Рафаэля, Тициана, Андреа дель Сарто. В 17 в. схема почти не изменилась, алтарные картины П.П. Рубенса, Н. Пуссена, Караваджо, братьев Карраччи, Гверчино, Ф. де Сурбарана и А. Кано остались верны готическому типу алтаря с расположенными друг над другом регистрами. В 18 в. расцвет больших барочных алтарей продолжался; в концепции алтаря новое значение приобрела архитектура, к-рая подчас оказывалась важнее живописи. Дж. Тьеполо в Венеции, Ф.А. Маульперч в Австрии, Хольцер в Германии считаются выдающимися художниками своего времени, работавшими в этом жанре. В 19 в. наступает закат алтарной картины, как и религиозной живописи вообще, что было связано с изменениями в католической литургии. Однако в 20 в. нек-рые художники вернулись к форматам (Ротко) и монументальным формам (Бекман, Бэкон, Сулаж) алтарных картин.

Алхимович Казимир (*Alchimowicz Kazimierz*) (20.12.1840, г. Дзимбровы, близ Гомеля, ныне Белоруссия, — 31.12.1916, Варшава), польский художник

» В 1863 солдатом принял участие в антиправительственном восстании в Литве, за что был сослан в Сибирь. Здесь начал рисовать. После возвращения в 1869 жил в Варшаве, где учился в Класе рисунковом ху-



Альбани Ф. «Благовещение». 1645

дожника В. Герсона. В 1873—75 продолжал обучение живописи в Мюнхене. В 1876—77 жил во Франции, выставлял свои картины в парижских салонах. С 1877 жил преимущественно в Варшаве. С 1890 начал преподавать в частной школе рисунка и резьбы Б. Посвятившей. А. считается одним из последних польских художников романтического направления (см. *Романтизм*). Он писал картины на историческую и мифологическую тематику, пейзажи Литвы и Татр, религиозные полотна, жанровые сценки. Выставлялся в Варшаве, Мюнхене, Одессе, Кракове, Вене. Его полотно «Похороны Гедимины» (1888) дважды завоёвывало награды. Кроме живописи, художник увлекался росписью фарфора и фаянса, а также резьбой по дереву.

Альбани Франческо (*Albani Francesco*) (1578, Болонья, — 1660, там же), итальянский художник

» Учился в Академии братьев Карраччи. Испытал влияние Г. Рени. Работал в Риме (с 1602) и в Болонье. Совместно с Карраччи создал цикл фресок в Палаццо Фава и в оратории Сан-Коломбо в Болонье. Работал с Аннибале Карраччи в Риме, а также имел собственные заказы — фрески в Палаццо Джустиниани-Одескальки в Бассано ди Сутри и в апсиде церкви Санта Мария делла Паче. К 1610-м относится и серия живописных медальонов с пасторальными мотивами и аллегориями дней и рек в палаццо Вероски (Рим). Пасторальные мотивы присутствуют и в серии тондо, посвящённых четырём стихиям с путти, танцующими на фоне идиллических пейзажей. Мотив танцующих путти повторяется и в небольшой композиции на меди (Флоренция, галерея Уффици). Среди алтарных композиций А. выделяется написанная в мягких при-



Алхимович К. «На этапе». 1894

глушённых тонах картина «Мученичество святого Андрея» (Болонья, церковь Санта Мария деи Серви). Ему принадлежит также ряд небольших композиций, написанных на меди, в т. ч. «Явление Христа Деве Марии» (Флоренция, галерея Питти). Признанный шедевр А. — фрески в Палаццо Вероски в Риме. Писал также картины на мифологические сюжеты: «История Венеры и Дианы» (Лувр) и галерея виллы Боргезе. Создал стиль, более приближённый к реальности, по сравнению со стилем молодого Тициана. Работы А. проникнуты идеей выражения гармонии между идеальной природой и идеальным человеком. Хотя А. всегда оставался на вторых ролях как в Риме, так и в Болонье, такие пейзажи, как «Аполлон и Дафна», «Гермафродит и Салмакида» (Лувр), считаются лучшими образцами античного классицизма.

Альберс Йозеф (*Albers Josef*) (19.3.1888, Ботрон, — 25.3.1976, Нью-Хейвен, штат Коннектикут), немецкий и американский художник и дизайнер

» Учился в художественной школе в Берлине (1913–15), в мюнхенской Академии художеств у Ф. фон Штука (1919–1920). В ранний период творчества работал в экспрессионистической манере (литографии и гравюры на дереве). В 1920–33 преподавал в Баухаузе (сначала технику витража и живописи по стеклу, с 1925 — оформление печатной продукции, художественное проектирование мебели, изделий из стекла и металла). После упразднения Баухауза нацистскими властями эмигрировал в США, где активно пропагандировал идеи и практические начинания В. Гропиуса. Преподавал в экспериментальной художественной школе Блэк Маунтин колледж (1933–49) и в высшей школе дизайна Гарвардского университета (1936–41). В

1950–58 был деканом факультета архитектуры и дизайна Йельского университета. В своей абстрактно-геометрической живописи А. стремился к предельному лаконизму и строгой сбалансированности форм. В большой серии «Во славу квадрата» (с 1950) вписанные друг в друга квадраты образуют компактный блок; тонко рассчитанные соотношения их цвета, размеров и положения относительно центральной оси порождают разнообразные эффекты колебательных движений, медленных наплывов, сжатия или расширения, взаимного давления конгруэнтных фигур. Единообразный строй композиций обеспечивает постоянство условий в серии многолетних, повторяющихся опытов со зрительными качествами. Теоретическая основа этих живописных экспериментов была изложена художником в книге «Взаимодействие цветов» (1963). Некоторые полотна А., в которых мастерами используются вибрации контрастных цветов и пересекающихся конфигураций, предвещают направление *оп-арта*. Продолжая программные начинания Баухауза по художественной организации окружающей среды, А. выполнил ряд монументальных настенных композиций, из которых наиболее известны: «Америка» для Аспирантского центра Гарвардского университета (1950), «Ворота» для здания «Тайм» и «Лайф» (1959, Нью-Йорк), «Город» для здания компании Пан-Америкен (1963, Нью-Йорк), «Структурные констелляции» на фасаде Музея истории искусств и культуры в Мюнстере (1970).

Альберт Юрий Феликсович (р. 1959, Москва), российский живописец и график

» В 1974–77 учился у Е. Арнольд. В 1977–80 был студентом художественно-графического факультета Московского государственного педагогического института имени В.И. Ленина. Член-основатель Клуба авангардистов (1987). Активный участник апт-арта. Указывая на своё место в традиции русского формализма, А. сравнивает произведения искусства с точками в трёхмерном пространстве, которые связаны между собой воображаемыми линиями традиций, аналогий и влияний («Автосерия», 1979–80). Участник 3-й Биеннале в Стамбуле (1992), 2-й и 3-й Биеннале в Цетинье (1994, 1997), 1-й и 2-й Московской биеннале современного искусства (2005, 2007), выставки «Берлин–Москва. Москва–Берлин. 1950–2000» (Мартин-Гропиус-Бау, Берлин — ГИМ, Мо-

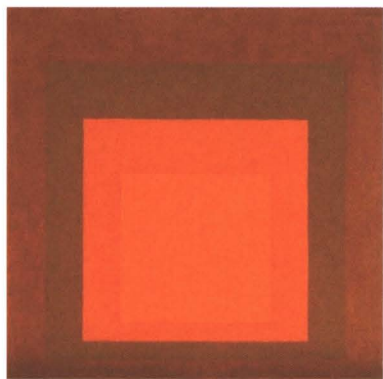


Альбани Ф. «Аллегория понтификата». Первая половина 17 века

сква). Номинант на премию В.В. Кандинского (2007). Живёт в Москве и Кёльне. Произведения находятся в собраниях музея Людвиг (Аахен, Будапешт), Музея современного искусства (Хельсинки), Музея изящных искусств (Будапешт), Музея Дюк Университета штата Северная Каролина (Дархэм, США), Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея.



Альберт Ю.Ф. «Нео-гео». Триптих. 1988



Альберс Й. Из серии «Признание квадрата». 1965

Аллегория

Венецианов Алексей Гаврилович «На пашне. Весна»

*Первая половина 1820-х годов
Холст, масло, 51,2×65,5 см
Москва, Государственная Третья-
ковская галерея*

В картине Венецианова аллегория очень естественно завуалирована

в бытовой сцене. Крестьянская девушка, ведущая под уздцы лошадок, — это символ весны. Она выше коней, ступает она очень легко, едва касаясь земли, почти парит над землёй, обе руки немного расставлены, как будто в лёгком полёте. Весна для крестьянина всегда была связана с посевной, с работой на пашне, и Венецианов очень умно, тактично связал пору весенней трудовой деятельности человека на земле с идеей вечного обновления жизни.



Дитя на полянке — это символ рождения, обновления, прихода новой жизни.





Боттичелли Сандро «Паллада и кентавр»

1482 год

Холст, темпера, 207 × 148 см
Флоренция, Галерея Уффици

В основе картины лежит идея итальянского гуманиста Марсилио Фичино о двойственности природы человека, соединяющего в себе животное начало, связанное с жизнью тела, и сферу духа и разума, устремлённых ввысь к достижению небесной мудрости. Кентавр воплощает соединение в человеке низменного и высокого. Лук и стрелы в его руках указывают на животные страсти, но лицу кентавра художник придал выражение глубокого страдания, свойственное святым на его картинах. В трактовке Афины Паллады Боттичелли также заметно сходство с христианской святой. Паллада — символ созерцательного образа жизни и мудрости. Мудрость же проявляется прежде всего в одолении страстей. По одежде богини выются оливковые ветви — символ мира и мудрости. В данном контексте они символизируют мир в человеческой душе, достигаемый победой над греховными стремлениями человека. В борьбе со страстями, в достижении внутреннего мира человеку помогает церковь. В этой картине символом церкви является корабль, плывущий по водной глади. Справа от Паллады, позади неё, видна ограда, которая отделяет первый план картины от второго. Её символическое значение — внутренняя жизнь разума.

Лица персонажей, кентавра и Паллады, печальны. Овладевая своими страстями, человек не только глубоко познаёт свою греховную сущность, но и проникается знанием недостатков и слабостей других людей.



Беллини Джованни «Священная аллегория»

1490-е годы

Дерево, масло, 73×119 см
Флоренция, Галерея Уффици

В картине выражено католическое учение о сущности христианской церкви. На переднем плане изображена площадка, обнесённая оградой. Это символ священного места, духовного центра, это именно то, чем является церковь. Ворота ограды открыты внутрь. Открытые ворота означают переход в иное состояние, переход из одного мира в другой. Это прямое указание на слова Христа: «Я есмь дверь: кто войдёт Мною, тот спасёт-



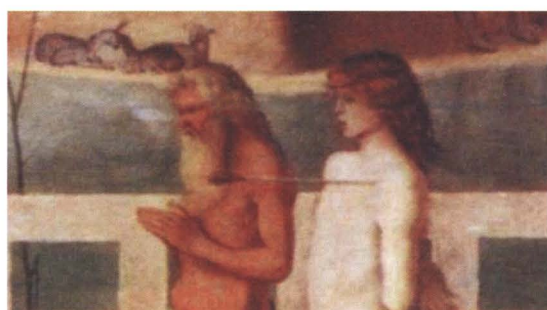
ся» (Ин. 10:9). Дева Мария изображена восседающей на троне под балдахином и без Младенца Христа. Такое её изображение символизирует церковь. В центре площадки изображена яблоня, с которой младенцы стряхивают и собирают яблоки. Яблоки, изображённые рядом с Богородицей, означают спасение. Обнажённые младенцы символизируют человеческие души, которые



церковь спасает от греха. Святые, находящиеся внутри ограды, символизируют те духовные качества, которыми обладает церковь. Святая Екатерина Александрийская в короне — персонификация мудрости. Она иногда изображалась с Екатериной Сиенской, которая в этом случае олицетворяла святость. Возможно, что в белой одежде и чёрной накидке



изображена именно Екатерина Сиенская. Святой Иов (слева) — символ веры, надежды на Спасителя, святой Себастьян — воплощение стойкости в вере. Оба святые представлены нагими, что означает отказ от земных благ ради служения Богу. По другую сторону ограды находятся апостолы Пётр и Павел (с мечом и со свитком в руке).



За пределами ограды изображён противник истинной христианской веры — мусульманин в чалме, в сторону которого направлен меч апостола Павла.



На дальнем плане на фоне домов художник изобразил сцены из Ветхого Завета. Справа на скале мы видим крест — символ христианской веры, а под скалой — кентавра, символизирующего язычество и ересь. Это напоминает о времени раннего христианства.



Альбертинелли М. «Благовещение». 1508



Альбертинелли М. «Посещение Девой Марией Елисаветы». 1503

Альбертинелли Мариотто (Alberlinelli Mariotto) (13.10.1474, Флоренция, — 5.11.1515, там же), флорентийский художник

» Ученик К. Росселли. В студии своего учителя художник познакомился с Фра Бартоломео. Они начали совместную работу в 1508, но вскоре после этого А. временно оставил живопись и стал трактирщиком. Своё новое занятие он называл «искусством, в котором нет ни анатомии, ни ракурсов, ни перспективы», при этом, говорил он, за это искусство благодарят и хвалят, в то время как за живопись только ругают. Однако спустя несколько месяцев он снова вернулся к живописи и во Флоренции писал картины. Дж. Вазари также писал, что он был «беспокойным человеком, поклонником Венеры и хорошей жизни». Его лучшая работа «Посещение» хранится в галерее Уффици во Флоренции. У А. было много учеников, среди них флорентийские художники Дж. Буджардини, Франчабиджо. Последние годы жизни прожил в Риме. Заболев, он возвратился в родную Флоренцию, где и умер.

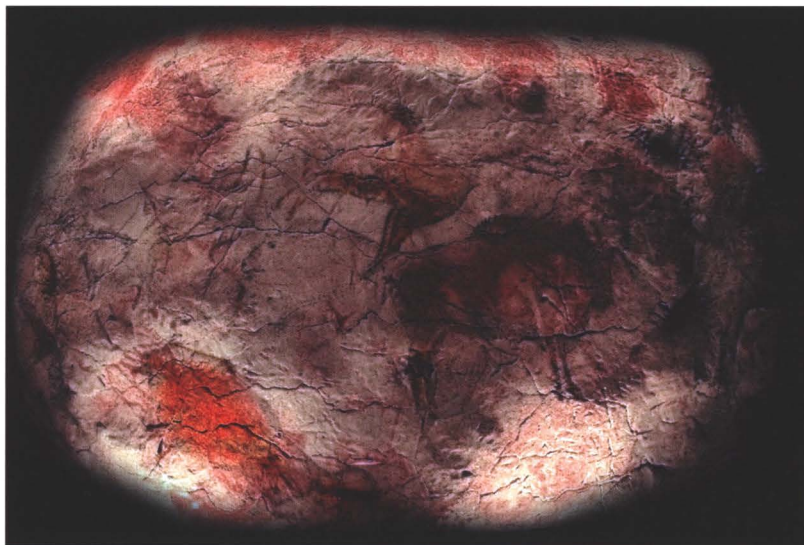
Альдегревэр Генрих (Aldegrevér Heinrich) (1502, Падерборн, — ок. 1558, Зёст), немецкий художник

» Сын Германа Трипенмекера, прозванного А., он в 1527 взял это имя и стал подписывать свои работы монограммой «AG», напоминающей монограмму А. Дюрера. В ос-

новном его деятельность протекала в Зёсте, куда художник переехал ок. 1525. В начале своего творчества исполнил «Алтарь Марии» для Визенкирхе (1526), несколько портретов (портрет графа Филиппа III, 1537, Арольсен) и композиции на библейские сюжеты («Лот с дочерьми», 1555, Будапешт, Музей изобразительных искусств), в к-рых подчас проявляется влияние таких нидерландских художников, как Я. Госсарт или Б. Орлей, а также Дюрера. Затем он почти полностью посвятил себя гравюре, в к-рой вскоре завоевал известность. Создал ок. 300 гравюр, чётких и точных по исполнению, с гибким и непринуждённым штрихом; они обнаруживают изобретательный темперамент, к-рый особенно проявляется в религиозных композициях («История Иосифа», 1528—32; «Адам и Ева», ок. 1530; «История Лота», 1555), аллегорических и мифологических сценах («Подвиги Геракла», 1550; «Тарквиний и Лукреция», 1553) и портретах («Меланхтон», 1530; «Алберт ван дёр Хелле», 1538; Автопортрет). Но его композиционное мастерство и элегантность с наибольшей силой выразились в резных орнаментах. Задуманные с 1535, эти богатые украшения, слегка стилизованные, предназначенные для рукояток, застёжек и поясов, сделали А. одним из самых знаменитых немецких орнаменталистов 16 в.

Альст Виллем ван (Alst Willem van) (1626—1683, Амстердам), голландский художник, мастер натюрморта

» Учился живописи у своего дяди, Э. ван Альста. В 1649—56 жил во Флоренции, где был придворным живописцем Фердинанда II Медичи, герцога Тосканского. Под влиянием голландского художника Ван Шрика, работавшего в жанре натюрморта, окончательно сформировалась его живописная манера. Художник был оригинальным мастером натюрморта, в произведениях к-рого отразился его талант отменного рисовальщика и прекрасного колориста. Его картины-натюрморты можно условно разделить на четыре типа: «цветы», «фрукты», «завтраки» и «охотничьи натюрморты». Творчество А. положило начало широкому распространению в голландской живописи изображений мёртвой дичи. Мотив подвешенной вниз головой птицы характерен для многих полотен художника. Холодный колорит работ строился на сочетании серебристо-серых оттенков мёртвого тела и красно-коричневых тонов



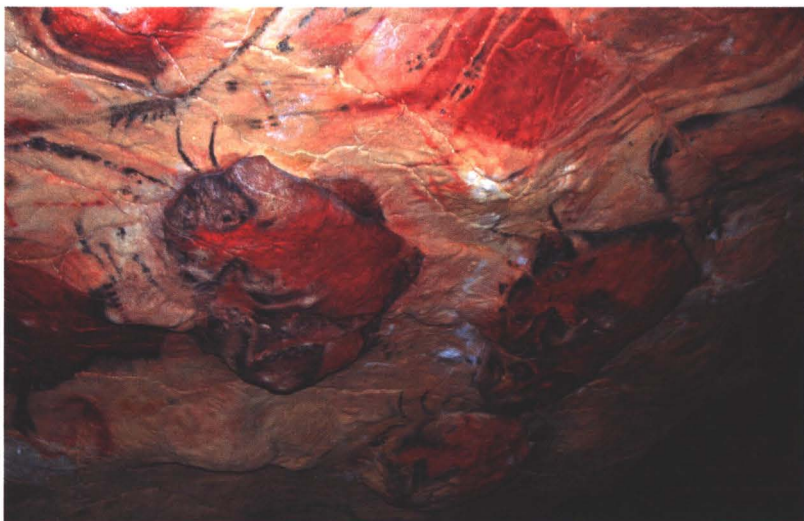
Альтамира. Наскальное изображение

окужающих предметов (например, «Битая дичь»). Мелким мазком, ювелирно выписанными деталями художник мастерски передаёт фактуру разнообразных поверхностей: блеск металла и стекла, бархат персиков, переливающиеся на свету ягоды винограда («Натюрморт с фруктами»). Его натюрморты изысканны и лишены перегруженности, к-рой грешат многие работы этого жанра.

Альтамира (*Altamira*), пещера мадленской культуры (15 000—8000 до н. э.) позднего палеолита в Испании, в провинции Сантандер

» С 1875 её исследовал испанский археолог Марселино Саутуола, к-рый открыл наскальные верхнепалеолитические изображения живот-

ных (зубров, кабанов и т. д.), выполненные углём, охрой, гематитом и другими естественными красками (цвет — чёрный, красный и жёлтый), а также гравировкой. Изображения отличаются точностью передачи анатомического строения и движения. Из живописи А. наибольшую известность получил плафон — роспись низкого потолка в одном из «залов» пещеры слева от входа. Общая площадь плафона около 100 м². Из 20 отлично сохранившихся фигур нарисованных животных (в основном бизонов, хотя найдены изображения лошади, кабана и оленя) большинство нанесено на естественные выпуклости потолка, в результате чего фигуры выглядят объёмными. Открытие изображений в А. послужило началом изучения пещерной живописи палеолита. Пещера — объект все-



Альтамира. Наскальное изображение



Альдегревер Г. «Поклонение волхвов». 1526



В. ван Альт. «Натюрморт с фруктами». 1681

мирного наследия ЮНЕСКО с 1985. См. также *Наскальные изображения*.

Альтдорфер Альбрехт (*Altdorfer Albrecht*) (ок. 1480, Регенсбург, Бавария, — 12.2.1538, там же), немецкий художник, глава Дунайской школы

» Учился, по-видимому, у отца — художника У. Альтдорфера. В юности путешествовал по Баварии, в начале 1510-х совершил путешествие вниз по Дунаю. Ок. 1516—18 работал в монастыре Санкт-Флориан близ Линца. В 1517 избран членом городского совета Регенсбурга, в 1526 назначен главным архитектором Регенсбурга. Испытал воздействие раннего творчества Лукаса Старшего Кранаха, мастеров круга Пахера. А. успешно работал как живописец, рисовальщик, гравёр, обращался наряду с традиционными религиозными к аллегорическим и мифологическим сюжетам. Но особенно важное место в его творчестве занял пейзаж. Величественные пейзажные панорамы составляют фон его ранних религиозных композиций («Св. Семейство у фонтана», 1510, Берлин, Государственные музеи; «Распя-

тие», ок. 1510—12, Кассель, Картинная галерея). В дальнейшем были написаны картины, где передача жизни природы — основная и единственная художественная цель мастера. Таков «Пейзаж с мостиком» (ок. 1518, Лондон, Национальная галерея), где художник отказался от какой-либо сюжетной мотивировки. Самой значительной живописной работой А. является большой многосторчатый алтарь монастыря Санкт-Флориан близ Линца (ок. 1516—18), первоначально, как все немецкие алтари, сочетавший живопись, скульптуру, резьбу, архитектурные элементы. В настоящее время сохранилось лишь 16 входивших в него живописных композиций (14 — монастырь Санкт-Флориан, 2 — Вена, Музей истории искусства). В раскрытом виде алтарь включал в себя восемь композиций на темы «Страстей Христа» и 2 сцены — «Положение

во гроб» и «Воскресение», помещённые на пределье (цоколе алтаря). В 1520-е работал над пейзажами, вновь разрабатывая тему прозрачного освещения в «Рождестве Христа» (ок. 1520—25, Вена, Музей истории искусства). Одновременно его привлекал мотив сложной, показанной в угловом ракурсе архитектурной декорации, передача огромного, наполненного светом и лёгкими тенями пространства («Рождество Марии», ок. 1520—1525, Мюнхен, Старая пинакотекка). Сложнейшие архитектурные мотивы разработал он в «Истории Сусанны» (1526, Мюнхен, Старая пинакотекка). Но кульминацией всего его творчества стала «Битва Александра Македонского с Дарием» (1529, Мюнхен, Старая пинакотекка) — первая историческая композиция в искусстве Северного Возрождения. Прекрасные, поэтические по настроению пейзажи создавал А. в рисунке и гравюре, главным образом в технике офорта, к-рую он существенно усовершенствовал.

Альтикьеро да Дзевиио (итал. Altichiero da Zevio, нем. Aldighieri da Zevio) (ок. 1330, Дзевиио, Верона, — ок. 1390, там же), итальянский художник

» Работал в Вероне и Падуе. По сведениям источников 15—16 вв., учился у веронского мастера Турно и сотрудничал с живописцем Я. Аванцо. В творчестве художника органично соединились флорентийские и североитальянские традиции. А. — один из наиболее творческих продолжателей Джотто ди Бодоне. В то же время унаследованные у Джотто чёткость пространственных построений, обобщённость и пластическая наполненность форм, лапидарность линий, энергия светотеневой лепки соединяются у А. да Д. с характерной для мастеров Северной Италии жизненной конкретностью. Это сказывается и в характере архитектуры, облике городских площадей и базилик, на фоне к-рых протекает у него действие, в характере пейзажа и особенно в трактовке персонажей, яркости и колоритности, а нередко и портретности. Основные произведения: фрески «Распятие и эпизоды жизни св. Иакова» (1379, Падуя, базилика Сан-Антонио, капелла Сан-Феличе); цикл росписей, посвящённых святой Люции и святому Георгию (1384, Падуя, ораторий Сан-Джорджо); фреска «Семья Кавалли перед Мадонной и святыми» (Верона, церковь Санта Анастасия, капелла Кавалли).



Альтдорфер А. «Битва Александра Македонского с Дарием». 1529



Альтдорфер А. «Сусанна в купальне». 1526



Альтикьеро да Дзевио. «Усекновение главы святого Георгия». Фреска. Фрагмент. 1384



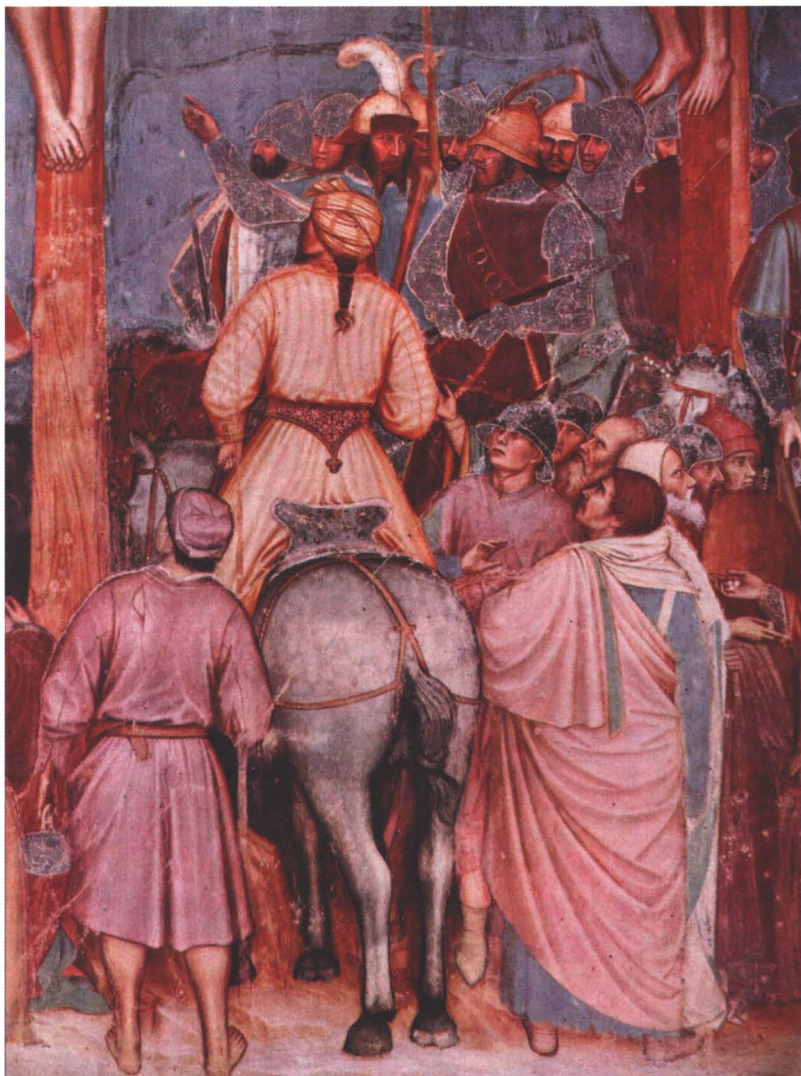
Альтдорфер А. Портрет женщины. Около 1525—1530

Альтман Натан Исаевич [10 (22).12.1889, Винница, ныне Украина, — 12.12.1970, Ленинград, ныне С.-Петербург], российский художник

» Заслуженный художник РСФСР (1968). В 1903—07 учился живописи и скульптуре в Одесском художественном училище. В 1910—11 жил в Париже, посещал Русскую академию М. Васильевой. В конце 1912 художник переехал в С.-Петербург, где, своеобразно применяя приёмы недавно зародившегося во



Альтман Н.И. Портрет поэтессы Анны Ахматовой. 1914



Альтикьеро да Дзевиио. «Распятие». Фрагмент. 1379

Франции кубизма, за короткое время стал одним из наиболее заметных живописцев. «Портрет поэтессы Анны Андреевны Ахматовой» (1914) упрочил его известность. Также пользовались успехом его скульптурные работы (Автопортрет,

1916), графика (цикл «Еврейская графика» по мотивам надгробных рельефов, 1914) и сценография (пьеса «Чудо святого Антония» М. Метерлинка в петроградском литературно-художественном клубе-кафе «Привал комедиантов», 1916). После Октябрьской революции 1917 занимался промышленной графикой (эскизы почтовых марок), создал получивший известность проект праздничного оформления площади Урицкого (Дворцовой) в Петрограде к 7.11.1918, сделал серию выразительных портретных зарисовок В.И. Ленина. Приёмы внимательно изученного и мастерски применённого супрематизма он использовал в цикле беспредметных картин: «Петрокоммуна», «Материальный подбор», «Россия. Труд» и др. (1919–21). Но в последующие годы он сосредоточил свои усилия на графике — станковой (серия портретов современных писателей,

1926–27) и книжной, в к-рой быстро сумел выработать собственный острый, запоминающийся стиль. Особенно же плодотворной была его деятельность в театре. Работа с режиссёром Е.Б. Вахтанговым над историческим спектаклем по пьесе С.А. Анского «Гадибук» (театр-студия «Габима», 1921) и затем сотрудничество с Московским государственным еврейским театром («Уриэль Акоста» К. Гуцкова, 1922; «Женитьба Трудека» по пьесе Ж. Романа, 1927, и др.) создали ему репутацию крупного театрального художника. Весной 1928 выехал с театром на гастроли в Европу и после окончания гастролей остался во Франции. Художник написал большое количество пейзажей и натюрмортов, в к-рых он тонко и своеобразно возрождает традицию импрессионизма. В эти годы оформил несколько детских книг, подготовил иллюстрации к «Петербургским повестям» Н.В. Гоголя (1933–34, изданы в 1937) и серию литографий на темы Ветхого Завета, а также занимался дизайном и оформлением интерьеров. Вернувшись на родину в 1935, А. попал в сложную политическую обстановку идеологического давления и разворачивающегося террора. Его живопись настолько не отвечала критериям внедряемого социалистического реализма, что он был вынужден заниматься только сценографией и книжной графикой. В эти годы были созданы декорации к шекспировским пьесам, поставленным ленинградскими театрами (Государственный большой драматический театр — «Король Лир», 1941; Театр драмы имени А.С. Пушкина — «Отелло», 1944, «Гамлет», 1954), эскизы костюмов к кинофильму «Дон-Кихот» (1955), иллюстрации к произведениям Шолом-Алейхема, В. Бласко Ибаньеса, Э. Кастро, Э. Золя и др. В последние годы жизни создал несколько станковых живописных композиций по мотивам прежних театральных эскизов.

Амальрик Леонид Алексеевич [25.6 (8.7).1905, Москва, — 22.10.1997, там же], российский художник-мультипликатор, режиссёр мультипликационных фильмов

» Заслуженный деятель искусств РСФСР (1965). В 1925 поступил в Государственный техникум кинематографии (ныне — Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова), окончил его в 1928 с дипломом художника-декоратора. С 1926 работал на киностудии «Межрабпом-Русь» сначала помощником декора-



Амальрик Л.А. «Терем-теремок». Фрагмент мультфильма. 1971

тора, затем — мультипликатором. Вскоре после окончания обучения поступил на работу художником-мультипликатором на киностудию «Госвоенкино» (вставки в комбинированную картину Ю. Меркулова «Первая Конная»). В начале 1930-х перешёл на киностудию «Межрабпомфильм». В рисованном фильме «Блэк энд уайт» (1932) был впервые упомянут в титрах как режиссёр и художник (наравне с И.П. Ивановым-Вано). К середине 1930-х стал самым известным мультипликатором Москвы. В 1936 перешёл на новообразованную киностудию «Союзмультфильм». Вначале работал в жанре политической сатиры, затем увлёкся современной сказкой. В 1939 поставил один из первых удачных цветных анимационных фильмов «Лимпопо». Во время Великой Отечественной войны 1941—45, несмотря на эвакуацию части «Союзмультфильма» в Самарканд, А. остался в Москве, где выступил одним из инициаторов съёмки мультипликационного сатирического плаката «Кино-цирк» (1942). На студии «Воентехфильм» работал над инструктивными мультипликационными картинками: например, «Немецкая оборона и её преодоление». Первым самостоятельным фильмом стал снятый в 1954 фильм «Стрела улетает в сказку». Всеобщую известность А. принесли фильм-опера «Кошкин дом» (1958) по пьесе С.Я. Маршака, экранизация сказки Г.Х. Андерсена «Дюймовочка» (1964), фильм «Про бегемота, который боялся прививок» по сказке М. Мацюрека. После создания фильма «Терем-теремок» в 1971 прекратил работу в кино. Также художник-мультипликатор: «Приключения Братишкина» (1928), «Кляка в Арктике», «Сказка о царе Дурундае» (оба 1934), «Трудолюбивый петушок и беспечные мышки», «Почему у носорога шкура в складках», «Сказка про Емелю» (все — 1938).

Аман Теодор (Aman Theodor) (20.3.1831, Кымпулунг-Мусчел, обл. Питешти, — 19.8.1891, Бухарест), румынский художник

» Учился в Крайове у К. Леки (1846—47) и в Париже (1850—58) у М.М. Дроллинга и Ф. Пико. В 1858 вернулся в Румынию, жил и работал в Бухаресте. Один из основателей и первый директор (1864—1876) Школы изящных искусств в Бухаресте. Работал в историческом, портретном и бытовом жанрах. Творчество художника сформировалось в Париже под воздействием академического и романтического искусства. Сочувствующий



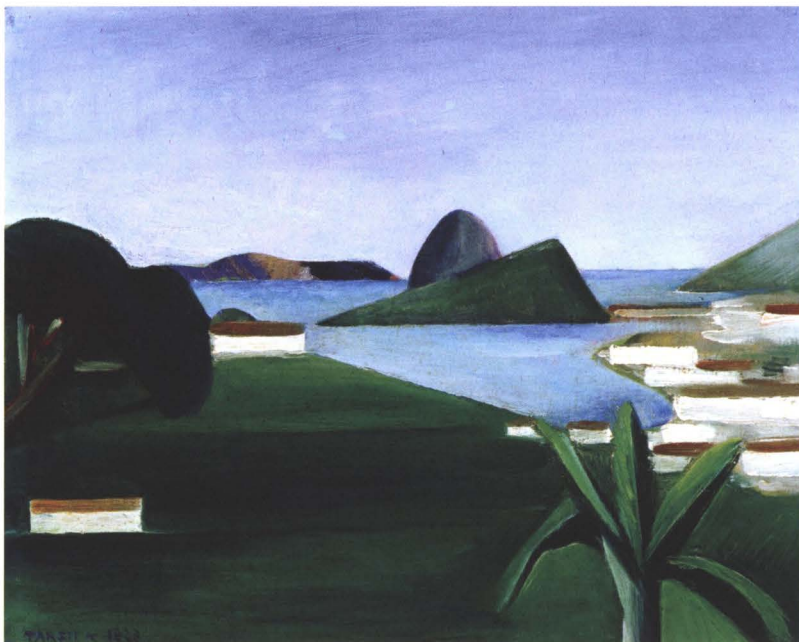
Аман Т. «Румынская цыганка». 1870-е

национально-освободительному движению в Румынии, мастер любил изображать сцены борьбы румынского народа с турецкими угнетателями («Битва румын с турками на острове Св. Георгия», 1859; «Изгнание турок при Калугэрени», 1872, обе — Бухарест, Музей искусств). Писал и исторические портреты («Тудор Владимиреску», 1874—1876, Бухарест, Музей искусств). Жанровые произведения по тематике весьма разнообразны. Часть из них посвящена изображению румынских крестьян, главным образом, праздничной стороне их

жизни («Хора объединения в Крайове», 1857, Бухарест, Музей искусств; «Крестьянская пляска», 1870-е; «После сбора винограда», ок. 1890, оба — Бухарест, Музей Амана). Художник обращался и к сценам из жизни светского общества. В результате возникли такие салонные картины, как «На вечере» (1874, Бухарест, Музей Амана), «Терраса в Синае» (1888, Бухарест, Музей искусств). Прежняя, не лишённая аскетичности цветовая гамма его полотен светлеет, становится более живой и красочной. Мастер занимался и гравюрой, главным образом офортом. Крестьянская жизнь в этих работах выглядит уже не столь празднично и беззаботно. Появление регулярных выставок произведений современных художников (с 1865), а также создание первых художественных галерей в стране во многом обязаны деятельности А.

Амарал Тарсила ду (Tarsila do Amaral) (1.9.1886, Капувару, — 17.1.1973, Сан-Паулу), бразильская художница, одна из главных фигур бразильского модернизма

» Родилась в родительской усадьбе, в богатой семье землевладельцев и хозяев кофейных плантаций. Училась и впервые почувствовала тягу к живописи в Барселоне, куда в юности приехала вместе с родителями. С 1916 училась в Сан-Паулу валянию, а затем живописи и рисунку. Слишком консервативные преподаватели её не удовлетворяли, и в 1920 она переехала в Париж, посту-



Т. ду Амарал. «Рио-де-Жанейро». 1923

пила в Академию Жулиана. В 1922 участвовала в групповой выставке в Париже. Вернувшись в Сан-Паулу в 1922, сблизилась с бразильскими писателями и художниками-модернистами — А. Мал-фатти, М. де Андраде, О. де Андраде, М. дель Пиккья. Они образовали группу «Пятеро», ставшую центром и движущей силой бразильского модернизма. В 1923 художница ненадолго вернулась в Париж, брала уроки у А. Глеза, А. Лота, Ф. Леже. Интерес её французских учителей к архаике и примитивизму подтолкнул художницу обратиться к бразильским народным традициям. По возвращении на родину вместе с О. де Андраде много ездила по Бразилии, изучая местные традиции и народные ремёсла. Иллюстрировала книги Андраде. В 1926 они поженились. Супруги путешествовали по Европе и Ближнему Востоку. В том же 1926 у А. состоялась в парижской галерее Персье первая персональная выставка. Она сблизилась с сюрреалистами. Вместе с мужем развивала своеобразную философию антропофагии — понимание культуры Бразилии как поздней культуры, «питающейся» культурами-предшественниками, от архаических афроамериканских до новейших европейских. В 1929 персональные выставки художницы прошли в Рио-де-Жанейро и Сан-Паулу, она участвовала в коллективных выставках в Нью-Йорке и Париже. В 1931 художница посетила СССР, выставлялась в Музее восточного искусства в Москве, ездила по стране. Вернувшись

на родину в 1932, примкнула к левым силам в их противостоянии режиму Ж. Варгаса. Была арестована, месяц провела в тюрьме. Обратилась к социальной тематике. С 1938 постоянно жила в Сан-Паулу.

Амасис (лат. *Amasis*) (VI в. до н. э.), древнегреческий вазописец

» Работал в стиле чернофигурной вазописи в 550—510 до н. э. в Афинах. Настоящее имя вазописца не сохранилось, своё «служебное» имя он получил по имени гончара Амасиса, чьи соответствующим образом подписанные работы расписывал художник. К творчеству вазописца А. относят около 90 вазописных работ. В своих ранних работах А. чётко следовал старым традициям изображения: изображённые тела людей излишне вытянуты, у них несомерно маленькие головы и угловатые движения. В отличие от своих предшественников А. сумел вдохнуть жизнь в свои изображения. Он смягчил существовавшие формы изображения и обогатил их новыми композициями. Образы людей со временем стали отличаться большей полнотой и лучиться жизненной энергией. Скорее всего такие крупные изменения в творчестве вазописца привнёс появившийся к 540 до н. э. краснофигурный стиль вазописи, обладавший невиданными ранее художественными возможностями. А. попытался перенести их в свои чернофигурные работы. В отличие от таких более молодых коллег, как Андокид, на которого по всей видимости ориенти-

ровался А., он в своём творчестве остался до конца верным чернофигурной вазописи.



Амбергер Х. Портрет космографа Себастиана Мюнстера. Около 1545

Амбергер Христоф (*Amberger Christoph*) (ок. 1500—1561, либо 1562, Аугсбург), немецкий художник

» В 1530 был принят в цех художников Аугсбурга, где и проработал всю свою жизнь, специализируясь в основном на портретах. В том же году получил звание мастера, необходимое в Средние века для того, чтобы стать гражданином Аугсбурга и пользоваться всеми гражданскими правами. Изучал живопись у Л. Бека в Аугсбурге. Сохранился целый ряд портретов его известных и уважаемых современников. Так, А. написал многочисленные портреты патрициев Аугсбурга и их жён, а также портреты Карла V, Георга фон Фрундсберга, Конрада Пей-



Амасис. «Возвращение Елены к Менелаю». Амфора. Около 550 до. н. э.



Амбергер Х. Портрет Карла V. Около 1532

тингера, Фуггеров и Вельзеров, Себастиана Мюнстера. В 1548 познакомился с Тицианом. Самым значительным произведением А. считается панель главного алтаря аугсбургского кафедрального собора, созданная в 1554 после того, как был уничтожен алтарь работы Ганса Старшего Гольбейна. Помимо этого сохранилось около 30 рисунков художника.

Амерлинг Фридрих фон (Amerling Friedrich von) (14.4.1803, Вена, — 14.1.1887, там же), австрийский художник

» Учился в Академии (1815–24) у исторического живописца Х. Мора. В 1824–26 продолжил обучение в Праге, где ему преподавал Дж. Берглер. На творческое становление А. оказали влияние работы чешских живописцев А. и И. Манесов, А.Я. и А. Гарейсов и И. Навратила. Для завершения художественного образования А. в 1827–28 совершил путешествие в Англию и Францию. Совершенствовал мастерство у лондонского портретиста Т. Лоренса и парижского пейзажиста О. Верне. В 1828 в Вене ему был предложен заказ — нарисовать портрет императора Франца I в натуральную величину. Написав портрет в 1832, он стал самым популярным живописцем портрета в Вене. Приверженец стиля *бидермайер* — реалистического направления в австрийском искусстве; испытал сильное влияние австрийского художника Ф.Г. Вальдмюллера. Лирически-проникновенные образы созданы художником в портретах актёра Ф. Рейля (1832, частное собрание, Вена), Антонии Кальтенталлер (1832, частное собрание, Вена), матери (1836, Галерея XIX и XX веков, Вена). Характерным примером искусства бидермайера служит изящный

портрет Р. фон Артбаха с детьми (1837, Галерея XIX и XX веков, Вена). В этих портретах особенно ярко проявилось типичное для бидермайера сочетание романтизма немецкого толка со специфическим бюргерским реализмом. Красивые лица, непринуждённые позы портретируемых, «такие как в жизни» костюмы и интерьеры в сочетании со стремлением к правдивости изображения при изысканно точной живописной манере характерны для творчества А. Творческое наследие А. обширно, его портреты занимают достойное место в художественных галереях Вены и других городов Европы, во многих частных собраниях.



Амори-Дюваль Э.-Э. «Рождение Венеры». 1862

Амори-Дюваль Эжен-Эммануэль (Amaury-Duval Eugene Emmanuel) (псевдоним Амори Дюваль) (16.4.1808, Монруж, — 25.12.1885, Париж), французский художник

» Один из первых учеников Ж.О.Д. Энгра. Первый раз выставил свои работы в 1833, представив несколько портретов, из к-рых «Зелёная дама» (не сохранилась) и автопортрет. В 1834–36 находился в длительной поездке по Италии, побывав во Флоренции, Риме и в Наполе, где изучал искусство итальянского Ренессанса. По возвращении во Францию выполнил заказы на оформление церквей. В историю портрета вошёл прежде всего как автор портрета Жанны Детурбе



Ф. фон Амерлинг. Портрет работы К.Х.Ф. фон Гогельштейна. 1837

(1862, Париж, Лувр). Известные произведения: «Рождение Венеры» (1862, Лилль, Дворец изобразительных искусств), портрет мадам де Луэн (1862, Париж).

Ампи́р (от франц. *empire* — империя), стиль в архитектуре, декоративно-прикладном и изобразительном искусстве первой трети 19 века в странах Европы



Ф. фон Амерлинг. Портрет императора Франца II. 1832



Амори-Дюваль Э.-Э. «Портрет мадам де Луэн». 1862

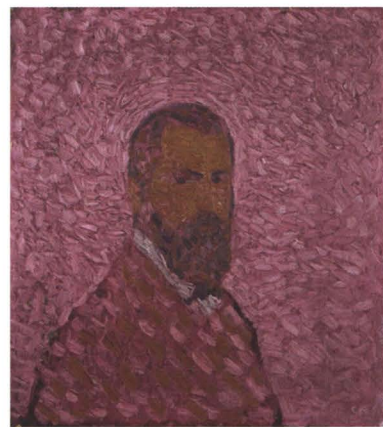
» Возник во Франции в начале 19 в., в период Первой Империи Наполеона I Бонапарта. А. — финал развития классицизма. Наполеоновский А. — стиль жёсткий и холодный. П. Верле назвал его «затвердевшим стилем Людовика XVI». И. Грабарь писал, что «блестящее развитие классицизма во Франции было прервано «холодной диктатурой ампира». А. демонстрирует вырождение классицистических форм, выхолащивание их подлинного историко-культурного смысла, духовного содержания, но, вместе с этим, этот стиль своеобразно продолжает никогда не прерывавшуюся во Франции (в этом особенность развития французского искусства) классицистическую традицию. Примечательно то, что ведущая роль в формировании нового стиля принадлежала не архитектору, как обычно, а живописцу Ж. Л. Давиду. Ещё накануне революции этот художник в картинах «Клятва Горациев» (1784), «Брут» (1789) прославлял героические эпизоды из истории республиканского Рима, по мотивам книг Тита Ливия. Для работы над этими картинами Давид заказал известному парижскому мебельщику Ж. Жакобу предметы обстановки по собственным рисункам, сделанным им с этрусских, как их тогда называли, ваз, найденных в раскопках Геркуланума и Помпеи в Италии. Давид участвовал в первой французской революции, затем, пережив тяжёлый кризис, стал прославлять императора Наполеона так же, как до этого — идеалы свободы Римской республики. Про художника говорили тогда, что в поисках своего героя он «сменил Цезаря на Брута». Слава художника превратила его в первого живописца Им-

перии. Давид разрабатывал эскизы мебели, оформления интерьера, диктовал моду в одежде. В 1800 он написал портрет знаменитой парижской красавицы мадам Рекамье в тунике на античный манер, возлежащей на кушетке с плавно изогнутым изголовьем, выполненной Жакобом, и стоящим рядом торшером в «помпейском стиле». С лёгкой руки Давида, эта картина положила начало моде на стиль «рекамье». В 1802 похожий портрет мадам Рекамье, как бы соревнуясь с Давидом, написал его ученик Ф. Жерар. Ещё одной особенностью А. было отсутствие возникновения региональных течений и школ. Именно поэтому А. правильно называть только искусство Франции начала 19 в., но в своей сути А. не национален, а космополитичен. Являясь выражением имперских притязаний Наполеона Бонапарта на мировое господство, этот стиль насильственно насаждался на чуждую ему почву завоёванных стран. Примечательно, что ни одна из побеждённых Наполеоном стран, по существу, не приняла этого стиля. В Германии и Австрии своеобразной художественной оппозицией наполеоновскому нашествию стал стиль *бидермайер*, хотя в нём отчасти и использовались ампирные формы. И только одна страна-победительница — Россия добровольно приняла «стиль Империи». Русская аристократия подражала нравам парижских салонов. Эта тенденция была прервана войной. Но уже в 1814 в Париже император Александр встретился с П. Фонтеном и получил тринадцать альбомов с рисунками пером и акварелью — проектами оформления интерьеров и мебели. Эти альбомы сыграли существенную роль в распространении стиля «русского (петербургского) ампира». Таким образом, в Европе сложились две разновидности А.: французский и русский. «Русский ампир» (это определение правильной брат в кавычки) был мягче, свободнее и пластичнее французского.

Амстердамский рейксмузей,
см. *Рейксмузеум*.

Амьё Куно (Amiet Cuno)
(28.3.1868, Золотурн, — 6.7.1961, Ошванд, местность Эмменталь),
швейцарский художник, один из ведущих пионеров постимпрессионизма страны

» В 1884—86 получил первые уроки в живописи у швейцарского живописца Ф. Бушера. В 1886—88 учился в Мюнхенской академии. В 1888 посетил Международную



Амьё К. «Автопортрет в розовом». 1907

выставку в Мюнхене и был особенно впечатлён работами Ж. Бастен-Лепаж и Дж.Э. Уистлера. В академии А. познакомился с Дж. Джакометти, ставшим его другом на всю жизнь. Поехал с ним в Париж, где в 1888—91 учился в Академии живописи. В Париже познакомился с художниками группы «Наби», хотя его собственная живопись этого периода была больше всего под влиянием *импрессионизма*. В 1892 ему посоветовали посетить Понт-Авеню в Бретани, где он встретился и подружился с Э. Бернаром и Р. О'Конором, наблюдая лично за работой В. Ван Гога и Э.А.П. Гогена. Этот краткий период имел решающее влияние на творчество А., приведя к таким картинам, как «Бретонский прядильщик» (1893). Он начал упорно рисовать свои рисунки и использовать чистые цвета. В 1893 А. вернулся в Швейцарию, жил сначала в Базеле, затем в Золотурне. Первая персональная выставка А. и Джакометти прошла в Цюрихе в 1898. В этом же году А. поселился в сельской местности Осванде, и впрямь его вдохновение питалось от ближайших садов, пейзажей и гор. А. входил в немецкое художественное объединение импрессионистов «Мост». Выполнил несколько скульптурных портретов в 1918 и небольшое количество фресок. Пятьдесят его самых важных картин в 1931 были уничтожены во время пожара в мюнхенском выставочном помещении «Стеклянный дворец».

Аналитическое искусство, художественный метод, разработанный и обоснованный в начале 20 века российским художником, теоретиком искусства П.Н. Филоновым

» Идеи метода были изложены Филоновым в теоретических работах «Канон и закон» (1912), «Сделан-



Амьё К. «Женщина в огороде». 1911

ные картины» (1914), «Декларация „Мирового расцвета“» (1923), а также продемонстрированы собственным живописным творчеством. Отталкиваясь от *кубизма* как носителя рационалистического начала, Филонов противопоставлял ему принцип органического роста (как растёт дерево) художественной формы и «сделанности» картин. Принцип сделанности — главное положение А. и. Художник «строит» свою картину, как природа «творит» из атомов и молекул более крупные образования. Понимая, «что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимый и невидимых явлений, их эманаций, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты», Филонов был убеждён, что всё это многообразие свойств может быть пластически выражено в живописи. При создании произведения художник должен опираться не только на явное, видимое («видящий глаз»), но и на незримое («знающий газ», улавливающий скрытые процессы) — внутренние закономерности строения и функционирования изображаемого предмета. Своё внутреннее «видение» предмета или явления художник претворяет в графическо-живописные конструкции, базирующиеся на «законе органического развития формы», заимствованного

у природы (подражать не формам, к-рые она создаёт, а методам, к-рыми «действует») и противопоставляющего «канону» (искусственно построенным формам). Постигнув этот закон, художник способен сделать некую картину, настолько органичную, что она обладает потенциалом саморазвития, как бы без участия в этом процессе самого автора (растёт и развивается, как всё живое в природе). Филонов верил, что созданное по его методу искусство — это искусство будущего, к-рое приведёт к «Мировому расцвету», т. к. основано на гармоничном взаимодействии человека и природы, на научных принципах, обращённых к интеллекту зрителя и развивающих его («быть фактором эволюции интеллекта»).

Анаморфоза (*Anamorphose*), *оптическое явление, вследствие которого происходит искажение изображения (напр., отношение высота — длина не совпадает с видимой реальностью)*

» В живописи и рисунке это деформированное изображение, вытянутое в высоту, в длину или в глубину, составляет нечто вроде оптического ребуса, разгадать к-рый можно, если смотреть с определённой точки зрения, корректирующей изображение, или с помощью цилиндрического или конического зеркала, к-рое размещено перпендикулярно



Анаморфоза. Г. Гольбейн Младший. «Посланники». 1533



Аналитическое искусство. П.Н. Филонов. «Лица». 1940



Аналитическое искусство. П.Н. Филонов. «Крестьянская семья». 1914

изображению. А. — визуальное явление, заключающееся в инверсии, к-рая возникает при взгляде в выпуклое или вогнутое зеркало. А. восходит к ренессансным поискам перспективы. Художники заметили, что изображение объекта деформируется, если зритель не находится прямо напротив картины; такая искажённая перспектива описана в «Codex Atlanticus» Леонардо да Винчи. Художники эпохи Возрождения и, гл. обр., маньеристы 16 в. страстно увлеклись этим новым открытием. Самым знаменитым при-



Анаморфоза. А. Поццо. «Триумф святого Игнатия Лойола». Фреска. Церковь Сант-Иньяцио. Рим. 1691—1694. Потолок совершенно плоский, в том числе — и купол слева

мером А. в искусстве является искажённое изображение черепа на первом плане картины Г. Гольбейна Младшего «Посланники» (1533, Лондон, Национальная галерея). Э. Шён, мастер этого жанра, создал множество гравюр с подобными искажениями («Aus, du Alter!»; «Was siehst du?»). Явление А. было изложено в теориях и опубликовано в научных трудах Д. Барбаро (1539). В 17 в. во Франции вышли работы С. де Коса и математика Г. Нисерона, к-рые систематизировали явление А. В 17 в. в Голландии были очень популярны «оптические кабинеты», где зритель через дырочку, проделанную в коробке, мог наблюдать интерьер, воссозданный в искажённой перспективе. Искажение в коническом или цилиндрическом зеркале ведёт своё происхождение, вероятно, от китайских эстампов, привезённых ко двору Константинополя; вероятно, Европе этот «курьёз» открыл французский художник С. Вуэ. Этот новый, неожиданный и зрелищный жанр, в к-ром смысл изображения кажется загадочным, вскоре вытеснил предыдущий тип. Тесно связанная с литературными странностями той эпохи, А. вписалась в культурные рамки эзотеризма и двусмысленности. Вплоть до 19 в. нек-рые художники интересовались этой игрой искажённых перспектив и пользовались ею в карикатурах, чтобы скрыть галантные или непристойные сцены или

чтобы выразить свою политическую позицию. В 20 в. А. особенно характерен для сюрреализма, прежде всего для творчества С. Дали.

Анатомия художественная (*Anatomic artistique*), в живописи понятие, отображающее стремление художника к реалистическому воспроизведению видимых форм

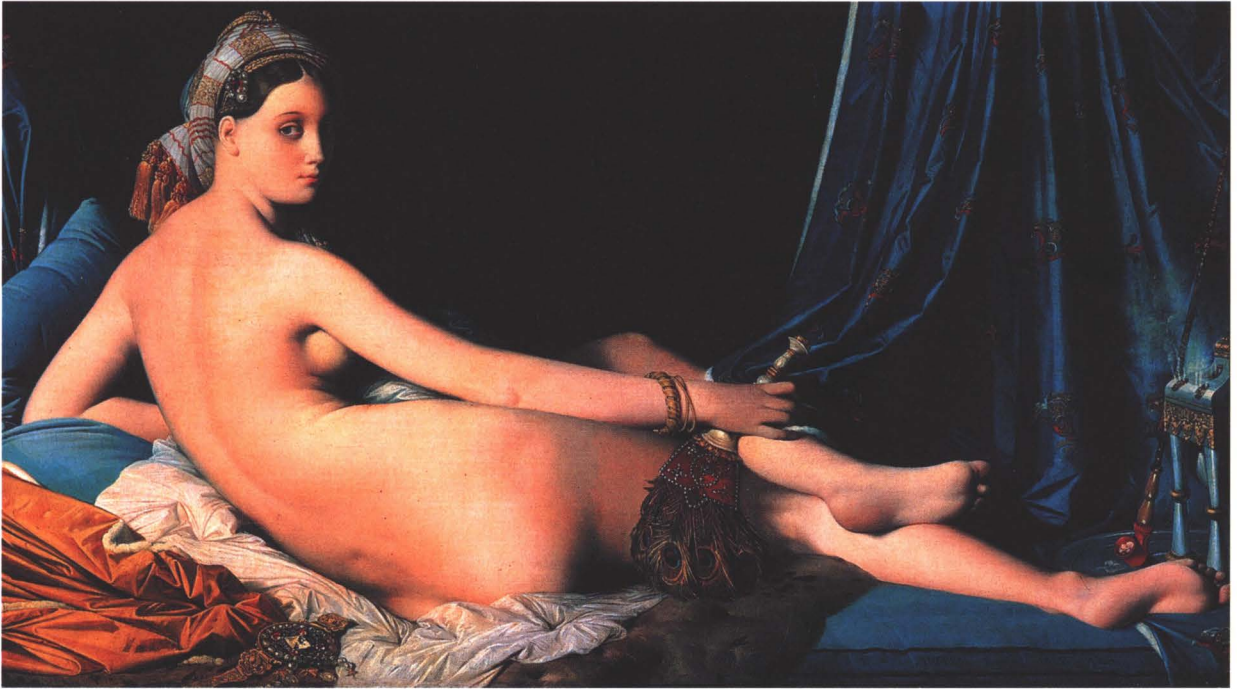
» Отражает интеллектуальную проблему: соблюсти правильные размеры фигуры и создать жизнеподобную, но более совершенную фигуру. Важность анатомии свидетельствует о стремлении художников к реалистически точному воспроизведению видимых форм и отражает более интеллектуальную проблему: соблюсти правильные размеры фигуры и создать жизнеподобную, но более совершенную фигуру. Анатомия занимает в западном искусстве привилегированное место, соответствующее господству в искусстве человеческой фигуры.

Античность. Интерес греческих скульпторов к анатомии возник в VII в. до н. э., но мастерство в изображении человеческого тела приходило медленно. Уже анализ античной расписной керамики позволил убедиться в важности анатомии при создании двухмерного изображения и отметить тот «прогресс» знаний, к-рый позволил художникам разрешить эту задачу. Если в

VIII в. до н. э. человеческая фигура изображалась в виде худого и схематичного силуэта, то вскоре, в VII в. до н. э., в Коринфе и Аттике, пропорции тела становятся «подобными», объём мышц обозначается верно, анатомические детали (икры, лодыжки, колени, грудные и брюшные мышцы) подчёркиваются штрихами чёрного лака. В VI в. до н. э. художники приобретают ещё большее мастерство: декоративная эlegantность связывается со скрупулёзностью наблюдения форм, художник уже осмеливается изображать самые сложные движения. Произведения Эксекия, созданные



Анатомия художественная. Древнегреческая вазапись



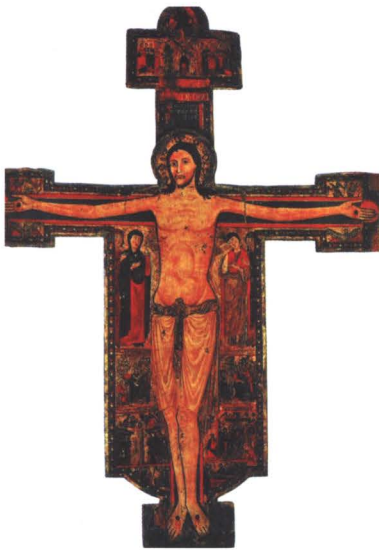
Анатомия художественная. Ж.О.Д. Энгр. «Большая одалиска». 1814

в «чернофигурном» стиле, выражают сильное напряжение и наибольшую утонченность. Около 520 до н. э. совершился переход к «краснофигурной» керамике, что позволило художникам подчёркивать внутренние органы обнажённого тела штрихами и даже насечками; благодаря этому они получили большую свободу в изображении мышц. Об этих новых возможностях свидетельствуют произведения Олгоса и Евфрония, в к-рых скрупулёзный анализ мускулатуры не вредит мощи фигур. На протяжении V в. до н. э.

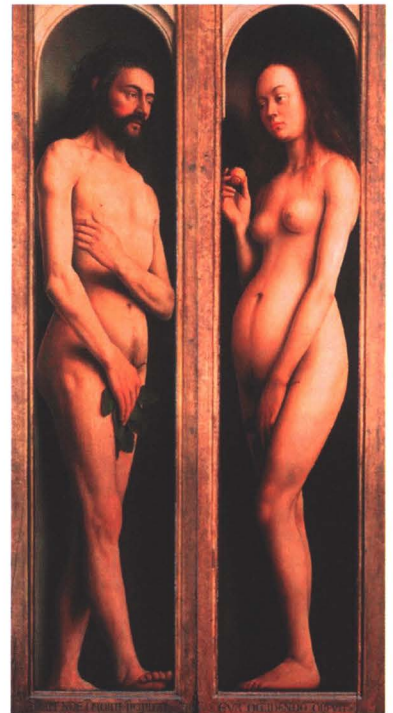
это анатомическое увлечение внесло в живопись некую сухость, манера стала более стремительной и свободной. В следующем столетии живописцы несколько отошли от традиции чётких анатомических форм. Римские мастера стали использовать эти греческие модели. Происхождение античной анатомии как науки определить достаточно сложно. Гиппократ, возможно, вскрывал трупы, но в эпоху Аристотеля теоретические знания анатомии казались очень ограниченными. Лишь в Александрийской школе (IV в. до н. э.), с к-рой связан прогресс в медицине, начались первые вскрытия трупов.

Средние века. После 2 в. анатомией пренебрегали в течение почти двенадцати веков. Вскрытие трупов было долгое время запрещено церковью, а редкие примеры обнажённой натуры в живописи и византийской мозаике (тема «Распятия») показывают, что мускульные формы превратились в простой орнаментальный мотив, не зависящий от анатомической правды. В 13 в. начинается новый период: император Фридрих II (1215) и папа Бонифаций VIII (1300) разрешили проводить вскрытие. С 14 в. болонские медики производят вскрытия перед своими учениками. Тогда же, в 13 в., в скульптуре и миниатюре человеческая фигура теряет свой графический схематизм и изображается со знанием анатомии, как объёмное тело, размещённое в пространстве.

Возрождение. После взятия Константинополя (1453) и изобретения книгопечатания (1440) медицина 15 в. постепенно освобождается от влияния арабских трактатов и от всё ещё сильной средневековой схоластики. Заново открываются древ-



Анатомия художественная. Мастер Гильельмо. «Распятие». 1138



Анатомия художественная. Х. и Я. ван Эйки. Гентский алтарь. Фрагменты «Адам» и «Ева». Собор Святого Бавона. Гент, Бельгия. 1432

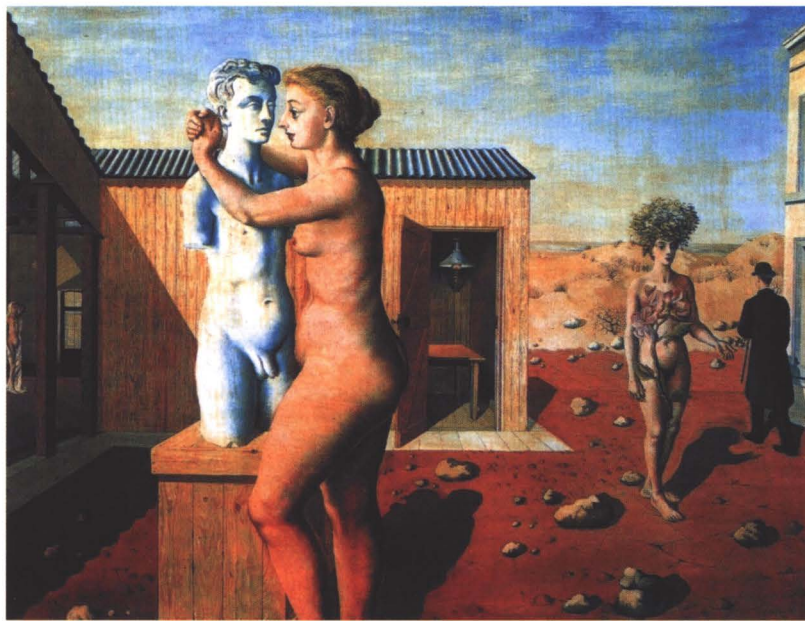


Анатомия художественная. Х. ван Р. Рембрандт. «Анатомическая лекция доктора Николаса Тульпа». 1632

ние трактаты, а вскрытие приобретает более широкое распространение. Нидерландские живописцы были первыми, кто изобразил обнажённую «реалистичную» натуру; это непосредственное наблюдение модели играет важную роль в северных школах. «Адам» и «Ева» Х. и Я. ван Эйков (Гентский алтарь, Собор Святого Бавона, 1432) и Г. ван дер Гуса (диптих из венского Музея истории искусств) показывают это стремление художников к чёткому воспроизведению объёмов и деликатно моделированной формы. Для итальянцев анатомия, наоборот, имела сначала теоретический характер. Живописцы *кватроченто* также стремились к чёткой передаче человеческого тела; они занимались вскрытием и обращались за советами к докторам. Они страстно изучали античные модели. Флоренция была центром этих исканий. После *Мазаччо* («Адам и Ева») к этой теме обратились А. дель Кастаньо, Поллайоло, Верроккьо, Л. Синьорелли — они соперничали в точности, в научной строгости, в чёткости изображения объёмов в пространстве и моделировки. Одновременно появляются изображения обнажённого

тела в резком движении (Поллайоло). Фрески Синьорелли в соборе в Орвьето (ок. 1500) являются самым ярким примером этих поисков. В Падуе и Ферраре обнажённые тела трактуются в жёсткой и тщательной манере, словно это минералы (А. Мантенья — «Святой Себастьян», Париж, Лувр, и Венеция, Ка д'Оро), или же в стилистике судорожного и гримасничающего экспрессионизма (К. Тура — «Снятие с Креста», Париж, Лувр). Анатомические поиски Леонардо да Винчи, отражённые во многих рисунках, свидетельствуют о терпеливой любознательности внимательного учёного, стремящегося разгадать механизмы тела. Но они мало повлияли на его немногочисленные произведения. Стремление ренессансных художников к математическому порядку мира выразилось в творчестве А. Дюрера, создавшего точные системы мер различных частей тела: идеал красоты связан для него с идеей пропорций. У Микеланджело анатомические штудии оказались в самом центре творчества; человеческое тело — это его постоянная одержимость («Битва при Кашине»; фрески Сик-

стинской капеллы). Обучение художников основывается не столько на вскрытии трупов, сколько на изучении античных статуй, в к-рых выражен одновременно идеал правды и совершенство. В эпоху Возрождения появляются и первые медицинские трактаты, в к-рых человеческое тело и его внутренние органы выставлены на всеобщее обозрение: иллюстрированная гравюрами на дереве книга «Fasciculus medicinat» (Венеция, 1491), автором к-рой был, возможно, Кетам; трактат «Fasciculus di medicina», к-рый включал в себя «Анатомию» Мондино де Люччи (1493). Затем публикуются обильно иллюстрированные трактаты: «Liber conciliator» Пьетро д'Абано (1496), где впервые появляется изображение человека с частично снятой кожей; «Isagogae breves... in anatomiam humani corporis» Дж. Беренгарियो да Карпи (1521); «Tabulae anatomicae» (Венеция, 1538), богатые иллюстрации к-рого имели большой успех и множество подражателей. С 15 в. анатомия входила в число предметов, преподаваемых живописцам во всех академиях; теоретические трактаты, этюды с обнажёнными моделями и



Анатомия художественная. П. Дельво. «Пигмалион». 1939

вскрытых трупов, а также с античных статуй — всё это составляло основу академического образования. В конце 16 в. появились модели со снятой кожей («экорше») и анатомические восковые скульптуры. Против подобного обучения художников выступили маньеристы, к-рые весьма вольно истолковывали законы анатомии и пропорции человеческого тела (*Пармиджанино*, *Понтормо*). Стремление к беспокойным и драматичным эффектам связано с поисками странных и немотивированных движений, к-рые заканчиваются трепещущими обнажёнными фигурами *Эль Греко* («Лаокоон», Вашингтон, Национальная галерея), худыми и оконтуренными акробатами в гравюрах Ж. Визе, танцующими персонажами И. *Эйтсвала* («Потоп», Нюрнберг, Германский национальный музей). Северные маньеристы увлекались сложной и чеканной мускулатурой, пренебрегая анатомической правдивостью и изображая мифологические персонажи откровенно юмористически («Геркулес», гравюра Х. *Голицуса*, 1589).

17—18 вв. В 17 в. наряду со специальными трактатами появляются и более простые книги, предназначенные для живописцев; такова книга Ш. Эррара, к-рый рядом с теоретическими положениями постоянно ссылался на идеальную красоту античных статуй. Подобные трактаты издавали и П. да Кортон, и К. Чези. В Голландии анатомия стала темой картин определённого жанра — «уроки анатомии»; на них изображался врач, вскрывающий труп на глазах у сво-

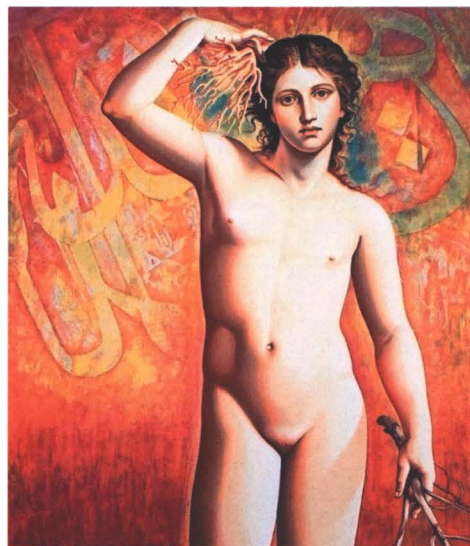
их учеников (картины Т. де *Кейсера*, *Элиаса*, *Миревелта*, Х. ван Р. *Рембрандта*, 1632—56). В 1685 в Амстердаме был издан «Трактат по анатомии» Бидлоо. Во Франции в 17—18 вв. анатомия составляла основную часть обучения в Королевской академии: «анатомическая коррекция» обозначала одновременно точность воспроизведения живых форм и хорошее понимание античных статуй. Воспитанники Академии делали многочисленные этюды сангиной или углём с моделей в мастерских (*Жувене*, *Буше*, *Ванлоо*, *Бушардон*). В 18 в. в мастерских появились скульптуры «экорше»; одну из них сделал *Бушардон*, но особенно знаменита модель Ж.А. *Гудона* («Экорше с поднятой рукой», 1790). Одним из самых популярных анатомических трактатов 18 в. была книга «Nouveau recueil d'osteologie et de myologie» тулузца Ж. Гамелена (1779), великолепные гравюры к-рой предвосхитили творчество Ф. Х. де *Гойи*.

19 в. Анатомия в 19 в. более чем когда-либо становится основой обучения рисунку. Неоклассицисты изучали живые модели и античные статуи по-новому. Наиболее яркие художественные личности эпохи выросли на анатомических этюдах: Ж.Л.Т. *Жерико*, со своими этюдами, сделанными в больнице Божон для картины «Плот „Медузы“» (1819, Париж, Лувр); Ж.О.Д. *Энгр*, к-рый отступал от анатомической правдивости в своих дерзко деформированных обнажённых («Большая одалиска», 1814, Париж, Лувр). Анатомия сохранила

свое значение и в Школе изящных искусств. Но для великих мастеров конца 19 и 20 в. стремление к анатомической точности все больше отходило на второй план. Начиная с П. *Сезанна*, нарушались сами пропорции человеческого тела. И если художники и интересовались человеческим телом (как, например, сюрреалисты С. *Дали* и П. *Дельво*), то истолковывали его совершенно по-разному (П. *Пикассо*).

Анахронизм (греч. *anachronismos*, от *ana* — обратно, назад, против и *chronos* — время), гиперманьеризм, одно из течений постмодернистской живописи, предлагающее авторскую интерпретацию искусства прошлого

» А. возник в Италии в конце 1970-х, во Франции — в начале 1980-х. Анахронисты вдохновляются искусством мастеров прошлого (*Возрождения*, *маньеризма*, *барокко*), к-рых они перефразируют, пародируют, стремясь вписать классическую традицию в мозаичный контекст постмодернистской культуры. По сути своей, анахронисты — стилизаторы, обратившиеся к анализу искусства прошлого. Идея, концепция, цитата — основа диалога художника с прошлым. Термин «А.» был введён художественным критиком И. Томаччони. Важнейшим духовным источником А. является творчество Дж. де *Кирико*, объявившего себя в 1920-е, после окончания «метафизического периода», классическим художником. Среди ближайших предшественников — итальянские художники и искусствоведы 1970-х (Л. Онгари, Д. Паолини), обратившиеся к критическому анализу истории ис-



Анахронизм. К.М. Мариани. «Коралл». 2007



Ангиссола С. Портрет Бьянки Понцони. 1557

куства с позиций концептуализма. А. — парадоксальное сочетание «возврата к живописности» с концептуальным проектированием творчества; его результатом явились полистилистика, полижанровость, сложное переплетение живописного и литературного, кинематографического языков. Цитата, центон — основа личностного диалога с прошлым, в результате к-рого возникают индивидуальные художественные миры, «персональные» стили А. Абате, У. Бартолини, О. Галлиани, К.М. Мариани, Ж. Гаруста и других анахронистов. Характерной чертой является эклектичность, переплетение разных культур, исторических эпох, художественных направлений в контексте одного про-



Ангиссола С. Автопортрет. 1556

изведения искусства, где образ художника как создателя не является существенным (представители: Ж.-М. Баския, Г. Вуд, Ж. Дюбюффе, К.М. Мариани). Свобода от довлеющей модернистской эстетики, к-рая до этого была обязательной для художника, когда он мог использовать самые разные эстетики, привела к тому, что многие мастера просто бросились в объятия классической эстетики, к-рую маскировали под какие-то модернистские верты. Среди них можно назвать и художника К.М. Мариани — итальянского живописца, к-рый пишет очень классические картины по классическим образцам, но обязательно вставляет в углу какой-нибудь квадратик, какую-нибудь спиральку, какую-нибудь шутку или что-нибудь ещё, что превращает его картину в модернистскую и немножко напоминает отдельные опысы С. Дали.

Ан Гён (15 в.), корейский живописец

» В своём творчестве следовал классическим образцам китайской живописи Сунского периода. В это время корейская живопись достигла своего апогея. В 1477 А. Г. написал «Воображаемое путешествие в Страну цветущих персиковых садов» — одно из немногих произведений автора, дошедших до наших дней. Мотивом к написанию картины послужило сновидение принца Анпхёна, в к-ром тот вместе со своим другом отправился в путешествие в Страну цветущих персиковых

садов, нечто вроде сказочного мира. Картина несёт в себе признаки китайского влияния, тем не менее А. Г. сумел создать свой собственный, индивидуальный стиль, к-рый оказал влияние на других художников раннего периода Чосон.

Ангиссола Софонисба (Anguissola Sofonisba) (ок. 1532, Кремона, Ломбардия, — 16.11.1625), итальянская художница эпохи Ренессанса

» Происходила из аристократической семьи. Будучи уже хорошо известной, А. побывала в 1558 в Милане, где написала портрет герцога Альбы, к-рый порекомендовал её испанскому королю Филиппу II. В следующем году А. была приглашена к испанскому двору, что являлось признанием её таланта. Художнице было 27 лет, когда она покинула свою семью и приехала в Испанию ко двору короля. Зимой 1559–60 она прибыла в Мадрид, чтобы служить придворной художницей и придворной дамой королевы Елизаветы Валуа, третьей жены короля Филиппа II, на к-рой он только что женился. Вскоре она завоевала уважение и доверие молодой королевы. А. провела последующие годы, в основном создавая официальные придворные портреты, включая королеву и других членов королевской семьи, сестру Филиппа II Хуану и сына дон Карлоса. Её портреты Елизаветы Валуа и Анны Австрийской (четвёртой жены Филиппа II) динамичны и полны жизни. По пути домой в Кре-



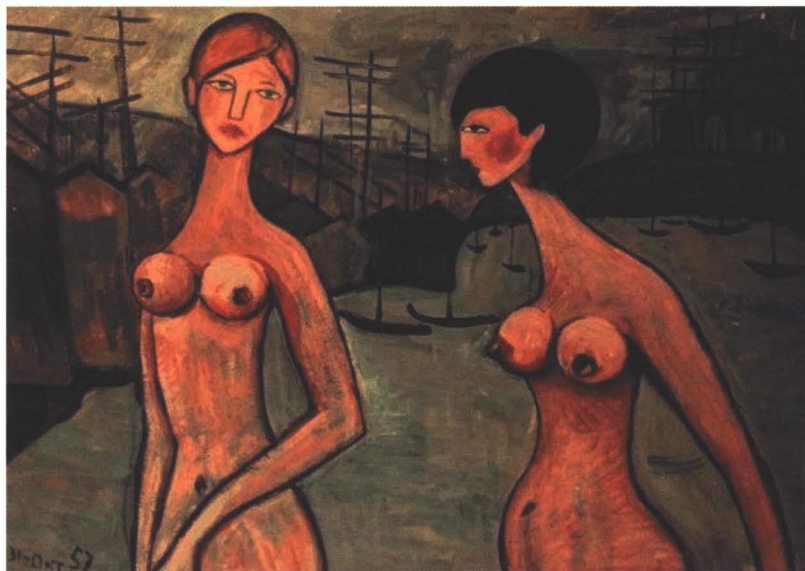
Ангиссола С. «Трое детей с собачкой». 1570—1590

мону, А. познакомилась с Орацио Ломеллино, бывшим капитаном судна, на к-ром она плыла; в январе 1580 они поженились. А. в ту пору было 47 лет, а её муж был значительно моложе. Семья обосновалась в Генуе, где в большом доме жила семья её мужа, там А. отвели собственную мастерскую. Многие художники приезжали к ней с визитом учиться и делиться мнениями о направлениях в развитии искусства. А. создала свой собственный стиль, к-рому многие художники стремились подражать. Её успех открыл путь в художники другим женщинам эпохи Ренессанса, таким, как Лавиния Фонтана, Барбара Лонги, Феде Галиция и Артемиза Джентилески. В последние годы жизни А. писала не только портреты, но и полотна на религиозные темы, как и в дни своей юности. Однако многие её картины были впоследствии утрачены. А. была ведущим портретистом в Генуе, пока не переехала в Палермо в последние годы жизни.

рессионизма. В эти годы А. писал свои картины в стиле *пуантилизма* — технике письма отдельными мазками в виде точек или мелких квадратов, создающих единое полотно, изобретателем к-рого был Сёра. А. с друзьями много работал на пленэре, как на острове Гранд-Жатт вместе с Сёра, писал живописные виды окрестностей Парижа («Западная железная дорога»). В 1884 и 1886 участвовал в Салоне Независимых. Совместно с Сёра принимал участие в выставке в Брюсселе в 1889. С 1891 по 1895 время от времени принимал участие в выставках Салона, но в основном вёл затворническую жизнь. После 1900 отказался от пуантилизма, к-рый из-за своей трудоёмкости лишил художника свободы выражения эмоций. Он возвратился к традиционной мазковой технике живописи, экспериментируя с крупными мазками, к-рые не создают оптического единства, но дают интенсивность цвета.



Андеграунд. О.Я. Рабин. «Мадонна Лита Лиановская». 1963



Андеграунд. Е.Л. Кропивницкий. «Девушки у воды». 1957

В 1620 написала свой последний автопортрет.

Ангра́н Шарль-Теофил (Angrand Charles Teofil) (19.4.1854, Нормандия, — 1.4.1926, Руан), французский художник, представитель неопрессионизма

» Родился в семье деревенского школьного учителя. Работы А. на выставке в руанской Школе изящных искусств вызвали восхищение самого Ж.Б.К. Коро. С 1882 художник переехал в Париж, где познакомился с Ж. Сёра, П. Синьяком, М. Люсом и Кроссом, будущими основоположниками неопим-

Андегра́унд, андерграунд (англ. *underground* — подполье, подземелье), в узком смысле — любое некоммерческое, экспериментальное искусство; в широком — понятие и явление, возникшее в США в конце 1950-х и означающее «подпольную» культуру как составную часть т. н. контркультуры, противопоставившей себя ограничениям и условностям, господствовавшим в обществе культуры

» Искусство А., проникнутое духом диссидентства, отвергает и нарушает принятые в обществе политические, моральные и этические ориен-

тации и типы поведения, внедряя в повседневность асоциальное поведение. Для А. характерны разрыв с господствующей идеологией, игнорирование стилистических и языковых ограничений, отказ от общепринятых ценностей, норм, от социальных и художественных традиций, нередко эпатаж публики, бунтарство. Выставки художников А. часто проходили не в салонах и галереях, а прямо на улицах, в подземных переходах или в метро. Возможно, это обстоятельство также повлияло на то, что за данным направлением в искусстве 20 в. утвердилось это название. В СССР под



Ангран Ш.-Т. «Мужчина и женщина на улице». 1887

Алтарная картина

Хуберт ван Эйк, Ян ван Эйк Гентский алтарь

1432 год

Дерево, масло, 350 × 461 см

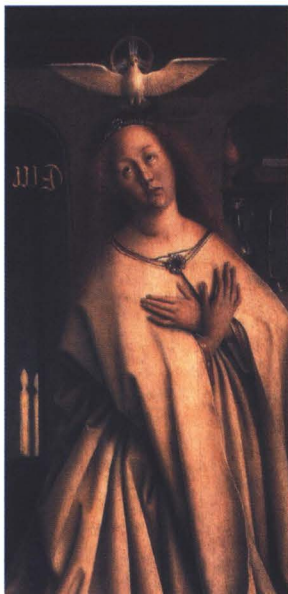
Бельгия, Гент,

Собор Святого Бавона

Гентский алтарь уникален. Это самый большой и наиболее сложный алтарь, созданный в Нидерландах в 15 столетии. Он представляет собой большой деревянный складень и состоит из 24 панелей, на которых изображены 258 человеческих фигур. Высота алтаря в центральной части составляет 3,5 м, ширина (в раскрытом виде) — 5 м. Картины объединены в два изобразительных цикла: повседневный — живопись с внешней стороны алтарных створок — и праздничный — центральная часть алтаря и внутренние стороны его боковых створок. В закрытом состоянии на внешней стороне в нижнем ряду изображены заказчик алтаря и его жена, молящиеся перед статуями Иоанна Крестителя (слева) и Иоанна Богослова, покровителей церкви и капеллы. В среднем ряду изображена сцена Благовещения. В верхнем ряду представлены фигуры ветхозаветных пророков Захария (слева) и Михея и языческих пророкиц, Эритрейской (слева) и Кумской сивилл. Живопись праздничного цикла посвящена теме торжества преображённого мира, которое должно наступить после свершения Страшного суда, когда зло будет побеждено окончательно и на земле утвердятся правда и согласие.



С именем Кумской сивиллы (справа) связаны Сивиллины книги. Она предсказала Троянскую войну, судьбу Энея, легендарного основателя Рима, кончину мира к исходу «великого года». Эритрейская сивилла предсказала приход Иисуса Христа (Августин. «О граде Божием», XVIII, 23).



Фигуры Девы Марии и архангела Гавриила разделены изображением окна, в котором виден городской пейзаж, соответствующий, как считается, виду из окна в доме Вейдтов — заказчиков алтаря.



В «Благовещении» царствует чопорная условность готики. Порыцарски склонился перед Девой Марией архангел Гавриил и, будто в торжественном оцепенении, подняв к нему глаза будущая Богоматерь.

Заказчиками алтаря были Йодос Вейдт, один из богатейших людей Гента (впоследствии он стал бургомистром), и его супруга, Изабелла Борлют. Они заказали алтарь для своей семейной капеллы в церкви Святого Иоанна, так первоначально назывался собор Святого Бавона. Лица супругов, застывшие в молитвенной сосредоточенности, предваряют просветлённые лики праведников.

« Алтарь
в закрытом
виде



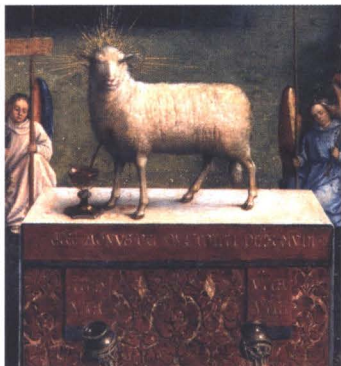


Дева Мария

Бог Отец. У Его ног лежит корона, символизирующая превосходство над царями.

Святой Иоанн Креститель

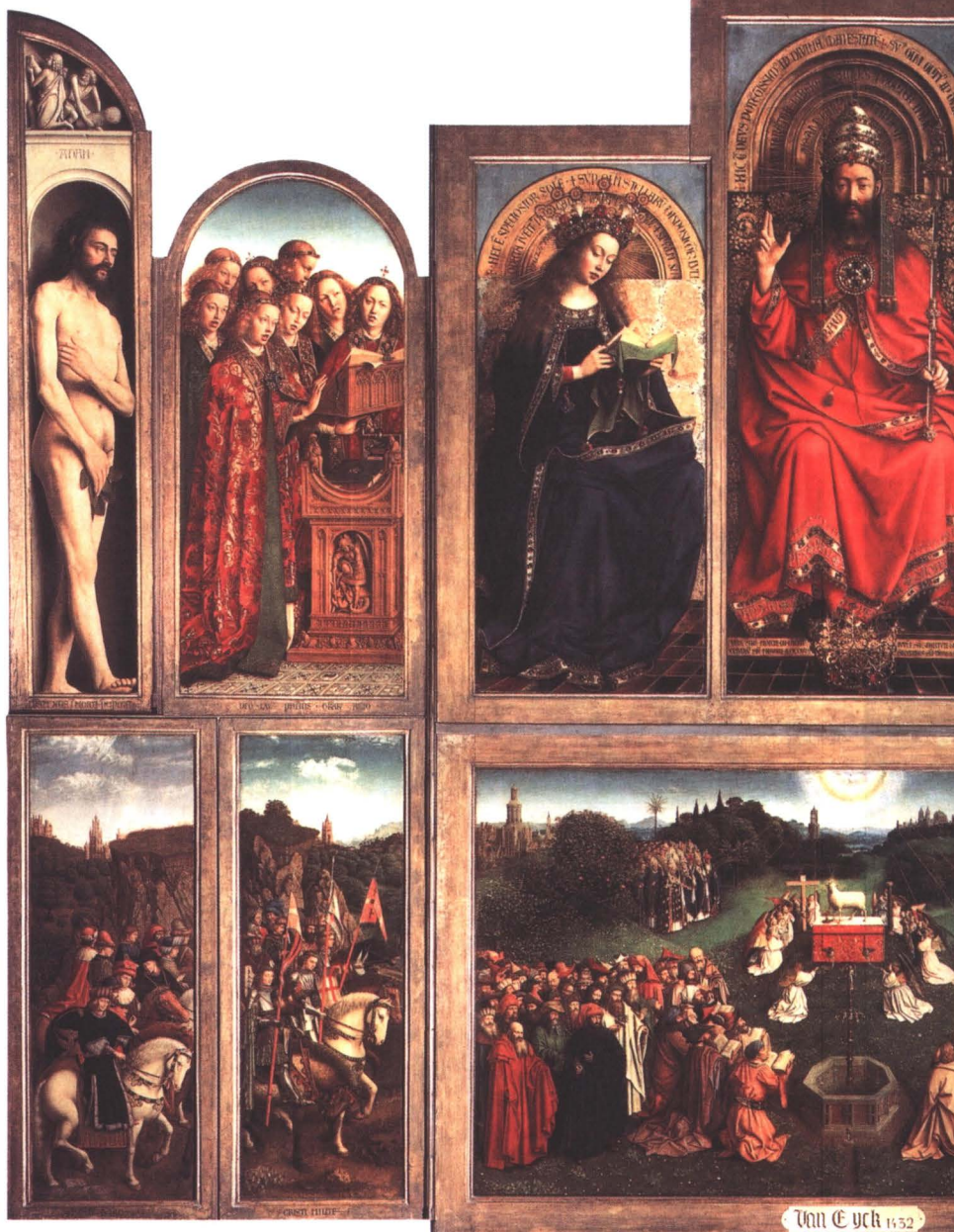
Жертвоприношение Авеля и Каина



«Поклонение агнцу» является сердцем Гентского алтаря. В центре на лугу возвышается престол с агнцем; кровь из его раны стекает в чашу, символизируя искупительную жертву Христа.



В нижнем ряду на левых створках помещены всадники — защитники христианской веры, обозначенные надписями как «Христовы воины» и «Праведные судьи».





Сцена убийства Каином Авеля



Адам



Ева



Музыцирующие ангелы. Один из них играет на органе с металлическими трубами.



Поющие ангелы стоят перед резным пюпитром с нотами.

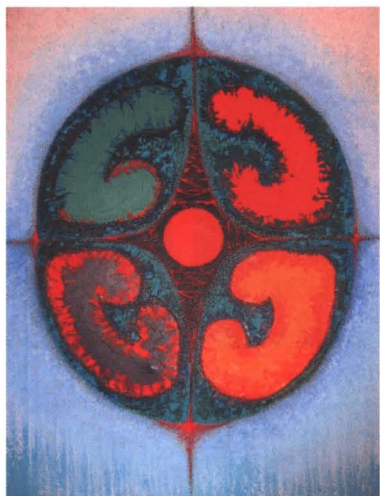


Со всех сторон к агнцу собираются толпы людей. Слева стоят пророки, философы, мудрецы — все, кто предсказал рождение Спасителя. Тут же находятся античный поэт Вергилий и великий Данте. Справа — пророки и священники Нового Завета, позади них — римские папы, дьяконы и епископы.



< Алтарь в открытом виде

На правых створках показаны шествия отшельников и пилигримов во главе со святым Христофором, который, согласно католической иконографии, изображён великаном.



Андеграунд. К.Г. Нагапетян. «Эмбрионы». 1973

А. объединяли представителей различных художественных течений в изобразительном искусстве 1950-х — 1980-х, к-рые по соображениям политической и идеологической цензуры были вытеснены официальными властями из публичной художественной жизни. Советская «художественная оппозиция» была представлена деятельностью многих объединений, среди к-рых наибольшую известность получили: *Лианозовская группа* (с 1956 до середины 1970-х; Е.Л. Кропивницкий, Л.А.



Андеграунд. В.Н. Немухин. Без названия. 1975

Мастеркова, О.Я. Рабин, Н.Е. Вечтомов, В.Н. Немухин и др.), «Сретенский бульвар» (с 1960 до середины 1970-х; И.И. Кабаков, Э.И. Неизвестный, Ю.И. Соостер и др.), «Группа одиннадцати» (с 1972; Е.П. Антипова, Я.И. Крестовский, В.К. Тетерин, В.И. Тюленев), «Коллективные действия» (с 1975; А.В. Монастырский, Г.Д. Кизельватер, И.Г. Макаревич, Н.Ф. Алексеев и др.). В русле А. развивалось творчество художников, не примкнувших ни к каким объединениям (А.Т. Зверев, М.М. Шемякин), а также представителей соц-арта и других движений авангардизма («Группа авангардистов», «Чемпионы мира»). Среди этапных точек в истории советского А.: экспозиция «Новая реальность», организованная 1.12.1962 в московском Манеже Э.М. Белютиным, к-рая подверглась разному Н.С. Хрущёва; *Бульдозерная выставка* (15.9.1974); однодневная выставка того же года в Измайловском парке в Москве, выставки художников-нонконформистов в ДК им. И.И. Газа и ДК «Невский» в 1974—75 в Ленинграде. Ряд представителей неофициального искусства в разные годы эмигрировали из СССР. Параллельно аналогичные явления происходили в литературной и музыкальной жизни, имели место в театре и кино («полочные» фильмы, запрещённые спектакли). После краха политической системы Советского Союза, а вместе с ней снятия ограничений и запретов на свободу художественного творчества, А. как

явление культурной жизни сошёл на нет. В 1990-х многие образцы А. вошли в фонд и экспозицию Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Московского музея современного искусства, Государственного центра современного искусства (ГЦСИ), не говоря о частных галереях. В 2000 в Российском государственном гуманитарном университете (РГГУ) был открыт музей «Другое искусство». Основу его составила коллекция неофициального искусства, к-рую собрал московский коллекционер Л.П. Талочкин. Среди представителей андеграундной живописи советского периода также: А.Д. Арефьев, Э.В. Булатов, А.Б. Гросицкий, Б.И. Жутковский, Д.П. Плавинский, Е.Л. Рухин, В.Я. Ситников, О.Н. Целков и др.

Анджéлико Фра Беато (*Angelico Fra Beato*, букв. «брат Блаженный Ангельский»; собств. имя *Гвидо ди Пьетро*, имя в постриге *Джованни да Фьезоле*), (1400, Вискьо ди Муджелло, близ Флоренции, — 18.2.1455, Рим), итальянский художник, представитель флорентийской школы

» В начале 15 в. в живописи Италии были ещё сильны средневековые традиции, в то же время уже начали формироваться новые принципы Ренессанса. Во Флоренции тогда одновременно существовали мастерские как позднегоготических художников, так и тех, кто переходил на ренессансные позиции. К



Анджелико Ф.Б. «Мадонна с Младенцем и ангелами». Около 1430



Анджелико Ф.Б. «Благовещение». Около 1432—1433

новаторам относился А. Он был доминиканским монахом в монастыре Сан Доменико во Фьезоле. Впоследствии он был прозван Фра Бедато А. за добродетельную жизнь. Он поступил в монастырь между 1418 и 1421. Предполагают, что учителем его мог быть монастырский мастер миниатюр, в качестве учителя называют также живописца Лоренцо Монако. Ранние работы художника близки к позднеготической миниатюре и отличаются не очень разработанным пространственным построением, тщательностью отделки деталей, удлинённостью и изогнутостью фигур, обилием золота, локальностью цвета. Его произведения проникнуты религиозным чувством, его образы поэтичны, далеки от сурового средневекового аскетизма. Известно, что перед тем, как начать новую работу, он молился. В 1445 папа Евгений IV пригласил А. в Рим, в котором художник оставался в 1446—47, и возвратился во Флоренцию в конце 1449 — начале 1450. В 1450—52 он был настоятелем монастыря Сан Доменико во Фьезоле. В 1453 или 1454 он снова приехал в Рим. К ранним работам А. относится алтарь в церкви Сан Доменико «Мадонна с Младенцем на троне и святые Фома Аквинский, Варнава, Доминик и Пётр Мученик» (ок. 1424—25, Фьезоле, церковь Сан Доменико), триптих «Сан Пьетро Мартире» (1428—29, Флоренция, Музей Сан Марко) алтаря церкви Сан Пьетро Мартире во Флоренции, в центре которого показана Мадонна с Младенцем на троне, со

святыми с двух сторон от неё. Центральная часть ныне разрозненного полиптиха «Мадонна с Младенцем» (ок. 1430, Флоренция, Музей Сан Марко) говорит об изменениях в творчестве мастера. Они были связаны с трактовкой пространства, со

светотеневой моделировкой фигур, их видно в смягчении линии складок плаща Мадонны, в детализировке изображения трона. В верхней части композиции картины «Страшный суд» (ок. 1430—33, Флоренция, Музей Сан Марко) изображён Христос-судья в окружении ангелов, с двух сторон от него восседают Мадонна и Иоанн Креститель. Внизу, по бокам, показаны Рай и Ад, в центре открытые могилы. А. пытался воспользоваться линейной перспективой, но ему не удалось выдержать пространственный принцип во всех частях композиции: в картине отсутствует ощущение единого пространства, построение подчинено средневековой иконографической схеме. Но уже ощущается ренессансное чувство реальности и красоты мира. Шедевром А. является «Благовещение» (ок. 1432—33, Кортон, Музео Диочезано), написанное для церкви Сан Доменико в Кортоне. Сцена происходит в галерее с аркадой, образованной изящными колоннами. Мария, благоговейно скрестив руки на груди, слушает слова склонившегося перед ней Архангела Гавриила. Над головой Марии летит золотой голубь — воплощение Духа Святого. Слева — сад с изящно прописанными цветами, пальмой и другими растениями. В глубине сада видна сцена



Анджелико Ф.Б. «Коронавание Марии». 1434—1435 (Флоренция, галерея Уффици)



Анджелико Ф.Б. «Страшный суд». Фрагмент. Около 1430—1433

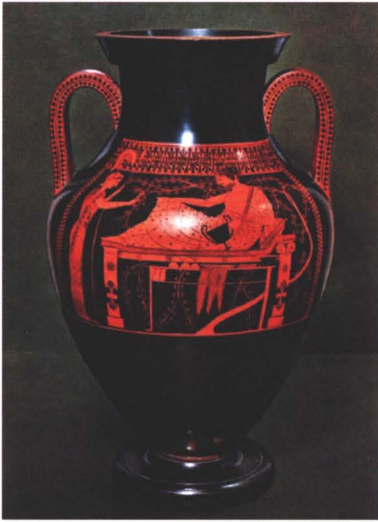
изгнания из Рая. Алтарь весь пропитан нежными красками и изящными линиями, подчеркнuto плавными движениями героев, тончайшей детализацией в написании одеяний, фрагментов интерьера и архитектуры, сиянием золота в нимбах. В 1432 А. получил заказ на исполнение триптиха «Линайуоли» (1433—35, Флоренция, Музей Сан Марко) от цеха льнопрядильщиков для их резиденции. На центральной створке изображена Мадонна на троне с младенцем Иисусом, вокруг них — двенадцать ангелов, играющих на музыкальных инструментах. На внутренней стороне закрывающихся створок (когда триптих открыт) даны фигуры Иоанна Крестителя и Иоанна Евангелиста, на внешней — Святой Пётр и Святой Марк. В 1440-е в доминиканском монастыре Сан Марко во Флоренции проводились работы по реконструкции и по строительству. К ним был привлечён и А., к-рый написал фрески главного алтаря, а также в библиотеке, в зале капитула, в кельях монахов, в трапезной. Фрески на тему Страстей созданы с применением линейной перспективы, все детали дают ощущение гармонии, достигаемое геометрической чёткостью и соблюдением пропорций. В 1438 семья Медичи заказала А. новый алтарь для монастыря Сан Марко во Флоренции: «Алтарь Сан Марко» (1438—40, Флоренция, Музей Сан Марко). В центре композиции — на фо-

не золотого занавеса в окружении ангелов сидит Мадонна с Младенцем на троне, перед к-рым расстелен узорчатый ковёр. С двух сторон от трона группами стоят святые, среди них — Косма и Дамиан, к-рые считались покровителями семьи Медичи. За ангелами идёт стена, за к-рой виден прекрасный пейзаж из кедров, кипарисов, пальм. Пространственное построение здесь шире, чем в любом из ранних алтарей мастера. Впервые используются новые принципы конструирования пространства. Высокая точка схода совпадает с центральной группой, стремительно сокращаясь, передний план уходит в глубину. Мастер передаёт иллюзию целостного пространства, светотеневая моделировка смягчает контуры фигур и объединяет их. В 1445 А. был приглашён папой Евгением IV в Рим для росписей Ватикана. В 1447 папский престол занял Николай V, при к-ром А. создал росписи капеллы Николая V, рабочего кабинета папы (1447—55). Росписи посвящены жизни святого Стефана и святого Лаврентия. Живописный язык ватиканских фресок отличается от предыдущих работ мастера: разное изображение эпизодов, сложное построение сцен, обилие подробностей и вместе с тем переход к более обобщённой манере. В картине «Коронование Марии» (1434—35, Париж, Лувр) для монастыря Сан Доменико пространственное расположение фигур перед-

него плана, изображённых с учетом естественной линии горизонта, сочетается с плоскостью групп ангелов, стоящих по сторонам трона. А. избрал низкую точку зрения, чистые светлые краски, блеск золота, обилие тончайших деталей. При этом работа производит впечатление не реальной картины, а мистического видения. Последние годы жизни мастер провёл в Риме. Похоронен в церкви Санта-Мария-сопра-Минерва, где его могила существует до нынешнего времени. Память блаженного А. празднуется 18 февраля.

Андокид (лат. *Andokides*) (вторая половина VI в. до н. э.), древнегреческий вазописец из Аттики, считается основоположником краснофигурного стиля вазописи

» Работал в Афинах; творчество приходится на 530—510 до н. э. Настоящее имя не сохранилось в истории. Своё «служебное» имя он получил по имени гончара Андокида, к-рый оставил свою подпись на пяти сосудах, расписанных безымянным вазописцем. За исключением трёх «чаш с глазами» (называемых так за изображение глаз на оборотной стороне) все сохранившиеся вазы работы А. имеют форму амфоры. А. считается учеником известного мастера-вазописца Эксекия, работавшего в стиле чернофигурной вазописи. Ему приписываются первые попытки краснофигур-



Андокид. «Пирующий Геракл». Амфора-билингва. VI век до н. э.

ной росписи керамики. Помимо этого он экспериментировал с росписью по белому фону. Семь из приписываемых А. работ — шесть амфор и одна чаша — являются билингвами, т. е. расписаны одновременно в двух стилях — чернофигурном и краснофигурном. На амфорах он обычно изображал мифологические сюжеты и бытовые сцены. Фигуры на его изображениях несколько угловаты и неподвижны, но, по мнению И. Вегартнера, «полны наивного, радостного шарма». Композиция и исполнение отдельных фигур А. носят следы ионического влияния. Характерными чертами творчества А. являются экононый подход к прорисовке внутренних линий изображений и излишняя орнаментализация выписанной одежды. Мастер не исчерпал всех возможностей нового стиля вазописи, они раскрылись лишь вазописцами круга вазописца *Ефрония*, получивших в искусствоведении название «вазописцы-пионеры». До наших дней сохранилось несколько ваз А. — чернофигурные (амфора мастерской А. «Геракл и Цербер», Москва, Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), краснофигурные (амфора с кифаредом, Париж, Лувр), а также исполненные в обеих техниках (амфора «Пирующий Геракл», Мюнхен, Музей античного малого искусства; килик в Национальном музее Палермо и др.).

Андреа дель Кастаньо (*Andrea del Castagno*) (1417/19, Кастаньо, — 1457, Флоренция), итальянский художник

» Сын крестьянина из Тосканы. Получил своё прозвище по названию

деревушки, из которой был родом. Сведений о ранних этапах жизни и творчества художника не сохранилось. По традиции считается, что около 1440, покровительствуемый Бернадетто де Медичи, он отправился во Флоренцию, где после битвы при Ангиари изобразил повешенных изменников. В Венеции в 1442 вместе с Франческо да Фазенца он создал фрески в капелле Сан-Таразио церкви Сан-Дзаккариа. По возвращении во Флоренцию в 1444 исполнил «Снятие с креста» для витража в куполе собора. Известно также, что в 1449 А. дель К. написал «Успение Марии» (Берлин-Далем, музей) для церкви Сан-Миньято фра ле Торри и что в 1451 взялся дописать «Сцены из жизни Марии» в церкви Сант-Эджиджо, оставшиеся незаконченными Д. ди Б. Венециано. В 1455 А. дель К. работал в церкви Сантиссима-Аннунциата, а в 1456 написал для собора фреску с изображением конного портрета Никколо да Толентино. Позднее А. дель К., более известный под именем «Андреино дельи Унпиккати» («Андреа повешенных») — в память о его первом флорентийском произведении, — был обвинён в убийстве Д. ди Б. Венециано, совершённом якобы из профессиональной зависти. Но историографы 19 в. реабилитировали художника, доказав, что он умер от чумы на четыре года раньше Доменико. Творчество А. дель К. было заново открыто сравнительно недавно; большинство его произведений было неизвестно вплоть до 19 в., и большая часть его фресок не сохранилась. Первым, в конце 18 в., обнаружили одно из его поздних произведений — «Распятие со святыми» (Флоренция, трапезная монастыря Санта-Аполлония), в 1847 — серию «Портретов знаменитых людей» на вилле Кардуччи в Леньяйе. Фрески в церкви Сантиссима-Аннунциата обнаружили под холстами 17 в., и, наконец, вновь увидел свет весь цикл в монастыре Санта-Аполлония, освобождённый от клеевой краски. В начале 20 в. последовали новые открытия. Исследователи приписывают А. дель К. также «Давида» (Вашингтон, Национальная галерея), а «Успение Марии» (Берлин-Далем, музей) рассматривают как считавшуюся утраченной алтарную картину из церкви Сан-Миньято фра ле Торри. Были открыты фрески в капелле Сан-Таразио в Венеции, а также фрески семьи Пацци (прежде — замок Треббио; ныне — Флоренция, Палаццо Питти, дар Контини-Бонаккossi). И лишь конный портрет Никколо да Толентино (Флоренция, собор) был известен

всегда. В своих «Жизнеописаниях» Дж. Вазари дал характеристику живописи А. дель К.; эти слова сохраняют свое значение и сегодня: «...Андреа обнаружил величайшее понимание трудностей искусства и, главным образом, рисунка. Не так ему это удавалось в колорите своих вещей, которые в этом отношении были жестковатыми и сухими, что в значительной мере их лишало добротности и изящества и, главным образом, того обаяния, которого мы и не находим в его колорите. Движение фигур он передавал исключительно смело, а головы мужчин и женщин — с потрясающей силой, придавая им суровый вид хорошим рисунком».

Первое произведение, к-рое можно приписать А. дель К. по прибытии во Флоренцию, — «Распятие со святыми» в церкви Санта-Мария Нуова — было создано, несомненно, ещё до путешествия в Венецию. По



Андреа дель Кастаньо. «Пророчица Сивилла Кумская». Серия «Знаменитые мужчины и женщины». 1450



Андреа дель Кастаньо. «Тайная вечеря». Фреска. Фрагмент. Трапезная монастыря Святого Аполлония. Флоренция. 1445—1450

манере исполнения он напоминает ученика *Мазаччо*, уверенно расставляя своих персонажей в перспективе и подчёркивая контуры в манере *Донателло*. Подобные же черты присущи и фрескам в капелле Сан-Таразио церкви Сан-Дзаккариа в Венеции (1442). Фрески А. дель К. стали определяющим фактором в эволюции венецианской живописи, ещё отмеченной влиянием поздней готики. «Распятие», «Снятие с креста», «Воскресение»,

к-рые составляют верхнюю часть фресок в трапезной монастыря Санта-Аполлония во Флоренции, являются, несомненно, первыми работами, выполненными мастером по возвращении из Венеции. Фигуре Христа, задрапированной в белое, из «Воскресения» близки знаменитые фрески в церкви Сант-Эджидио, начатые в 1439 Венециано и его учеником *Пьеро дельла Франческа* и законченные А. дель К. в 1451—53, к-рый написал «Сцены из жизни Марии» (как и весь ансамбль, фрески не сохранились). В большой «Тайной вечере» в трапезной монастыря Санта-Аполлония персонажи, мощные и величественные, написаны в этом «жестковатом и сухом» колорите, о к-ром говорил Вазари. Для этого произведения характерна строгая перспектива, подчёркнутая контрастом белого потолка и чёрной почвы и мраморными отблесками стены на дальнем плане, исполненной в тёмных тонах. Художник возвышает не только нравственные достоинства человека, как это было у Мазаччо и Донателло, но и жизненный порыв, оживляющий совершенный механизм, каковым является человеческое тело. Художник достигает этого, выделяя яркие и величественные лица или детализируя их до одержимости, уверенным и сильным штрихом изображая морщины, сухожилия, вплоть до костей и мышц. Через А. Поллайоло и А. дель Верроккьо эта тенденция привела к анатомическим штудиям *Леонардо да Винчи* и культу мужественной красоты *Микеланджело*. «Давид» (Вашингтон, Национальная галерея) твёрд, как скала, на

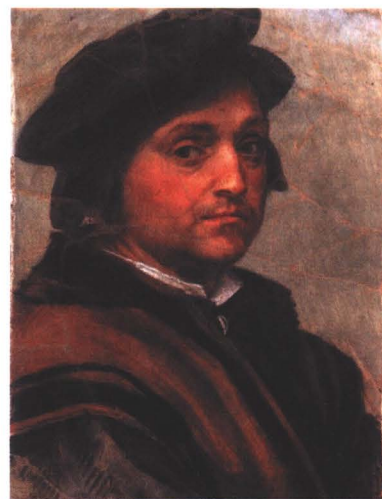
к-рую опирается его нога. «Портреты знаменитых людей» из виллы в Леньяйе (Флоренция, галерея Уффици) свидетельствуют об интересе художника скорее к физическим данным своих персонажей, нежели к их психологии; они грубо расположены в перспективе на фоне искусственного мрамора, к-рый отвергает всякую глубину.

Андреа дель Сарто (*Andrea del Sarto*) (прозвище *Andrea d'Anello du Francesco*; *Andrea d'Agnolo di Francesco*) (16.7.1486, Флоренция, — 22.1.1530, там же), итальянский художник, представитель флорентийской школы

» Творчество А. дель С. связано с Флоренцией; подмастерье в мастерской ювелира, а затем ученик живо-



Андреа дель Сарто. «Мадонна с Младенцем и маленьким Иоанном Крестителем». 1505—1510



Андреа дель Сарто. Автопортрет. После 1525

писца *Пьеро ди Козимо*, он мастерски сочетал в ранних произведениях влияние своего учителя и *Перуджино*. Его пять фресок (1509–10) со сценами из «Жизни святого Филиппа Беницци» в переднем дворе церкви Сантиссима-Аннунциата, законченные в 1514 (первый монументальный ансамбль, созданный во Флоренции после работ *Леонардо да Винчи* и *Микеланджело* в Палаццо Веккио), связаны своей полнотой и простыми ритмами с повествовательной традицией живописи *кватроченто*. В 1514–28 вместе с *Франчабиджо* А. дель С. работал над гризайлевыми росписями во дворике монастыря Скальци во Флоренции — 10 сцен из «Жизни Иоанна Крестителя» и 4 аллегорических композиции с изображением добродетелей («Вера, Надежда, Любовь, Справедливость»). Ритм ансамблю создают пилястры и иллюзорные бордюры. По своей монументальности и спокойной мощи этот цикл, в котором заметны некоторые мотивы, заимствованные у *Луки Лейденского* и *А. Дюрера*, ведёт к искусству *Микеланджело*, в частности к «Давиду» и «Битве при Кашине». Несколько картин А. дель С., принадлежащих типу «святого собеседования» и исполненных в 1512–13, впитали в себя классические формулы *Бартоломмео* («Благовещение», Флоренция, Палаццо Питти; «Обручение св. Екатерины», Дрезден, Картинная галерея). Вместе с тем два панно с изображением «Истории Иосифа» (Флоренция, Палаццо Питти), составляющие ансамбль, заказанный в 1515 семьёй Боргерини, свидетельствуют об индивидуальной манере художника в расположении фигур на фоне пейзажа. То же сдержанное оживление исходит от «Мадонны с Младенцем, святой Екатериной, Елизаветой и Иоанном Крестителем» (Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж), возможно, написанной под влиянием «Мадонны дель Импанна» *Рафаэля*, показанной во Флоренции в 1514. В величественной «Мадонне с гарпиями» (1517, Флоренция, Уффици) отмечается несколько завуалированная меланхолия; это настроение впоследствии было развито художником в теме «Пьеты», к которой он обращался несколько раз (вариант — 1521, Вена, Музей истории искусств). Благодаря своей известности А. дель С. вскоре был приглашён королём Франциском I во Францию (1518), где написал картину «Любовь» (Париж, Лувр), повторяющую пирамидальную конструкцию «Святой Анны» *Леонардо да Винчи*. Чувствительный к формальным поискам своего ученика *Понтормо* (хотя А.



Андреа ди Бартоло. «Путь на Голгофу». 1415—1420

дель С. и были чужды его экспрессивные дерзания — «Мадонна дельла Скала», Мадрид, Прадо; «Мадонна с младенцем», 1519–20, Рим, галерея Боргезе), художник демонстрирует в своей большой фреске «Дань Цезарю» в Поджо-а-Кайано (1520–21) стремление к упрощённости и монументальной уравновешенности, что оказало глубокое влияние на флорентийских художников конца века, стремящихся избежать условностей маньеризма. Чёткая артикуляция и светлый колорит в поздних произведениях А. дель С. со временем уступают место многочисленным эффектам драпировок («Успение Марии», Флоренция, Палаццо Питти). Классicism А. дель С., сочетающий в себе изящество *Леонардо да Винчи* и формальные поиски *Рафаэля* и *Бартоломмео*, нашёл свое высшее выражение в портретах (Флоренция, Уффици и Палаццо Питти; Мадрид, Прадо). Искусство А. дель С. оказало влияние на эклектиков, таких, как *Буджардини*, *Франчабиджо*, *Баккьякка* и *Пулиго*.

Андре́а ди Барто́ло (*Andrea di Bartolo*) (ок. 1360–70, Суена, —

1428, там же), итальянский художник, представитель сиенской школы

» Был единственным выжившим сыном художника *Бартоло ди Фредди*. С ранних лет работая в мастерской отца, принимал участие в работе над многими престижными заказами, к-рые поручали его отцу (например, полиптих «Коронавание Марии», Музей религиозного искусства, Монтальчино). Однако кроме совместных с отцом проектов А. ди Б. выполнял и самостоятельные работы. Часто работал в кооперации с *Лукой ди Томме*. Творчество художника представляет собой продолжение линии его отца, к-рый в свою очередь опирался на сиенскую традицию, ведущую начало от *Дуччо* и *С. Мартини*. Из его мастерской вышло большое количество произведений, часть из к-рых сохранилась до наших дней. У А. ди Б. было двое сыновей, ставших художниками: *Джорджо ди Андреа ди Бартоло* (документирован с 1409 по 1428) и *Ансано ди Андреа ди Бартоло* (документирован с 1439 по 1480), к-рый известен по совместной работе с *Сано ди Пьетро* над

миниатюрами «Книги хоралов» для Сиенского собора.

Андреа ди Никколо (*Andrea di Niccolo*) (ок. 1440, Сиена, — 1514, там же), итальянский художник, представитель сиенской школы

» В сиенских архивных документах имя художника фигурирует с 1462 по 1514. Эти документы сообщают, что в 1469 он женился на Анжелике ди Франческо ди Микеле, в 1470 вместе с Джованни ди Паоло производил некие работы в госпитале Санта Мария делла Скала в Сиене и в том же году работал над созданием табернакля для Ораtorio делла Кампанья ди Сан Бернардино. В 1477 расписал помещение этого Ораtorio фресками со сценами из жизни святой Люции, а в феврале 1509 выступал свидетелем по делу некоего Нероччо ди Бенедетто. А. ди Н. работал исключительно в Сиене и городках, окружающих её, создавая для местных церквей алтарные образы и изображения мадонн, поэтому широкой известности за пределами сиенского региона не

снискал. Б. Бернсон считал, что А. ди Н. был учеником Веккьетты. В своём творчестве художник объединил технические приёмы, ведущие начало от Веккьетты и развитые в период сиенского Ренессанса (изображение архитектуры и элементы построения перспективы), с нервным драматизмом, присущим некоторым творениям Маттео ди Джованни. В позднем периоде творчества прослеживается влияние иногородних художников, приехавших работать в Сиену — Пинтуриккьо и Перуджино. Тематика произведений А. ди Н. была практически полностью религиозной — «Распятие» (1502, Сиена, Пинакотекa), «Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и святым Иеронимом» (Сиена, Окружной музей религиозного искусства), «Мадонна с Младенцем, ангелами и святыми» (1504, Музей искусства, Цинцинатти, США), «Мадонна с Младенцем и святыми» (1510, Сиена, церковь Санта Мустьола делле Розе), «Месса Григория» (Париж, коллекция Бонна). Две картины из собрания коммерческой галереи Уайлден-

стайн и Ко., на к-рых изображены аллегорические фигуры «Веры» и «Милосердия» вряд ли можно считать исключением из этого правила. Подобные серии с изображением аллегорических фигур, символизирующих человеческие добродетели, во второй половине 15 в. стали очень популярными. Предназначение этих картин не совсем ясно; специалисты предполагают, что они, возможно, были созданы для украшения ризниц. В сиенской Пинакотекe хранится картина А. ди Н. «Мадонна с Младенцем и четырьмя святыми», имеющая подпись и дату (1500). Также кисти художника приписывается ещё несколько типичных сиенских «мадонн со святыми», хранящихся в частных коллекциях. Одно из самых известных произведений А. ди Н. находится в приходской церкви Санта Мария Ассунта в небольшом посёлке Казоле д'Эльза недалеко от Сиены. Это алтарный образ с арковидным пинаклем и пределлой, написанный художником в 1498. На нём стоит подпись автора. В верхней части изображено «Избиение младенцев», явно навеянное работами Маттео ди Джованни, а в средней части «Мадонна с Младенцем, святым Петром, Бернардином, Сигизмундом и Себастьяном».

Андреэску Йон (*Andreescu Ion*) [15.2.1850, Бухарест, — 22(23).10.1882, там же], румынский живописец-реалист

» Окончил Школу изящных искусств в Бухаресте (1872). Был учеником Т. Амана. В 1872—78 преподавал рисование в семинарии г. Бузэу. В конце 1878 приехал в Париж, где некоторое время занимался в Академии Жюлиана, в основном же работал вместе с барбизонцами. В 1881 вернулся на родину. Писал портреты крестьян и национальные пейзажи в духе барбизонской школы, отличавшиеся лиризмом и тонкостью колорита. Постоянная работа на природе придавала пленэрной живописи А. свободу и импровизационность. Лёгкие прозрачные мазки краски сообщают его пейзажам и натюрмортам светонось и свежесть. Для них характерна тонкая изысканная цветовая гамма, построенная на близких светло-серых, голубых, зеленоватых тонах. Мотивы пейзажей А. просты и незамысловаты: просторы полей («Большая дорога», 1870-е, Бухарест, Музей искусств), лесные чащи («Буковый лес», 1880, Бухарест, частное собрание). Обращается он и к изображению людей из народа («Крестьянка в зелёном платке», 1880—81, Бухарест, Музей искусств). В по-



Андреа ди Никколо. Алтарь из церкви Санта Мария Ассунта. Казоле д'Эльза. 1498

следние годы жизни в пейзажах А. («Зима в Барбизоне», 1881, Бухарест, Музей Замбакчана) и портретах («Автопортрет», 1882, Бухарест, Музей искусств) звучат ноты драматизма и безысходности. В 1948 посмертно избран почётным членом Академии СРР.

100 **Андрей Рублёв** (ок. 1360 — ок. 1430, Москва), русский художник, создатель фресок, икон, миниатюр, основатель школы живописи

» Преподобный (канонизирован в 1988, память 17 июля). Имя А. Р. обросло легендами, а в 20 в. — научными гипотезами. Реальные представления о его искусстве появляются после реставрационной расчистки его иконы «Троица» в

1904, но в полной мере — начиная с 1918, когда были расчищены фрески Успенского собора во Владимире и найдены иконы Звенигородского чина. Первое упоминание о А. Р. — в 1405: по свидетельству летописи, он расписывал Благовещенский собор Московского Кремля вместе с *Феофаном Греком* и старцем *Прохором с Городца*. А. Р. назван «чернецом», т. е. монахом, и числился последним в перечне имён, т. е. был младшим. По позднему источнику — «Сказанию о святых иконописцах» (17 в.) известно, что А. Р. жил в Троицком монастыре при Никоне Радонежском, ставшем игуменом после смерти Сергия Радонежского (1392). Предполагают, что здесь он был пострижен в монахи (по другой гипоте-



Андрей Рублёв. Икона «Апостол Павел». Звенигородский чин. Начало 15 века



Андрей Рублёв. Икона «Спас в силах». Начало 15 века

зе — в Андрониковом монастыре в Москве). В 1408, по свидетельству летописи, расписывал вместе с *Даниилом Чёрным* древний (12 в.) Успенский собор во Владимире; назван вторым после Даниила. В 1420-х, по свидетельству «Жития Сергия Радонежского» (редакция Епифания Премудрого и Пахомия Серба) и «Жития Никона» — источников 1430—50-х, — оба мастера расписывали церковь Святой Троицы в Троицком монастыре, построенную в 1423—24 над гробом Сергия Радонежского вместо старой деревянной (1411). После смерти Даниила, похороненного в Троицком монастыре, А. Р. вернулся в Москву в Андроников монастырь, где исполнил свою последнюю работу — роспись церкви Спаса (ок. 1426—27), законченную ок. 1428. Умер мастер в Андрониковом монастыре (29.1.1430 — дата, установленная П.Д. Барановским по копии 18 в. с надписи на утраченной надгробной плите). Из указанных в источниках произведений А. Р. сохранилось крайне мало: фрески в Успенском соборе во Владимире и знаменитая икона «Троица» из иконостаса Троицкого собора Троицкого монастыря. Из двух дат написания «Троицы», предлагаемых источниками, — 1411 и 1425—27 — более вероятной представляется последняя. Другие произведения, перечисленные источниками, либо не сохранились, либо принадлежат не



Андрей Рублёв. Икона «Архангел Михаил». Звенигородский чин. Начало 15 века

А. Р., а ученикам — членам артели, возглавляемой Даниилом Чёрным и А. Р. (иконостасы Успенского собора во Владимире и Троицкого собора Троицкого монастыря). А. Р. приписывают также следующие произведения, о к-рых нет исторических свидетельств. 1) Некоторые миниатюры и инициалы евангелия Хитрово (начало 15 в.; в т. ч. миниатюры с изображениями евангелистов Матфея, Марка, Луки). 2) Две иконы из Деисуса и семь икон из Праздничного ряда («Благовещение», «Рождество», «Сретение», «Крещение», «Преображение», «Воскрешение Лазаря» и «Вход в Иерусалим») иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Исследования, про-

ведённые в 1980-е, показали, что всё убранство Благовещенского собора погибло в огне пожара 1547 — в т. ч. и «Деисус Андреева письма Рублева». Тем не менее сегодня не достигнуто единодушного мнения исследователей по вопросу атрибуции дошедших до нас деисусного и праздничного рядов иконостаса Благовещенского собора. 3) Звенигородский чин: три иконы — «Спас», «Архангел Михаил» и «Апостол Павел» — из Деисуса, состоявшего по меньшей мере из семи икон (начало 15 в.). 4) Икона Богоматери «Умиление» из Успенского собора во Владимире (ок. 1408; сейчас в музее Владимира). 5) Три иконы из Деисуса — «Христос», «Иоанн Предтеча» и «Апостол Павел» — и одна икона из праздничного ряда («Вознесение») из иконостаса Успенского собора во Владимире (1408). 6) Фрагменты фресок на алтарных столбах Успенского собора на Городке (Звенигород) с изображениями Флора, Лавра, Варлаама и Иоасафа, преподобного Пахомия и явившегося ему ангела в монашеской схиме. 7) Фрагменты фресок на алтарной преграде Рождественского собора в Саввино-Сторожковском монастыре около Звенигорода (1415—20), с изображением преподобных отшельников Антония Великого и Павла Фивейского. 8) Несколько икон из Деисуса Троицкого собора Троицкого монастыря и одна из его Праздничного ряда («Крещение») (ок. 1428). 9) Маленькая иконка «Спас в силах» (начало 15 в.; Государственная Третьяковская галерея). Из всего перечня несомненно принадлежащими А. Р. можно считать только миниатюры евангелия Хитрово, Звенигородский чин и икону «Богоматерь „Умиление“» из Владимира, а также — с известной долей допустимости — фрески в Успенском соборе на Городке. А. Р. воспринял традиции классицизма византийского искусства 14 в., к-рое он знал по работам греческих мастеров, находившихся в Москве, и особенно по созданиям Феофана Грека московского периода (Донская икона Богоматери, иконы Деисуса в Благовещенском соборе). Другим важным источником формирования искусства А. Р. является живопись московской школы 14 в. с её проникновенной душевностью и особой мягкостью стиля, опирающаяся на традиции владимиристо-суздальской живописи 12 — начала 13 в. Образы А. Р. в целом адекватны образам византийского искусства ок. 14 и первой трети 15 в., но отличаются от них большей просветлённостью, кротостью и смирением; в них нет ничего от аристократического благород-

ства и интеллектуального достоинства, воспеваемых византийским искусством, зато предпочтение отдаётся скромности и простоте. Лица — русские, с некрупными чертами, без подчеркнутой красоты, но всегда светлые, благообразные. Почти все персонажи погружены в состояние безмолвного созерцания, к-рое может быть названо «богомыслием» или «божественным умозрением»; какие-либо внутренние аффекты им не свойственны. Кроме тихого глубокого созерцания А. Р. иногда сообщает своим образам духовный восторг, вызывающий сияние глаз, блаженные улыбки, свечение всего облика (трубящий ангел во фресках Успенского собора), иногда — высокое вдохновение и излучающаяся сила (апостолы Пётр и Павел в «Шествии праведных в Рай», там же). Классическое чувство композиции, ритмов, всякой отдельной формы, воплощённое в ясности, гармонии, пластическом совершенстве, у А. Р. столь же безупречно, как у греческих мастеров первой трети 15 в. При этом некоторые черты классической системы А. Р. как будто специально приглушает: округлость формы не подчёркивается, иллюзионистические моменты (например, анатомически верная передача суставов) отсутствуют, благодаря чему объёмы и поверхности кажутся преобразёнными, — как и в византийском искусстве, всякая форма предстаёт у А. Р. перевоплощённой, одухотворённой Божественными энергиями. Это достигнуто приёмами, общими для всего искусства византийского круга: лаконичные контуры и силуэты, придающие фигурам невесомость; замкнутые параболические линии, сосредотачивающие мысль и настраивающие на созерцание; тонкие очертания складок одежд, сообщающие тканям хрупкость; световая насыщенность каждого цвета, делающая колорит сияющим, и др. Однако эти общевизантийские черты стиля раннего 15 в. А. Р. видоизменил, ибо идеальные классические формы, привычные для греческих мастеров с античных времён, не были для него самостоятельной ценностью. Кроме того, качествам, свойственным всему византийскому искусству, А. Р. сообщил черты, характерные для русского искусства конца 14 — начала 15 в.: линии стали певучими, ритмы — музыкальными, повороты фигур и наклоны голов — мягкими, одеяния — воздушными, красочная гамма — светлой и нежной. Во всём — отблески гармонии Рая и одновременно — расположенность к человеку, доброта. Истоки присущей А. Р. созерцательной глубины



Андрьяка С.Н. «Дождь прошёл. Ивановский монастырь на Хохловке». 1998

восприятия — в духовной ситуации позднего 14 в., при Сергии Радонежском, и раннего 15 в., при его учениках. Это было время сильнейшего распространения исихазма в Византии, получившего широкий отклик на Руси. Интонация райской гармонии, пронизывающая творчество А. Р., характерна для искусства всего христианского мира первой половины 15 в. — Византии (фрески Пантанассы в Мистре, ок. 1428), Сербии (фрески Манастира до 1418 и Каленича ок. 1413), Западной Европы (Гентский алтарь Я. ван Эйка, 1432; создания Ф.Б. Анджелико). Творчество А. Р. определило в 15 в. расцвет национальной школы русской живописи, оригинальной по отношению к Византии. Оно оказало огромное влияние на все русское искусство мос-

ковского круга вплоть до Дионисия.

Андрьяка Сергей Николаевич (р. 14.7.1958, Москва), российский художник

► Заслуженный художник РФ (1996), народный художник РФ (2005). Член-корреспондент Российской академии художеств (2001). В 1976 закончил Московскую среднюю художественную школу (МСХШ) при Институте имени В.И. Сурикова. В 1976—82 учился в Институте имени В.И. Сурикова на факультете живописи. Диплом (1982) — историческая картина «На Поле Куликовом. Вечная память». Свою творческую деятельность художник начинал с акварели, гуаши, темперы. Занимался

масляной живописью, мозаикой, скульптурой, витражом, офортом, росписью по фарфору и эмали, театральными декорациями, монументальными настенными росписями. В 1982—85 работал в Творческих мастерских Академии художеств СССР. В 1979—85 параллельно с учёбой в институте, а затем одновременно с работой в Творческих мастерских преподавал живопись в МСХШ при Институте имени В.И. Сурикова. В 1983 вступил в Союз художников СССР. В 1985—89 работал старшим преподавателем в Московском Государственном художественном институте имени В.И. Сурикова. С 1999 — художественный руководитель Московской государственной специализированной школы акварели Сергея Андрияки с музейно-выставочным комплексом. Награждён орденом Петра Первого 1-й степени (2005).

Андронов Николай Иванович (30.4.1929, Москва, — 10.11.1998, там же), российский художник

► Заслуженный художник РСФСР (1978). Действительный член Российской академии художеств (1997). Учился в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (1948—52); в Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова (1952—54). Жил в основном в Москве. Завоевал известность картиной «Плотогонь» (1961, Москва, Третьяковская галерея), ставшей одним из изоманифестов «сурового стиля»; официальные по теме «трудовые будни» превратились здесь в образ гордого творческого самоутверждения. Упрочил свой авторитет, работая как живописец-монументалист: фреска и мозаика в интерьере кафе «Печора» (совместно с женой, художницей Н.А. Егоршиной; 1967 и 1977), огромная мозаика на тему революции 1917 на фасаде кинотеатра «Октябрь» (совместно с А.В. Васнецовым и В.Б. Элькониным; 1967), мозаичное оформление интерьера издательства «Известия» («Человек и печать», 1978; совместно с Васнецовым). Но всё же основным руслом работы мастера оставалось станковое творчество, связанное с творческими командировками и частными выездами в «глубинку» (Сибирь, 1960; Костромская и Вологодская области, 1960-е). Главным источником мотивов для художника с годами стало село Феропонтово на Вологодчине, где он оборудовал летнюю студию. Образы русского Севера составили многолетний цикл — колористически сдержанный, динамичный по кра-



Андрьяка С.Н. «Кремлёвские купола». 1996



Андронов Н.И. «Плотогоны». 1961

сочной пластике, драматически-напряжённый по настроению («Зимняя ночь. Собаки», 1971, С.-Петербург, Русский музей; «Зимнее окно ночью», 1972, Архангельск, Музей изобразительных искусств; «Пожар», 1973, Вологда, Картинная галерея). В этом цикле доминируют безлюдные пейзажи, интерьеры «избы-студии», «сельские автопортреты» и меланхолические автопортреты («Автопортрет с тараканом», 1969, Истра, Краеведческий музей). С 1976 был членом Президиума Московской организации Союза художников (МОСХ), в 1976–88 — председателем секции монументальной живописи МОСХ; выступая в качестве администратора, А. прилагал деятельные усилия к либерализации российской художественной жизни. Государственная премия СССР (1979).

Андросов Валерий Владимирович (р. 12.2.1939, г. Буй Костромской обл.), российский художник, архитектор

» Член Союза дизайнеров (1996), Международной Федерации художников ЮНЕСКО (1991), Союза художников России (2007). В 1961 окончил Пензенское художественное училище имени К.А. Савицкого, в 1969 — отделение интерьера Московского высшего художественно-промышленного училища (бывшее Строгановское училище). На протяжении многих лет работал главным художником в г. Мытищи Московской области на комбинате Мосстройпластмасс, возглавлял отдел эстетики и руководил коллекти-

вом художников разнообразного творческого направления: орнаменталистами, создававшими новые образцы ассортимента, дизайнерами по интерьеру промышленного и общественного назначения, оформителями, фотографами, озеленителями. Является автором многочисленных разработок по художественному оформлению интерьеров различного назначения, а также внедрённых в производство рисунков на выпускаемые отделочные материалы. В 1993 А. была проделана большая творческая и практическая работа по созданию памятника погибшим в Великой Отечественной войне 1941–45, где скульптурную

часть проекта выполнил художник О.С. Кирюхин. В живописи художник работает гл. обр. в жанрах натюрморта и пейзажа. Принимает участие в городских выставках. Среди работ: «Река Медведица» (1997), «Дорога к храму. Марьино» (1997), «Мужской разговор» (1988), «Грёзы» (1998), «Одинокие песок и вода» (2000), «Серебро осени» (2003), «Возрождение» (2006) и др. В 1998–2009 — председатель Ассоциации художников г. Мытищи и Мытищинского района Московской области. В 2003 А. был назначен директором Мытищинской картинной галереи. Автор многочисленных статей о художниках.

Анималистический жанр, *анималистика, анимализм* (от лат. *animal* — животное), жанр изобразительного искусства, посвящённый изображению животных

» А. ж. сочетает в себе естественнонаучные и художественные начала. Художник-анималист уделяет основное внимание образной характеристике животного, характеристике его повадок, среде обитания. Часто (особенно в иллюстрациях к сказкам, басням, в аллегорических и сатирических изображениях) животное «очеловечивается», наделяется присущими людям чертами, поступками и переживаниями. Сложению А. ж. предшествует долгая традиция изучения и изображения животных. Об острой наблюдательности свидетельствуют изображения зверей и птиц в первобытном искусстве, у скифов, кельтов, германцев, в англоирландских и новгородских рукописях, в искусстве Древнего Востока, Африки, Океа-



Андросов В.В. «Мужской разговор». 1988



Андросов В.В. «Река Медведица». 1997

нии, Древней Америки и др. Изображения животных часто встречаются в античной скульптуре, вазописи, мозаиках; в Средние века в Европе были распространены аллегорические и фольклорные, сказочные образы птиц и зверей. В эпоху Возрождения появились изображения животных с натуры (Пизанелло, А. Дюрер). Художники-анималисты работали в Китае в периоды правления династии Тан (Хань Хуан, 8 в.) и династии Сун (Муци, 13 в.), в Европе — в 17 в. в Нидерландах (П. Поттер, А. Кейн), во Фландрии (Ф. Снейдерс, Я. Фейт),

в 18 в. во Франции (Ж.Б. Удри), в России (И.Ф. Гроот). В 19 — начале 20 в. наряду с романтическим восхищением силой и ловкостью зверя (А.Л. Бари во Франции) определяется стремление к точному изучению животных: Дж. Одюбон в США, К. Труайон во Франции, скульпторы П.К. Клодт и Е.А. Лансере, художник А.С. Степанов в России, А. Гауль в Германии, К. Томсен в Дании, Б. Лильефорс в Швеции.

Анимация см. Живопись в мультипликации



Анималистический жанр. Э. Делакруа. «Лошадь, напуганная молнией». 1824

Анисфельд Борис Израилевич (наст. имя Бер Срулевич) [2.10 (14.11).1878, Бельцы, ныне в Молдавии, — 4.12.1973, Уотерфорд, шт. Коннектикут, США], российский и американский художник

» В 1895—1900 учился в Одесской рисовальной школе у Г.А. Ладженского и К.К. Костанди. Занимался также в Императорской Академии художеств (1901—09), в мастерских И.Е. Репина и Д.Н. Кардовского. Был членом «Мира искусства» (с 1910), участвовал в выставках «Союза русских художников». Получил известность живописными образами сказочных грёз и феерий («Восточная легенда», 1905, Третьяковская галерея; «Волшебное озеро», 1914, Русский музей); стремился к особой, ирреальной звучности цвета. Наиболее органичным способом самовыражения стало для него искусство театра. Дебютировал как сценограф, оформив спектакль «Свадьба Зобенды» по Г. фон Гофмансталу (1907, театр В.Ф. Комиссаржевской, режиссер В.Э. Мейерхольд). С 1909 работал для «Русского балета» С.П. Дягилева, исполняя декорации по эскизам Л.С. Бакста и других мастеров. Самостоятельно оформил балеты «Подводное царство» на музыку Н.А. Римского-Корсакова (1911, «Русский балет» Дягилева), «Исламей» М.А. Балакирева (1912, Мариинский театр, балетмейстер М.М. Фокин), «Прелюды» Ф. Листа и «Семь дочерей Горного Короля»



Анималистический жанр. Ф. Марк. «Синий конь». 1911



Анималистический жанр. Ф. Снейдерс. «Борзая и молодой дикий кабан». Первая половина 17 века



Анисфельд Б.И. «Женщина на пляже». 1920-е



Анисфельд Б.И. Автопортрет

А.А. Спендиарова (1912—13, антреприза А. Павловой в Берлине), «Египетские ночи» А.С. Аренского (1913—14, антреприза М.М. Фокина в Берлине и Стокгольме), «Видение розы» на музыку К.М. Вебера и «Сильфиды» на музыку Ф. Шопена (1914, антреприза В.Ф. Нижинского в Лондоне) и ряд др. Самобытно воплотил характерную для «живописного театра» модерна тенденцию к превращению сценического действия в бессюжетно-красочное, «чисто музыкальное» зрелище. В 1917 А. выехал через Сибирь и Дальний Восток в Японию, с 1918 обосновался в Нью-Йорке (США). Плодотворно сотрудничал с театром «Метрополитен-опера», с 1921 — и с Чикагской оперой. Переехав в Чикаго (1928), вплоть до 1957 преподавал в местном Художественном институте. Активно работал и как станковист, создавая полотна в духе декоративно-лирического экспрессионизма, в 1940—50-е исполнил цикл картин на евангельские темы.

Анкер Альберт (Anker Albert) (1.4.1831, коммуна Инс, кантон Берн, — 16.7.1910, там же), швейцарский художник, представитель натурализма

» Родился в семье ветеринара. В возрасте 13 лет начал брать частные уроки рисования. В 1847, после смерти матери и брата, вынужден был уехать учиться в гимназию в Берн. Живя в дальнейшем в Германии, А. познакомился с немецкой живописью, к-рая произвела на него очень глубокое впечатление. В декабре 1853 он написал отцу письмо о своём желании стать художником и, получив летом 1854 отцовское согласие, уехал в Париж. Отец



Анисфельд Б.И. «Золотое подношение». 1908

до конца своих дней помогал ему небольшими денежными переводами. А. создавал картины из швейцарской народной жизни, с 1870 писал также исторические картины. Был неоднократно награждён за портреты детей (моделями худож-

нику служили его дети). В 1865—85 работы А. выставлялись на Парижском салоне. В 1866 он стал членом общества Швейцарских художников и скульпторов. В 1870—74 — член Великого совета кантона Берн, где принимал активное уча-



Анкер А. «Автопортрет в профиль». 1891

стие в строительстве Бернского музея изобразительных искусств. В 1878 А. посвятили в рыцари ордена почетного легиона. В сентябре 1901 у художника случился апоплексический удар, и его правую руку значительно парализовало. В течение последних десяти лет жизни он пытается писать левой рукой. В это время им были созданы лишь две картины маслом, но более 100 акварелей.



Анкер А. «Рассказывающий дедушка». 1884



Анкер А.К. Автопортрет. Около 1877—1878

Анкер Анна Кристине (дат. *Ancher Anna Kirstine*; урожд. *Брённум*) (18.8.1859, Скаген, Дания, — 15.4.1935, там же), датская художница

» С детства проявляла интерес к живописи, была знакома со многими художниками, поселившимися в Скагене. Изучила рисунок в школе рисунка В. Кина в Копенгагене (1875—78) и живопись, учась у *Пюви де Шаванна* в Париже (1889). В 1880 вышла замуж за художника М. Анкера. Творчество А. представляет собой важную веху на пути скандинавской живописи к реализму. Она предпочитала писать интерьеры и простые сцены из пов-

седневной жизни крестьян, рыбаков, их жён и детей. Многие из её интерьеров содержат характерное изображение тени рамы окна на освещённой солнцем стене, показывая её мастерство как колориста. Яркий пример — картина «Слепая женщина в своей комнате» (1883), в которой темнота и фигура склонённой старухи является цветовым антиподом освещённой солнцем стены. Женщины на работе, особенно шьющие или щипающие домашнюю птицу, являлись любимыми темами А., например «Девочка в кухне» (1883—86). Девочка сидит у окна, её красная юбка и чёрный жакет выделяются на фоне жёлтой и оранжевой занавески, окрашенной солнечным светом, сияющим также на полу через полуоткрытую дверь. Другие известные работы: «Молодая девушка делает букет» (ок. 1885), «Фру Брённум» (1890), «Шьющая рыбацкая дочь» (ок. 1890), «Старая жена рыбака» (1892), «Собрание миссии» (1903), «Мужчина, штопающий чулки» (ок. 1900—10), «В полуденный миг» (ок. 1914), «Свадьба в Скагене» (1914), «Солнечный свет в комнате» (1921). А. и её супруг изображены на банкноте в 1000 датских крон.

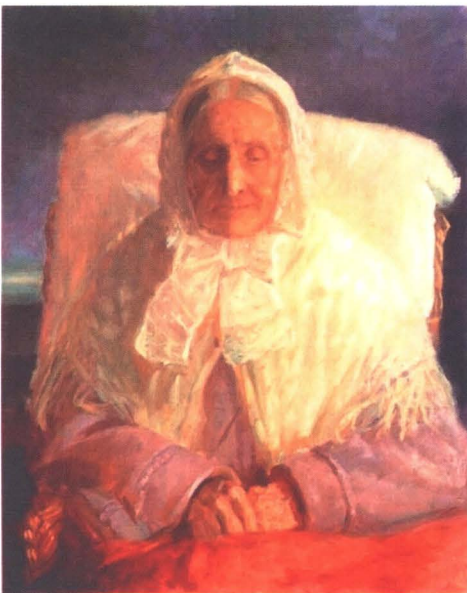
Анкер Микаэль (дат. *Ancher Michael*) (9.6.1849, дер. Рутскер, о. Борнхольм, Дания, — 19.9.1927,

Скаген), датский художник, представитель импрессионизма

» Сын торгового агента. В 1871—75 учился в Академии художеств в Копенгагене, занимался в мастерской П.С. Крёйера. Дебютировал как художник в 1874 и сразу принял поездку в Париж, где продолжил обучение у *Пюви де Шаванна*. Приехал в Скаген в 1874 и присоединился к формировавшейся тогда колонии художников. В 1880 он женился на уроженке Скагена, начинающей художнице Анне Брённум (см. Анкер Анна). Художник известен картинами местных рыбаков и портретами. Одним из основных мотивов творчества А. была борьба человека со стихией, множество его работ посвящены драматическим и опасным эпизодам из жизни ютландских рыбаков. Его работы представляют собой реалистические описания действительности и в то же время монументальные картины, основанные на тематике героизма. В больших по формату и многофигурных картинах он комбинирует классические композиционные принципы исторических картин с реализмом. Известнейшие картины, посвящённые рыбацкой тематике: «Рыбаки на берегу в Скагене. Раздел улова» (ок. 1875), «Обойдёт ли он мыс?» (1880), «Спасательную шлюпку проносят через дюны» (1883), «Четыре рыба-



Анкер М. «Больная девушка», 1882



Анкер А.К. Портрет матери художницы. 1913

ка у лодки на берегу в Скагене» (1890), «Летний день в море» (1894). А. не обходил вниманием и сцены из сельского быта, он писал жителей деревни, превнося в их образы элементы романтики, датского национального колорита и поэтичности: «Большая девушка» (1882), «Фру Крёйер проходит мимо дома Кристоффера» (1892), «Утонувший» (1895), «Жена рыбака» (ок. 1920). На многих его картинах также изображены и люди из высших слоёв общества: «Крещение» (1880), «За завтраком» (1888), «Летний день на пляже» (1895–96), «Завтрак актёров» (1902). А. и его супруга изображены на банкноте в 1000 датских крон.

Анкетён Луи (Anquetin Louis) (26.1.1861, *Этрепаньи, деп. Эр*, — 19.8.1932, *Париж*), французский художник, представитель пост-импрессионизма

Учился в парижском художественном ателье Ф. Кормона, где познакомился с А. де Тулуз-Лотреком, Э.Г. Бернаром и В. ван Гогом. В ранний период своего творчества был подвержен влиянию Э. Делакруа и Э. Дега. В 1883 работал в Живерни в обществе К. Моне, стремясь понять суть его творческого метода. Разочарованный в кумире, А. возвратился в Париж. Увидев холсты Ж. Сёра на выставке импрессионистов, был очарован пуантилизмом и увлечён новой теорией цвета, в к-рой, как ему казалось, обрёл твёрдую теоретическую основу. А., как и его друзья, увлекался японской гравюрой. На основе стиля японской гравюры А. в 1887 совместно с Бернаром сформулировал основные принципы *клуазонизма* — нового направления в искусстве, основанного на сочетании жёсткой контурной линии и декоративного контрастного цвета внутри неё, развитого впоследствии художниками совместно с П. Гогеном (понт-авенская группа). А. один из первых представил свои работы, выполненные в этой технике, сначала в 1888 на выставке «Группы двадцати» в Брюсселе, а затем в парижском Салоне Независимых. В позднем творчестве художник отказался от прежних исканий и писал картины в манере П.П. Рубенса. Всю жизнь находившийся в поиске своего стиля, А. утверждал, что не нужно «никаких теорий, никаких школ», в художнике «важен только темперамент».

Анненков Юрий Павлович (11.7.1889, *Петропавловск, ныне Казахстан, по др. данным, Петропавловск-Камчатский*, — 12.7.1974,

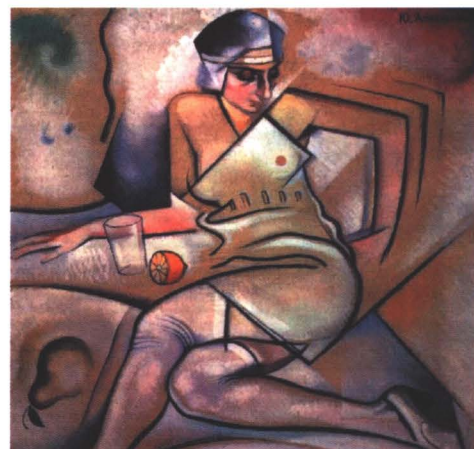
Париж), русский художник, деятель театра и кино

Родился в семье народовольца, отправленного в ссылку за соучастие в убийстве императора Александра II. В 1893 семья вернулась в С.-Петербург. Дача Анненковых в Куоккале находилась недалеко от имения художника И.Е. Репина. С детства окружённый творческими людьми, будущий художник рано увлёкся рисованием. В 1908 поступил на юридический факультет С.-Петербургского университета. Художественное образование А. не было систематическим. Ещё в гимназические годы он посещал занятия в Центральном училище технического рисования барона А.Л. Штиглица (ЦУТР; ныне С.-Петербургская государственная художественно-промышленная академия). В 1908 занимался в студии С.М. Зейденберга, где его соучеником был М.З. Шагал. Однако вступительные экзамены в Императорскую Академию художеств А. не сдал и поступил в студию Я.Ф. Ционглинского. По совету своего учителя в 1911 он уехал в Париж, где продолжил обучение в мастерских М. Дени и Ф.-Э. Валлоттона — художников знаменитой группы «Наби». В 1913 А. дебютировал двумя картинами на выставке Салона Независимых в Париже. Ранний период творчества художника связан гл. обр. с занятиями живописью («Жёлтый траур», «Адам и Ева», «Купальщики», «Автопортрет», все 1910-е). Вернувшись в 1913 в Россию, А. увлёкся графикой. Его рисунки стали появляться на страницах журналов «Аргус», «Лукоморье», «Отечество», «Сатирикон», «Театр и искусство». Другим увлечением художника был театр. В его декорациях шли спектакли на сцене Театра В.Ф. Комиссаржевской, много работал он и для театра Н.Н. Евреинова «Кривое зеркало». Самым значительным периодом в творчестве А. были послереволюционные годы. Он принимал участие во всех художественных начинаниях тех лет. Художник входил в правление петроградского Дома искусств, в начале 1920-х был одним из организаторов Общества станковистов (ОСТ), заведовал художественной частью театра политической сатиры «Вольная комедия», публиковал статьи и эссе в журнале «Жизнь искусства». В 1920 А. оформлял грандиозные народные зрелища «Взятие Зимнего дворца» на Дворцовой площади и «Гимн освобождённому труду» (совместно с М.В. Добужинским и В.А. Щуко) возле здания Биржи в Петрограде. В том же году художник был из-



Анненков Ю.П. Портрет фотографа-художника М.А. Шерлинга. 1918

бран профессором Академии художеств. Занимаясь графикой, художник иллюстрировал произведения Дж. Лондона, К.И. Чуковского, Н.Н. Евреинова, рисовал для сатирических журналов; вершиной его графического искусства стали иллюстрации к третьему изданию поэмы А.А. Блока «Двенадцать» (1918). В 1921 художник выступил как реформатор традиционного театра, опубликовав в журнале «Дом искусств» статью «Театр до конца», по сути — манифест абстрактного театра. Им была создана целая галерея живописных и графических портретов деятелей русской культуры 1910–20-х: М. Горького, В.Ф. Ходасевича, В.Б. Шкловского, М.А. Кузмина, А.А. Ахматовой, В.В. Хлебникова и др. Особое место в его творчестве занимают портреты государственных и политических деятелей тех лет: В.И. Ленина, Л.Д. Троцкого, Г.Е. Зиновьева,



Анненков Ю.П. Портрет Е.Б. Анненковой, жены художника. 1917

Андрей Рублёв

«Троица»

1411 год или 1425–27 годы
Дерево, темпера, 142 × 114 см
Москва, Государственная
Третьяковская галерея

В основе сюжета «Троицы» лежит библейский рассказ о явлении праведному Аврааму божества в виде трёх прекрасных юношей-ангелов (Кн. Бытия, XVIII). Авраам с женою Саррой угощали пришельцев под сенью Мамврийского дуба, и Аврааму дано было понять, что в ангелах воплотилось божество в трёх лицах. Существует несколько вариантов изображения Святой Троицы, иногда с подробностями застолья и эпизодами заклания тельца и печения хлеба. В иконе Андрея Рублёва внимание сосредоточено на трёх ангелах, их состоянии. Формой, наиболее наглядно выражающей представление о единосущности трёх ипостасей Святой Троицы, становится круг — именно он положен в основу композиции. При этом ангелы не вписаны в круг — они сами образуют его, так что взгляд зрителя не может остановиться ни на одной из трёх фигур и пребывает внутри того пространства, которое они собой ограничивают. Смысловым центром композиции является чаша с головой тельца — прообраз крестной жертвы и напоминание об Евхаристии. Свойства каждой из трёх ипостасей Святой Троицы раскрывают и их символические атрибуты — дом (палаты Авраама), дерево (дуб Мамврийский) и гора (гора Мориа).



Левый ангел (Бог Отец) благословляет чашу, но рука его находится в отдалении, он как бы передаёт чашу центральному ангелу.



Средний ангел (Сын), в евангельских одеждах Иисуса Христа, правой рукой с символическим перстосложением выражает покорность воле Бога Отца и готовность принести себя в жертву во имя любви к людям.



Жест правого ангела (Святой Дух) завершает собеседование Отца и Сына, утверждая высокий смысл жертвенной любви, и утешает обречённого на жертву.





«Спас»

*Начало 15 века
Дерево, яичная
темпера, 158 × 106 см
Москва, Государст-
венная Третьяковская
галерея*

Так называемый Звенигородский чин — один из самых прекрасных иконных ансамблей древнерусской живописи. Чин состоит из трёх поясных икон — «Спас», «Архангел Михаил» и «Апостол Павел». Особенно замечательна икона «Спас». Своеобразно лицо Христа, одухотворённое, с тонкими строгими чертами. Христос полон сосредоточенной внутренней жизни, его взгляд прямой, задумчиво-проницательный, в нём светится человеческая доброта. Несомненно, здесь воплощён морально-этический идеал русского человека времени Андрея Рублёва, где миролюбие и кротость соединились с твёрдостью духа, силой и мужеством. Живопись на поверхности доски сохранилась плохо, осталась только часть с изображением лица Спаса. Но всё уцелевшее так великолепно, что это произведение, бесспорно, является одним из шедевров древнерусского искусства.

«Богоматерь ”Умиление“»

Около 1408 года
Дерево, паволока,
левкас, темпера,
102 × 70 см
Владимир, Владимиро-
Суздальский музей-
заповедник

Один из основных типов изображения Божией Матери в русской иконописи. Богородица изображена с Младенцем Христом. Изображение Богоматери поясное, голова склонена вправо. Кисти рук на одном уровне: правой она поддерживает Младенца, левая приподнята к груди. Младенец обнимает Богоматерь за шею левой рукой, прижимаясь щекой к её лицу, правая рука лежит на груди Богоматери. Ножки младенца до ступней закрыты хитоном, левая повернута так, что видна ступня. На иконах Богородицы «Умиление» между Марией (символом и идеалом рода человеческого) и Богом Сыном нет расстояния, их любовь безгранична. Икона является прообразом крестной жертвы Христа Спасителя как высшего выражения любви Бога к людям.



Л.Б. Каменева, К. Радека и др. В них наиболее полно выразился парадоксальный стиль А. Напр., в живописном портрете М.А. Шерлинга (1918) он использовал кубистические сдвиги, сочетая их с превосходным, почти академическим рисунком. Летом 1924 художник поехал в Италию на открытие советского павильона на Международной выставке в Венеции. В Россию он больше не вернулся. А. поселился в Париже и приобрёл широкую известность как художник театра и кино. Он сотрудничал с Н.Ф. Балиевым, Б.Ф. Нижинской, М.А. Чеховым, С.М. Лифарем, оформил свыше 60 спектаклей и создал эскизы костюмов и декораций к более чем 50 кинофильмам. В 1954 за свои костюмы А. был удостоен кинопремии «Оскар». Он пользовался популярностью и как портретист. К этому времени относятся его портреты И.Э. Бабеля, И.Г. Эренбурга, Ж. Кокто, М. Раделя, О.А. Спесивцевой и др.

Ано́хин Николай Юрьевич (р. 6.9.1966, Москва), российский художник

► В 1983 окончил Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова (дипломная работа — историческая картина «Воззвание Минина»). В 1984—87 работал в Творческой мастерской Российской академии художеств под руководством А.П. и С.П. Ткачёвых. Участник российских и зарубежных выставок. С 1987 — член Союза художников России. Творчество А. представляет собой развитие классического направления русской живописи,



Анохин Н.Ю. «Март. Вечереет». 2006

си, включающего элементы академизма и традиционализма. В 1987—93 работал с группой художников в северных областях России. В 1993—2000 занимался воссозданием интерьеров, иконостаса и росписей Рождественского собора Богородице-Рождественского монастыря в Москве. Основными темами своих полотен художник избрал лиричные, пронизанные светлой поэзией пейзажи сурового Архангельского края («Уходящая Русь», 1999; «Зима», 1992; «Февральский наст», 1999) и светоносное сияние церковной архитектуры Русского Севера («Святые врата. Псково-Печерский монастырь», 1989). С 2002 — художественный руководитель творче-

ского объединения «Русский Мир», в которое вошли представители классического направления русской живописи, продолжающие и развивающие традиции В.И. Сурикова, В.М. Васнецова, А.А. Иванова. Работы А. преподносились в качестве подарков от лица Президента и Правительства России.

Анта́й Шимон (Симон) (Hantai Simon) (7.12.1922, Би, близ Будапешта, — 12.9.2008, Париж), французский художник венгерского происхождения

► Учился в Школе изящных искусств в Будапеште, затем в 1949, увлечшись в первую очередь сюрреализмом, переехал в Париж. В то время он писал странных «людей-животных» («Молодая мушка Д. улетает», 1951) и испробовал множество техник, к-рые в той или иной степени были заимствованы у сюрреализма и к к-рым он впоследствии возвращался. Его первая выставка, каталог к-рой имел предисловие французского писателя и поэта А. Бретона, состоялась в Париже в галерее Этуаль. Для этого сюрреалистического периода творчества А. характерны странные анатомические картинки, написанные в ярких красках, сочетающих прозрачное и мутное, и изображающие плетёные узоры, большие колышущиеся формы, напоминающие животных. В 1954—55 А. порвал с сюрреализмом, его живопись стала развиваться в сторону более абстрактных и мрачных композиций. Художник открыл для себя Дж. Поллока; теперь главным для него стал жест и моментальность. В 1956 в галерее

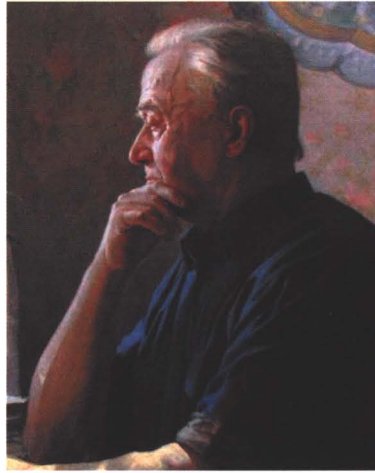


Анохин Н.Ю. «Союзники». 2000



Антай Ш. «Абстракция». 1962

Клебер в Париже прошла выставка «Sexe-Prime — Hommage a Jean-Pierre Brisset». На большой одноимённой картине А. (Париж, Национальный музей современного искусства), написанной в сложной технике (краска местами удалена, обнажая раскрашенный фон), в фантастическом переплетении знаков «материализуется миг эротического иступления». Позже А., вместе с Ж. Матье, организовал «Памятные церемонии осуждения Сигера Брабантского» (1957, Париж, галерея Клебер), в 1958 экспонировал «Религиозные картины», сопроводив их яростным манифестом, а в 1959 — провёл свою ретроспективную выставку (галерея Клебер). Вскоре А. покинул Париж и уединился вблизи Фонтенбло. Около 1960 он создал серию «Мариаль» — гигантские полотна, связанные с витражным искусством; через два-три года в подобных композициях он заменил множество призматических граней, занимавших всю плоскость картины, на более простые формы, выделявшиеся на светлом фоне и напоминавшие «декупажи» А. Матисса («Meup I», 1968). В этом духе он исполнил несколько «стен» в Траппе и в Доме Франции в Иерусалиме. Художник также создал иррегулярные композиции, напоминавшие листву, в к-рых окрашенные и неокрашенные поверхности равноценны («Этюды для Пьера Реверди», 1968—69) и к-рые состояли из разноцветных изрезанных и искромсанных форм (1973—74), а с 1974 (серия «Табулы») — картины, разбитые на квадраты, размеры к-рых он постепенно увеличивал. Эти повторяющиеся и, так сказать, механические методы в 1970-е оказали огромное влияние на целое поколение молодых художников. В 1976 в Центре Помпиду (Париж) прошла ретроспективная выставка



Антипов Н.П. Портрет работы А.М. Левченкова. Фрагмент. 2005

работ мастера. В 1982 он представлял Францию на венецианском Биненале.

Антипов Николай Петрович (р. 19.10.1931, дер. Жостово Московской обл.), российский художник (декоративно-прикладное искусство)

» Народный художник РФ (1996). Потомственный жостовский живописец. В 1946—49 учился в школе бригадного ученичества при жостовской артели «Металлоподнос» (с 1960 — Жостовская фабрика декоративной росписи) у А.П. Гогины и П.И. Плахова. С 1949 стал работать самостоятельно; с 1950 — художник артели «Металлоподнос». Произведения А. — это не столько подносы, сколько декоративные панно для современного интерьера. Они изысканны по своему графическому и колористическому строю, цветовая гамма композиций однородна и сдержанна. Художник умеет виртуозно гармонизировать, объединять все краски, слить их воедино. С 1954 А. участвует в выставках в стране и за рубежом, его работы хранятся в крупнейших музейных собраниях России и частных собраниях за её пределами.

Антипова Евгения Петровна (19.10.1917, Торопец, ныне Тверской обл., — 26.1.2009, Санкт-Петербург), российская художница

» Родилась в семье железнодорожного служащего. В 1928 вместе с родителями переехала в Самару. В 1934 посещала изостудию П. Краснова. В 1935, после окончания школы, приехала в Ленинград и поступила в среднюю художественную школу при Всероссийской академии художеств. В 1939 её без экзаменов

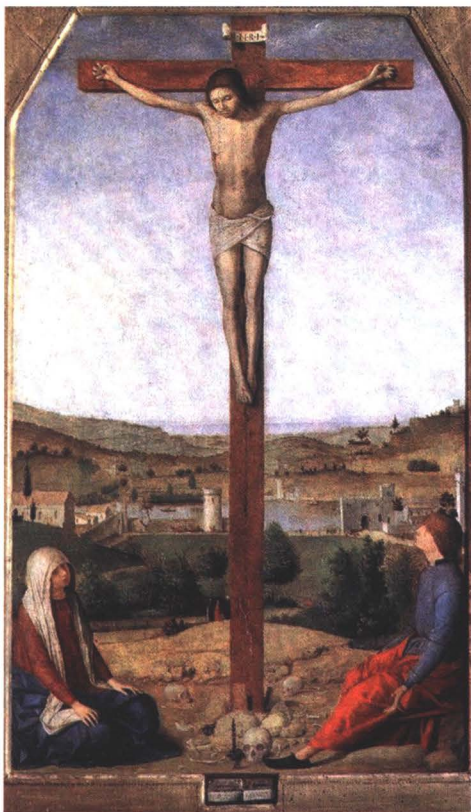
приняли на первый курс живописного факультета Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры (ЛИЖСА); в том же году она впервые участвовала во Всесоюзной молодёжной художественной выставке в Москве. В феврале 1942 А. была эвакуирована из блокадного Ленинграда в Новосибирск. Работала на торфоразработках, надомницей на фабрике, инспектором отдела по делам искусств Горисполкома, директором Дома народного творчества; участвовала в выставках новосибирских художников. В 1945 вернулась в Ленинград. В 1950 окончила ЛИЖСА по мастерской Б.В. Иогансона, дипломная картина «А. Жданов среди детей во Дворце пионеров». С 1953 — член Союза художников СССР. В 1950—56 преподавала живопись и композицию в художественно-педагогическом училище. С 1950 участвовала в выставках ленинградских художников. Писала пейзажи, натюрморты, жанровые композиции. Среди излюбленных — цветущий яблоневый сад, крымский пейзаж, натюрморт в интерьере и экстерьере. Впервые творчество А. было широко представлено в 1967 на совместной выставке с художником В.К. Тетериным и скульптором К.И. Суворовой в залах Ленинградского союза художников. В 1988 и 1999 состоялись её совместные выставки с Тетериным. Участвовала в выставках «Группы одиннадцати» (1972, 1976).

Античная живопись см. Древнегреческая живопись, Древнеримская живопись

Античные сюжеты в живописи, см. Сюжеты живописи



Антипова Е.П. «Яблоки в корзинах». 1986



Антонелло да Мессина. «Распятие». 1475



Антонелли Д.И. Портрет А.Н. Арапова. 1829

Антокольский Лев Моисеевич (Лейба Мошевич) (12.6.1872, Вильно, ныне Вильнюс, Литва, — декабрь 1942, Стерлитамак, ныне Башкирия, РФ), российский художник

► Племянник скульптора М.М. Антокольского. Окончил Виленскую школу рисования. В 1891, 1893—1900 учился в Императорской Академии художеств в мастерской у И.Е. Репина, которую окончил со званием художника. По окончании учёбы в С.-Петербурге вернулся в Вильно, преподавал рисование в школах, руководил классами рисования в Художественно-промышленном обществе. Первый учитель художника Л. Сегалла. В 1908 стал одним из организаторов Виленского художественного общества и членом его правления. Много писал статей по искусству и обзоров выставок, публиковавшихся, в частности, в виленской газете «Северо-западный голос». В феврале 1911 участвовал во Втором съезде художников Российской империи. В 1912 изучал в Гамбурге декоративное искусство. В 1903—10 — участник весенних выставок Императорской АХ. В 1912 переехал жить в Москву, много работал как живописец-монументалист и портретист. В 1930—32 — заместитель редактора и художник в журнале «Малаярное дело». Писал на исторические темы, библейские сюжеты, сцены из еврейского быта, пейзажи Вильно, натюрморты; многое — в традициях передвижников. Занимался портретом. В 1920-х работал над общественными зданиями, в частности, расписывал кинотеатры «Одеон», «Модерн», оформлял Всероссийскую сельскохозяйственную выставку (1923). Разработал и исполнил проект комплексной раскраски некоторых районов Москвы (1929).

Антонелли Дмитрий Иванович (1791—10.4.1830), российский художник

► В возрасте семи лет был причислен к Императорской Академии художеств. Основным наставником А. стал живописец Г.И. Угрюмов. За время учёбы получил две малые и большую серебряные медали (1809, 1810), малую золотую медаль за программу «Царь Иоанн Васильевич отдаёт принесённую ему воинами в шлеме воду иставяющему от жажды простому воину, коего сим напоивает» (1811). В 1812 закончил обучение в Академии, получив за картину «Нижегородский гражданин Козьма Минин, склоняющий сердца сограждан к пожертвованию всего имущества на спасение отечества» большую золотую медаль, аттестат первой степени и право на пенсионерство. В дальнейшем художник писал портреты, в т. ч. Николая I, Екатерины II, Марии Фё-

доровны, Александры Фёдоровны. За портрет И.П. Мартоса (1820) — ректора Академии по скульптуре, автора знаменитого памятника К. Минину и Д.М. Пожарскому — А. получил звание академика. Художник был известен как автор икон и образов ряда церквей С.-Петербурга, во многих из них расписывал плафоны; создал фресковые украшения для комнат Большого Царскосельского дворца.

Антонелло да Мессина (Antonello da Messina) (1430, Мессина, — между 14 и 25.2.1479, там же), итальянский художник

► Учившийся на Сицилии и в Неаполе, где он был, по свидетельству учёного Суммонте, учеником Колантонио, А. считается величайшим живописцем Южной Италии середины 15 в. В первой половине 15 в. Неаполь и Сицилия имели тесные художественные контакты с Испанией и Нидерландами; Сицилия была настоящей культурной провинцией Испании. В 1450—63 А. несколько раз бывал в Неаполе, однако маловероятно, чтобы он работал вместе с П. Крестусом в Милане (эти сведения основаны на ошибочном прочтении некоторых документов). Первые произведения А. — «Мадонна-Аннунциата» (Венеция, собрание Форти), «Святая Лючия» из церкви Санта-Лючия в Мессине (ныне — Мессина, Национальный музей) и «Портрет монаха» (Меербург, Германия, собрание Кистера) исполнены под влиянием живописца Валенсии Хакомара Басо и подтверждают значительность художественных связей Валенсии и Сицилии. Однако здесь присутствуют и другие, местные черты — торжественность композиции и упрощённость форм. Неаполитанская живопись той эпохи отражает искусство Ж. Фуке и Мастера Благовещения из Экса; характерно и подражание нидерландским мастерам. Колантонио воспринял эти влияния и передал их своему ученику А., в творчестве которого нидерландское влияние проявилось ещё сильнее, о чём свидетельствуют в особенности две картины из музея в Реджо-Калабри: «Авраам и ангелы» и «Молитва святого Иеронима», а также более позднее «Распятие» (Бухарест, Музей искусств). Итог неаполитанскому периоду творчества А. подводит несохранившийся полиптих из церкви Сан-Никола, вдохновлённый алтарем Колантонио из церкви Сан-Пьетро Мартире в Неаполе. Картина «Христос Спаситель» (Лондон, Национальная галерея), созданная в 1465, показывает, что видение А. претерпело яв-

ные изменения как с формальной, так и с духовной точки зрения. Эти изменения связаны с тосканским влиянием. Уже закончив картину, художник переписал кисть руки Христа, изменив положение пальцев, к-рые уже не опираются на грудь, но изображены в ракурсе и направлены к зрителю. Зритель отныне находится в тесном соприкосновении с этим новым живописным пространством. Подобная интерпретация пространства означает, что художник открыл для себя революционное новаторство тосканского Ренессанса, в частности, фрески *Пьеро делья Франческа* в Аречцо, в к-рых перспектива создаёт простор для архитектуры и объёмов. Трудно точно определить, в какой момент и каким образом произошло это открытие. В сицилийских документах 1465–72 имя художника не упоминается — возможно, что он совершал в это время поездки в Рим, Милан или Венецию, где и познакомился с передовыми методами Возрождения. В «Полиптихе святого Григория» (1473, Мессина, Национальный музей) живописец создаёт уже совсем другой эмоциональный образ: архаичная нидерландская аналитика ранних произведений поглощается оригинальной композицией, построенной по тосканским законам перспективы. Новые принципы достигают своего апогея в композициях «Ессе Номо» (1470, Нью-Йорк, музей Метрополитен; Генуя, Национальная галерея, Палаццо Спинола; 1473, Пьяченца, колледжо Альберони; 1474, Вена, частное собрание) и «Благовещение» (1474, Сиракузы, Национальный музей). Эти произведения свидетельствуют о полном признании А. искусства Пьеро делья Франческа. Художник овладевает мастерством в трактовке форм, пространства и рассеянного света, моделирующего объёмы. Характерным примером является чистая и ирреальная «Мадонна Бенсон» (Вашингтон, Национальная галерея), в к-рой стилистическая строгость сочетается с выразительным лиризмом, придающим картине нежность и камерность. «Мадонна Бенсон» как бы завершает эволюцию, начатую «Мадонной-Аннунциатой» (Балтимор, Художественная галерея Уолтерса) и «Мадонной Салтинг» (Лондон, Национальная галерея), к-рые считаются ранними произведениями художника. В 1475–76 в Венеции А. создает несколько знаменитых портретов («Мужской портрет», Рим, галерея Боргезе; «Кондотьер», Париж, Лувр; «Портрет старика», Турин, Городской музей) и алтарных картин, к-рые считаются самыми торжественными и

волнующими в живописи 15 в. «Святой Себастьян» из церкви Сан-Джулиано (Дрезден, Картинная галерея) и «Мадонна со святыми» из церкви Сан-Кассиано (фрагменты — Вена, Музей истории искусств). Эти произведения, прямо или косвенно (благодаря Джованни Беллини), сыграли важную роль в развитии венецианской живописи конца 15 в. В своих больших картинах А. достигает чистоты ритма и тонов, служащих широкому, монументальному синтезу. Напротив, в меньших по размеру «Распятиях» (1475, Антверпен, Королевский музей изящных искусств; 1475 или 1477, Лондон, Национальная галерея) художник избирает более тщательную и описательную, типично нидерландскую объективность. К этому периоду можно отнести и «Святого Иеронима» (Лондон, Национальная галерея), хотя многие исследователи считают эту картину ранним произведением художника. По возвращении из Сицилии в Венецию в конце 1476 А. написал «Мадонну-Аннунциату» (Палермо, музей; предшествующая ей «Мадонна-Аннунциата» из Старой пинаотеки в Мюнхене была создана в то же время, что) и «Полиптих святого Григория»). Это произведение — высшее достижение позднего творчества художника А., к-рый был сначала чужд ренессансным исканиям, стал затем одним из инициаторов Возрождения, сохраняя при этом абсолютно независимую позицию. Гений А. почти не отразился на развитии искусства в Сицилии и Южной Италии, бедной на подлинных художников-творцов. Но на венецианских мастерах А. оказал глубокое влияние; богатство его творчества открыло широкие перспективы для великих живописцев следующего поколения, таких, как А. Мантенья и В. Карпаччо.

Антониaccio Романо (называемый также *Антонио ди Бенедетто Аквилло, или делья Аквилы; Antoniazzo Romano, dit aussi Antonio di Benedetto, Aquilio ou Degli Aquili*) (работал в 1460–1510 в Риме и Лациуме), итальянский художник

» Хотя в начале своего творчества А. Р. испытал влияние *Анжелико*, *Б. Гоццолли* и особенно *Пьеро делья Франческа* (1464, алтарь из Городского музея в Ризти), но известность он получил, гл. обр., как ученик *Мелоццо да Форли*. Первыми годами пребывания А. Р. в Риме датируется триптих из церкви Сан-Франческо в Субиако (1467) и фрески в монастыре Тор де Спекки в Риме. В 1469 для августинского мо-



Антонелло да Мессина. «Мадонна-Аннунциата». 1473

настыря на Марсовом поле художник создал гербы кардинала Рогана. Наиболее известно его творчество 1480-х; находясь в Риме, художник много работал в Ватикане вместе с Мелоццо да Форли. Несомненно, именно в этот период А. Р. испытал глубокое влияние Мелоццо, к-рое особенно чувствуется в живописи «Камеры ди Санта-Катерина» (1482, церковь Санта-Мария sopra Минерва, где также находится «Благовещение Торквемады») и в импозантной, написанной на золотом фоне «Мадонне с младенцем и святой Анной» (частное собрание), а также в прекрасных композициях в церкви Сан-Джованни Эвангелиста в Тиволи. Но искусство А. Р. обладает и индивидуальными чертами, глубоко связанными с средневековой традицией (ему приписывается интерпретация «Навичелла» *Джотто ди Бондоне*; Авиньон, Пти Пале). В 1480–82 в *Сикстинской капелле* работает *Перуджино*. Совместная работа с ним, как и в 1474 работа с *Гирландайо* в Ватиканской библиотеке, обогатила искусство А. Р. умбрийскими элементами, заметными уже в предшествующих произведениях («Мадонна», Детройт, Институт искусств; Хьюстон, музей, собрание Перси В. Страус; Перуджа, Национальная галерея Умбрии; «Алтарь Казтани», Фонда, церковь Сан-Пьетро). Наиболее индивидуальные работы были созданы А. Р. в 1480–85 — «Распятие со святым Франциском» (со-



Антониатто Романо. «Мадонна дель Латте» («Кормящая Мария»). 1464

бание Кресса), лежащее, по словам Р. Лонги, «на полпути между флорентийцами и Мелоццо»; «Мадонна» (Нью-Йорк, собрание Бенсон); «Рождество» (Рим, Национальная галерея, галерея Барберини), прежде приписываемое Гирландайо; «Мадонна» (Веллетри, Музео Капитуларе); «Трое святых» (Монтефалько, церковь Сан-Франческо). В 1485–90 привлекательность умбрийской грации заставила художника обратиться к пространственным поискам. Искусство А. Р. имеет тенденцию к условности, к стереотипным и неясным композициям, что проявляется в «Триптихе» из церкви Сан-Джакомо дельи Спаньоли в Риме (ныне — Мадрид, Прадо), «Мадонне» (Ватиканская пинакотекa) и «Мадонне со святыми» (Рим, Национальная галерея, галерея Барберини; Капуя, собор). Последнее датированное произведение А. Р. — алтарный образ из церкви Санта-Мария дель Прато в Кампаньяно (1497), от к-рого сохранился только фрагмент



Антониатто Романо. «Благовещение». 1485

(Витербо, Городской музей). А. Р., чьё творчество было чрезвычайно обильным, является самой значительной фигурой в римской живописи 15 в. Он был истинным главой школы и имел бесчисленных подражателей, произведения к-рых часто входили в историю под его именем.

Антоню́к Андрей Данилович (р. 15.10.1943, с. Богополь, ныне часть г. Первомайска Николаевской обл. Украины), украинский художник

» Заслуженный художник Украины (1989), народный художник Украины (2007). В 1962 окончил Одесское художественное училище им. М.Б. Грекова. В 1965–71 работал в Одессе в Художественном фонде. В 1971, по настоянию первого секретаря Николаевского обкома партии, переехал в Николаев. Принимал участие в многочисленных республиканских и всесоюзных выставках (1967–85). Член Союза художников СССР с 1970. Любимый материал мастера — темпера и акварель. Творчеству А. присуще влияние наивного народного искусства, символика экспрессионизма и эстетика модерна; преобладают народные мотивы, художественное осмысление исторического прошлого украинского народа, его нравственные поиски. Произведения: «Моя земля» (триптих, 1961), «Карпат-

ский мотив» (1966), «Родная земля» (1969), «Окно» (1970), «Весна» (1974), «Моя Венеция» (1980), «На Буге» (1987), «На Голгофу. Экология» (1987), «Хоралы Максима Березовского» (1988), «Придите и поклонитесь» (1992). Выразительное своеобразие художника, соединённое с его необозримым духовным космосом, создало неповторимый творческий пласт в художественной культуре Украины. А. положил начало существованию особой южно-украинской школы изобразительного искусства.



Антропов А.П. «Портрет статс-дамы графини М.А. Румянцевой». 1764



Антропов А.П. «Портрет императора Петра III». 1762

Антропов Алексей Петрович [14 (25).3.1716, С.-Петербург, — 12 (23).6.1795, там же], российский художник, один из первых русских портретистов

» Родился в семье солдата Семёновского полка. Интерес к живописи проявился ещё в раннем детстве. В 1732 он был зачислен в Канцелярию от строений, где учился у А.М. Матвеева. Овладев профессиональными навыками, с 1739 работал там же в «живописной команде», к-рой руководил И.Я. Вишняков. В 1740—50-х художник выполнял декоративные росписи во дворцах С.-Петербурга и его пригородов. Судить о степени их художественного достоинства сейчас трудно, т. к. большинство из них не сохранилось. Однако можно предполо-

жить, что А. остались довольны, поскольку в 1752 ему поручили весьма серьёзный заказ — роспись киевского Андреевского собора, только что построенного архитектором Ф.Б. Растрелли. Этой работе художник отдал около трёх лет. В 1755 А. пригласили в Москву, где он расписал плафон во дворце графов Головиных. Когда же в 1759 по инициативе графа И.И. Шувалова был основан Московский университет, художнику предложили место живописного мастера на факультете искусств. Оставался он там недолго, т. к. в 1761 получил назначение на должность главного художника Святейшего Синода в С.-Петербурге. В его обязанности входило наблюдать за работами петербургских иконописцев и писать портреты представителей русского духовенства («Портрет архиепископа Сильве-



Антропов А.П. «Портрет Петра I». 1770

стра Кулябки», 1760; и др.). В этот период помимо официальных портретов А. создал серию камерных изображений своих современников, причём особую известность получили выполненные им женские портреты. Один из них — «Портрет статс-дамы А.М. Измайловой» (1759). Любимица императрицы Елизаветы Петровны, в молодости Измайлова слыла красавицей, но ко времени создания портрета это была уже стареющая чопорная особа, пользующаяся большим влиянием при дворе. Без прикрас передал художник грузную фигуру, полное лицо с густо насурмленными по моде бровями и наруганными щеками. Живой взгляд карих глаз и язвительно поджатые губы выдают сметливый ум и властный характер Измайловой. Не менее убедительный образ создал художник в «Портрете статс-дамы графини М.А. Румянцевой» (1764). Мать прославленного полководца фельдмаршала П.А. Румянцева-Задунайского, отмеченная всеми высочайшими почестями при царском дворе, эта женщина, по воспоминаниям современников, до глубокой старости обладала ясным умом, острой памятью и мягким нравом. В выражении тёмных глаз, устремленных на зрителя, художник великолепно сумел передать доброжелатель-



Ануфриев А.С. «Ангел, слушающий виолончель». 2007

ность, внутреннюю собранность портретируемой. Среди мужских камерных портретов работы А. следует отметить «Портрет казацкого атамана Ф.И. Краснощёкова» (1761). Герой Семилетней войны 1756–63, полный энергии и жизненной силы, изображён в манере, характерной для украинских портретов 18 в., что неудивительно, т. к. А. провёл в Малороссии несколько лет и, безусловно, был знаком со своеобразным искусством местных портретистов. Композиция этих и

других портретов кисти А. отличается лаконичностью, модели изображены на нейтральном фоне. Цветовая гамма звучная, декоративная. Орнаментальность форм, тщательное выписывание деталей, присущие работам А., идут от *парсуны* предшествующего столетия, но реалистическое восприятие натуры, тонкая наблюдательность, достоверная передача характеров — это новое в русском искусстве. Даже в работах, сохранивших черты парадного портрета, А. не изменял жизненной правде. Пример тому — большой «Портрет императора Петра III» (1762), выполненный художником для Сената. Написанный в традициях репрезентативного портрета с соответствующей атрибутикой (пышная драпировка, колонна, небрежно брошенная на трон мантия, корона, скипетр, держава и т. д.), портрет императора не только далёк от идеализации, но отмечен предельным сходством с моделью. Внешность Петра III, тщедушного, нескладного, с пустым самодовольным взглядом, явно контрастирует с величественным окружением, ни в коей мере ему не соответствующая. В 1770–80-х творческие силы А. идут на спад. Черты намечающегося кризиса уже заметны, например, в портрете П.А. Колычева (1767). В тонком и изысканном изображении деталей костюма — это составляло сильную сторону художника — очевидно тяготение к суховатой упрощённости. Работы А. этого времени подчас кажутся даже архаичными в сравнении с его собственными произведениями 1760-х, что прослеживается в портретах духовных лиц и особенно — в ретроспективных изображениях членов августейшей семьи, например, в большом историческом портрете Петра I (1770), написанном для синодальной членской палаты. В последний период художник всё меньше создавал портретов с натуры, но писал много икон. Синод возлагал на него различные поручения, связанные не только с контролем над иконописцами. Так, его командировали в Москву для осмотра кремлёвских соборов. В 1789 художник передал свой собственный дом Приказу Общественного призрения для устройства в нём народного училища. Также он открыл частную школу живописи, методы работы к-рой находились в противоречии с принципами обучения в Академии художеств. А. скончался от горячки и был похоронен в Александро-Невской лавре, для которой он в своё время писал иконы и портреты. Надгробная плита на его могиле сохранилась до наших дней. Художественное наследие А. трудно

исчерпать, определив его принадлежность к какому-то определённом стилю или направлению. Мастер испытал воздействие стиля барокко, особенно в ранний период своего развития. В поздних вещах времён Екатерины II можно увидеть отблески классицизма. Однако вернее всего было бы отнести его творчество к раннему реализму. И хотя его реалистическая правдивость ограничивается ещё гл. обр. физическим сходством — глубина человеческой психики для него закрыта, — всё же произведения А. знаменуют ощутимый сдвиг русского искусства к реализму, зачатки к-рого относятся ещё к петровскому времени.

Ануфриев Александр Сергеевич (р. 1940, Одесса, ныне Украина), украинский художник, один из основателей неонконформистского искусства Одессы

» В 1959–63 учился в Одесском художественном училище имени М.Б. Грекова. С 1964 принимал участие в неофициальных выставках в Одессе, Москве, Ленинграде, экспонировал работы за границей; в квартире Ануфриевых прошла одна из первых «квартирных» выставок Одессы. В 1970–80-х много работал в области монументального искусства. В конце 1970-х — середине 1980-х А. — признанный лидер нового одесского искусства. После эмиграции в конце 1980-х в США творчество А. получило новое развитие, выраженное в инсталляциях и серии кубистических портретов. Работы находятся в музеях Одессы и частных коллекциях Украины, США, Австрии, Франции и Канады.

Анфас (франц. *en face*, букв. — «в лицо»), изображение портретируемого лицом к зрителю

» С древности этот приём применяли в скульптурных и живописных изображениях божеств, так как фронтальность придаёт божеству неподвижность «вечного» предстояния. Постановка фигуры А. сообщает торжественность парадным портретам монархов, полководцев и трибунов. В христианском искусстве Иисус Пантократор и Богородица Оранта изображались строго фронтально, тогда как в изображении Богородицы с Младенцем Дева Мария склоняется к сыну. Приём А. играл и диаметрально противоположную роль: он создавал атмосферу камерности, интимности, внутренней близости зрителя с портретируемым, глядящим ему прямо в глаза, как его собственное отражение в зеркале (мудрый взгляд Х. ван Р. Рембрандта в автопортрете,

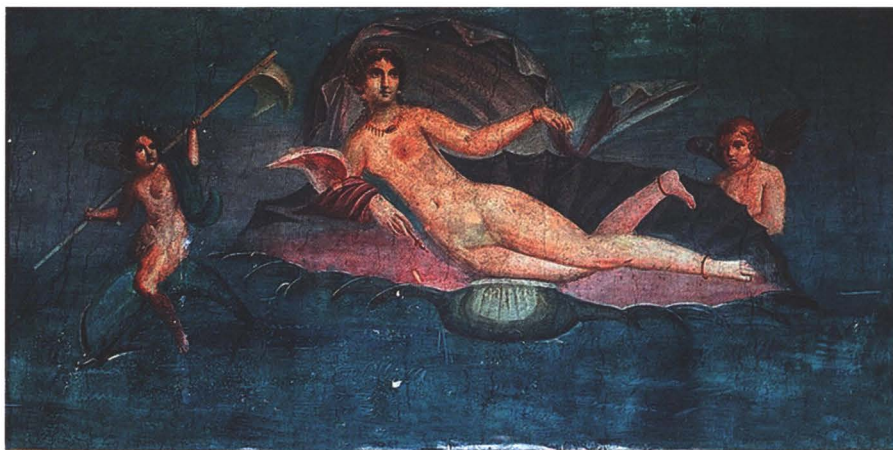


Анфас. А. Дюрер. Автопортрет. 1500

1658; весёлое лицо «Девушки с веером» О. Ренуара). Большую роль в использовании этого приёма играет направление взгляда портретируемого. Отведённые глаза отвлекают зрителя от изображения. Опушенный взгляд как бы скрывает внутренний мир модели, направленный прямо на зрителя, помогает ему постичь внутренний мир человека.

Апеллэс (*Apellaes*), выдающийся мастер греческой монументальной живописи второй половины IV века до н. э., знаменитый художник Античности

» Уроженец малоазийского города Колофона А. затем переехал в соседний Эфес, где брал уроки живописи у Эфора. После стал учеником известного Памфила в Сикионе. В своём творчестве А. соединил ионическую элегантность, присущую малоазийским грекам, и геометрическую точность сикионской школы. Видимо, его учитель Памфил, македонец по происхождению, посодействовал А. стать художником в свите македонского царя Филиппа II, где он завоевал такой авторитет, что преемник Филиппа Александр Великий издал указ, запрещающий кому-либо рисовать портреты Александра кроме как А. По всей видимости, А. сопровождал какое-то время Александра в походе на персов. В эпоху диадохов художник пишет портреты новоявленных царей. Умер он в признании современников как первый художник Эллады. Античные писатели донесли до нас отрывочные истории из жизни художника, обращая в основном внимание на занимательные анекдоты и творчество А. Годы его жизни можно оценить из следующих фактов: А. оказался при дворе Филиппа II, видимо, после смерти Памфила (ок. 350 до н. э.), то есть должен был родиться до 370 до н. э., чтобы стать признанным мастером к тому времени. Затем отмечен факт его пребывания при царе Птолемее, то есть в районе 306 до н. э. Этот диапазон и считается годами жизни художника. В рисовании А. упражнялся каждый день. Сам он сильной стороной своего творчества называл харизму, то есть умение воодушевлять зрителя образительными образами. Картины, восхищавшие зрителей веками, были созданы, по мнению Плиния, всего четырьмя цветами, зато с помощью покрытия тонким слоем глазури оттенки становились живее, лучше передавали цветовую гамму. Ни одно из произведений А. не сохранилось до наших дней. Наиболее известные полотна художника (по описаниям античных авторов): «Афродита



Апеллэс. «Дом Венеры». Фреска из Помпеи. 1 век

Анадиомена», то есть «Афродита, рождённая из моря» (на картине богиня выжимает волосы, и падающие капли воды вуально серебрятся вокруг её тела. За творение для храма Эскулапия на Косе по слухам заплачено 100 талантов. Позднее император Август перевёз его в Рим. Картина начала разрушаться, и император Нерон заменил её копией художника Дорорея. Для Афродиты позировала Кампаспа, подаренная Александром Великим художнику), «Александр Великий», где он, подобно Зевсу, мечет молнию (по этому поводу говорили, что есть два Александра, один, сын Филиппа, — непобедим, другой, созданный А., — неподражаем. За картину царя художник получил царскую плату, 20 талантов в золоте, причём плату отмеряли по весу картины), «Афродита» (картина осталась неза-

вершённой из-за смерти А., но даже одна голова и контуры тела заставляли зрителей верить, что это было бы самым великим творением художника), «Клевета» (картина, к-рую в своё время пытался воссоздать С. Боттичелли).

Аполлодор (*Apollodoros*) из Афин, мастер греческой монументальной живописи второй половины V века до н. э.

» Первым из художников древности изучил эффект светотени и применил его в своём искусстве. Также А. ввёл в живопись пространственные перспективы, явившись тем самым основоположником собственно живописи (так называемой светотеневой живописи), к-рая достигла расцвета в IV в. до н. э. Работы А. до наших дней не сохранились.



Апелл К. «Всадник на дикой лошади»

Аппел Карел (Appel Carel)
(25.4.1921, Амстердам, — 4.5.2006, Цюрих), нидерландский художник

» Учился в Академии художеств в Амстердаме (1940—43). Первая персональная выставка открылась в 1946 в Гронингене. Испытал большое влияние П. Пикассо, А. Матисса, Ж. Дюбюффе. Для его полихромных скульптур и картин, созданных в 1947—52, характерен обобщённый стиль, вдохновлённый детскими рисунками, и контрасты агрессивных тонов. В этот период творчество художника развивалось в контексте группы «Кобра». В 1950 А. переехал в Париж, где создавал произведения разных жанров — портреты, пейзажи, ню. Поездка в Америку (1957), познакомившая художника с «живописью действия», открыла в его творчестве период (до 1960), для которого характерен динамизм, оживляющий картинную плоскость и ведущий к растворению мотива («Две головы в пейзаже», 1968). А. получал многочисленные официальные заказы в Голландии (кафетерий в Городском музее в Амстердаме, 1951) и Париже (ресторан в здании ЮНЕСКО, 1958). В 1968 в Париже он выставил свои полихромные скульптуры, свидетельствующие о некоем возврате к духу «Кобры» («Птица и цветок», 1968). Тогда же он сделал многочисленные литографии. В 1976 вместе с П. Алевински А. создал серию из десяти картин тушкой. Выставка в музее Бойманс-ван Роттердаме (1981) включала в себя картины трёх последних лет



Аппиани А. «Апофеоз Наполеона». 1807

(«Поля», 1979, и «Окна», 1980). В 1980-х возврат к фигуративному экспрессионизму стал одной из доминирующих тенденций в живописи. В это время А. создал большие свободные полотна («Облака над деревней», 1984).

Аппиани Андреа (Appiani Andrea)
(1754, Милан, — 1817, там же), итальянский живописец, рисовальщик и сценограф

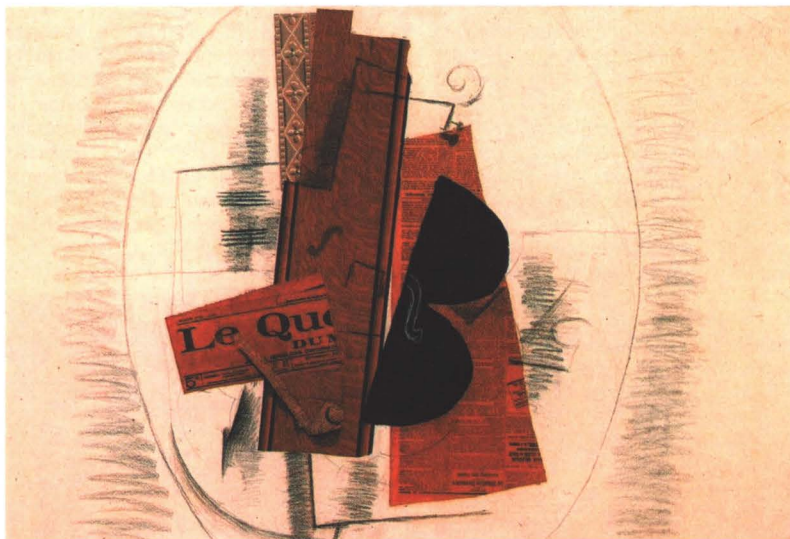
» Учился у К. М. Джудичи, посещал также Академию Амброзиана в Милане. Путешествовал по Флоренции (1783—1784), испытал влияние Дж. Трабалези и М. Кноллера, а также Болонью, где его внимание привлекли произведения Доменикино. В Риме и Неаполе изучал живопись Рафаэля и А.Р. Менгса, античную скульптуру. В Парме (1795) познакомился с живописью Корреджо. С 1792 постоянно работал в Милане. Начинал как станковый живописец, создав в 1780—1800-е картины на мифологические сюжеты («Туалет Юноны», Брешия, галерея Тозио-Мартиненго; «Юнона и Границы», «Аполлон и Гиацинт», «Аполлон и Дафна», 1805, все — Милан, галерея Брера; «Разгневанный Геракл», Милан, галерея Амброзиана). Писал полотна на сюжеты из римской («Эпизод из римской истории», Милан, частное собрание) и современной художнику истории («Наполеон, дающий мир Европе», Милан, Музей истории). В картинах на аллегорические и мифологические сюжеты подражал sfumato и светлому колориту Корреджо, придавая сценам характер не лишённой фантазии, но в целом суховатой по настроению идиллии в

пейзаже. Известное полотно А. — «Колесница Аполлона» (1800, Милан, галерея Брера), композиционно напоминающее фреску Дж. Б. Тьеполо в миланском палаццо Клеричи («Путь Солнца на Олимпе»), знаменует разительное отличие искусства двух эпох. Оно предвещает закат великой декоративной традиции 18 в. и начало эпохи «нового классического искусства», главной сутью которого станет стилизация. А. был высокообразованным человеком, принадлежавшим к кругам просвещённой ломбардской интеллигенции. В этой среде он считался знатоком литературы, античного искусства, театра. Во Флоренции и Милане художник работал как сценограф, исполнив на сюжет «Миф о Европе» эскиз занавеса для драматического театра в Милане (1798, Милан, частное собрание). Также А. был широко известен как портретист, создавший серию портретов своих современников — писателей, художников, актёров, деятелей итальянской культуры («А. Канова», ок. 1790, Милан, галерея Брера; «Певица Грассини», ок. 1805, Милан, галерея Амброзиана; «Винченцо Монти», 1805, Рим, Национальная галерея современного искусства; «Граф Соммарива», ок. 1805, Бергамо, галерея Академии Каррара). Художник создавал камерные портреты, исполненные в ломбардской живописной традиции. Излюбленные А. сочетания белого и светло-голубого в одеждах портретируемых всегда выделены ровным холодным светом в общей несколько тёмной гамме. В полотнах «Портрет Уго Фосколо» (1802, Милан, галерея Брера), автопортрет (начало 1800-х, Флоренция, галерея



Аппиани А. Портрет Наполеона. 1805

рея Уффици), «Каролина Питро-Анжоллини» (1811–13, Милан, галерея Амброзиана) внутренняя взволнованность образов, беспокойное перетекание света свидетельствуют о предромантических тенденциях в творчестве художника. В 1796 А. был назначен французскими властями комиссаром по делам изобразительных искусств Цизальпинской республики. В его ведении находились миланская Академия художеств и галерея Брера. По заказу Наполеона А. писал портреты и allegории, прославлявшие гений императора и его военачальников («Наполеон I», 1803, Белладжо, Комо, собрание виллы Мельци; «Генерал Дезо», Версаль, Национальный музей; «Наполеон на троне с allegориями Мира и Победы», 1806, Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина). С конца 1780-х, после посещения Флоренции, начал работать в монументальной живописи. В росписи Ротонды в парке Королевской виллы в Монце (1789) на сюжет из истории Амура и Психеи проявилось влияние полного грации рококо стиля Дж. Трабалези. Фрески исполнены в светлой монохромной гамме. Влиянием Доменикино и Корреджо отмечены росписи церкви Санта Мария presso Сан Чельсо (1792–95) с изображением четырёх евангелистов в люнетах. Об увлечении художника идеалами неоклассицизма свидетельствует фреска «Парнас» (1790-е–1807) Королевской виллы в Милане (палаццо Бельджозо). Композиционным построением, скульптурностью фигур, холодным ярким колоритом она напоминает одноимённое произведение Менгса на вилле Альбани. Самой значительной, принесшей А. известность работой явилась роспись Королевского дворца в Милане (1808–12), выполненная по заказу пасынка Наполеона принца Евгения Богарне. Фрески Тронного зала («Апофеоз императора», «Аполлон и музы», «Гименей и Мир», «Четыре части света», «Вулкан и Минерва» — ныне хранятся в Тремеццо, Комо, вилла Карлотта) на языке велоречивой allegории, столь ценимой в эпоху империи, прославляли Наполеона как властителя истории, покровителя искусств, мудрого монарха, во имя государственных интересов решившегося на второй брак. В зале Кариатид А. написал в технике гризайли композиции с эпизодами победоносных сражений французской армии. По замыслу художника они были исполнены в «героическом» духе рельефов колонны Траяна. Эти росписи А., как и более ранние его декоративные работы, явились харак-



Аппликация. Ж. Брак. «Скрипка и трубка». 1913

терными произведениями живописи итальянского неоклассицизма. А. создавал и графические произведения на исторические, мифологические и allegорические сюжеты, работая преимущественно в темпере.

Аппликация (лат. *applicatio* — прикладывание), способ создания всевозможных изображений или орнаментов из различных кусочков одного или нескольких материалов

» А. может быть предметной, декоративной и сюжетной; одноцветной или многоцветной. Применяют как декоративный элемент как изделий, так и одежды. Чтобы понять причины большого интереса художников к использованию А. в живописи, необходимо вернуться к проблеме реальности цвета и локальности тона в том виде, в каком она была поставлена кубистами Монматра. Для них важно было представить предметы окружающего мира такими, какие они есть на самом деле. Так, у Ж. Брака в 1911 появилась мысль ввести в изображение типографский шрифт. Позже, в начале 1912, П. Пикассо и Брак стали воспроизводить такие материалы, как, например, дерево или мрамор, представляя поверхность предметов таким образом, чтобы разница в освещении не могла её изменить. Но вскоре оба художника поняли, что гораздо больший эффект реальности будет производить включение в композицию самих предметов или кусочков бумаги, имитирующих дерево, мрамор и т. д. Традиционно считается, что первым аппликацию использовал Брак в картине «Ваза с фруктами», исполненной в сентябре 1912; однако Пикассо уже в 1911

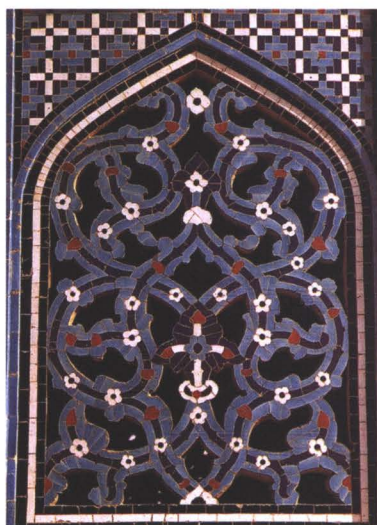
приклеивал обыкновенные почтовые марки на изображённый в живописи конверт. Брак же первым начал приклеивать бумагу, имитирующую дерево. С осени 1912 А. стала в их произведениях неотъемлемым элементом для построения многоплановых композиций. Некоторые критики увидели в этом угрозу возвращению «обманки», однако речь шла всего лишь о способе, позволяющем передать существенные качества предмета. Вслед за Пикассо и Браком А. начинают использовать и многие другие художники. Если для одних (Ф. Леже, Л. Маркуси, Ф. Вийон) она являлась лишь художественным приёмом, то для других (Х. Грис) — одним из главных принципов творчества. Первым А. позволяла достичь желаемой реалистичности; для вторых, начиная с 1915, стала средством особого выражения формальной чистоты. Несмотря на свою неприязнь к консерватизму кубистов, футуристы не замедлили воспользоваться открытой ими техникой А. А. у футуристов в конечном счёте мало отличалась от кубистической. И лишь в искусстве дадаистов и сюрреалистов А. превратилась в особый вид искусства — коллаж. С этого времени начались попытки создать эффект случайности. Х. Ари разрезал листы бумаги, разбрасывал клочки и приклеивал в том беспорядке, в каком они опустились на землю. М. Эрнст в своих ассамбляжах реалистических фрагментов достигал эффекта абсолютного абсурда традиционной логики. Ф. Пикабия, Превьер, Ман Рэй, Р. Хаусман, А. Массон, Ж. Миро часто использовали коллаж с этой же целью. Следует выделить К. Швиттерса, к-рый в своём «Мерцбау», возведённом в

доме в Ганновере (1918—38, не сохранился), сделал из коллажа величайшее выразительное средство. Многие художники-абстракционисты также использовали А. Среди них Р.В.Ф. Делоне, к-рый с 1912 применял её в оформлении обложек книг, а также Ф. Купка, Э. Лисицкий, А. Маньелли и особенно А. Матисс, аппликации к-рого несомненно представляют одну из вершин его творчества («Джаз», 1947). В настоящее время А. развивается в самых разных, подчас противоположных направлениях. В творчестве абстракционистов (Мортенсен), сюрреалистов, кинетистов (В. Вазарели), новых реалистов (Д. Споэрри) А. стала почти универсальным средством.

Апрель Аарон Исаакович (р. 15.6.1932, пос. Вилкавишского р-на, Литовская ССР), израильский живописец

» Зарубежный почётный член Российской академии художеств. В 1941 вместе с семьёй был депортирован в Якутию. В 1947 окончил в Якутске среднюю школу с золотой медалью. В 1949—51 учился в Художественном училище памяти 1905 года в Москве. В 1951 снова депортирован в Якутию, где работал и учился ещё три года. В 1954 поступил в Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова, к-рый окончил в 1960. С 1958 по 1972 регулярно выставлялся в московских молодёжных, МОСХовских, республиканских и всесоюзных художественных выставках. В 1967 совершил путешествие в Индию и на Ближний Восток. В 1972

уехал в Израиль и поселился в Иерусалиме. В 1973—83 преподавал живопись в университетах Хайфы и Иерусалима, в Доме художника и Академии искусств «Беацель» в Иерусалиме. Персональные выставки А. прошли в Израиле, Германии, Канаде, России, США, Франции и Швейцарии. Премия Иерусалимского фонда «За особый вклад в развитие искусства» (2001).

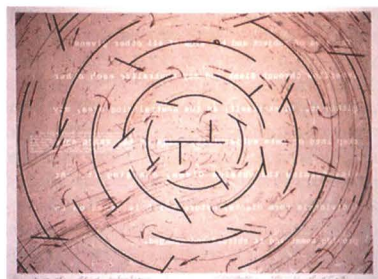


Арабеска

Арабэски (от франц. *arabesque* — арабский), сложный узорчатый орнамент средневекового искусства мусульманских стран

» А. строятся на повторении и умножении одного или нескольких

фрагментов узора в виде причудливого сочетания растительных мотивов (листьев, цветов и т. п.), животных и вымышленных образов, оружия и изредка людей, порой включающего и надписи (под арабскую вязь). Бесконечное, протекающее в заданном ритме движение узоров может быть остановлено или продолжено в любой точке без нарушения целостности узора. Такой орнамент фактически исключает фон, так как один узор вписывается в другой, закрывая поверхность (европейцы называли это «боязнь пустоты»). А. можно размещать на поверхности любой конфигурации, плоской или выпуклой. Нет никакой принципиальной разницы между композициями на стене или на ковре, на переплёте рукописи или на керамике.



Аракава С. «Слепые намерения». 1982—1983

Аракава Сюсаку (Arakawa Shusaku) (р. 1936, Токио), японский художник и архитектор

» В 1961 переехал в Нью-Йорк, где вскоре получил международное признание, участвуя в многочисленных выставках (Париж, Городской музей современного искусства, 1970; Амстердам, Городской музей, 1978). Черпая свои истоки как из восточной, так и из западной культуры, А. уже в своих ранних произведениях использовал одновременно письмо (фразы, названия или имена) и рисунок (геометрические линии и фигуры); они исполнены в локальных, пастельных тонах — сером, белом, жёлтом, розовом и голубом. Со временем его композиции усложнялись. Так, «I» (1978) выражает три состояния вертикального цилиндра, к-рый изображён целиком, слегка закрученным и лишь намеченным; под каждой фигурой крупными буквами написано название: «Труба», «Скрученная труба» и «Сломанная труба». Расположенные над этими фигурами три горизонтальные полосы окрашены в цвета от белого до серого; посередине картины натянута тонкая сетка диагоналей и вертикалей, голубых, жёлтых и красных, а два больших



Апрель А.И. «Последний полёт». 1982

бледно-жёлтых круга составляют фон композиции, на к-ром написаны несколько фраз. Таким образом, каждый из планов подразумевает различные интерпретации: описательный план содержит в себе геометрические проекции, ментальный план — слова, а между ними находится неопределённое пространство, разбивающее картезианские представления. Последние картины А. приобрели ещё большую монументальность, иногда это целые серии, состоящие из геометрических фигур и коротких изогнутых или прямых линий («Blanks Dots», 1982, Нью-Йорк, музей Метрополитен). Поэтическое и неувимое творчество А. в какой-то степени предвосхитило концептуальное искусство, но вместе с тем наследовало традицию Р. Магритта, подчёркивая разрыв между словесным и образным изображениями.



Аракелян С.А. «Горный пейзаж». 1913

Аракелян Седрак Аракелович [17 (29).12.1884, с. Джаук, Азербайджан, — 6.3.1942, Ереван], армянский живописец

» Заслуженный деятель искусств Армении (1935). Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1916). Его учителями были С. Иванов, К. Коровин и А. Архипов. Автор пейзажей и жанрово-пейзажных картин: «Старый рынок в Ереване» (1921), «Монастырь на Севане» (1925), «У родника» (1928), «Культуру — в горы» (1936), «Зангезур. Старый Горис» (1940), «Сбор хлопка на колхозных полях» (1930).

Арапов Анатолий Афанасьевич (21.11.1876, С.-Петербург, —

22.12.1949, Москва), российский художник

» В 1897—1906 учился на архитектурном отделении Московского училища живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ). В 1911 путешествовал по Германии, Швейцарии, Италии. Принимал участие в выставках МУЖВЗ, Союза русских художников (1910), «Мира искусства» (1911—13), «Алая роза» (1904), «Голубая роза» (1907), «Венок Стефанос» (1907—08) и др. Сотрудничал в журналах «Весы», «Искусство», «Золотое руно». С 1905 оформлял спектакли в театрах Москвы и Петербурга, сотрудничал с театром на Поварской, театром К.Н. Незлобина, Свободным театром, Московским художественным театром. После Октябрьской революции 1917 работал в театрах Киева, Харькова, Ростова-на-Дону, Баку,



Арбо П.Н. «Дарг». 1874

работал в русле *социалистического реализма*.

Арбо Петер Николай (Arbo Peter Nicola) (18.6.1831, Скогер, — 14.10.1892), норвежский художник

» В 1851—1852 учился в Копенгагене, затем в Дюссельдорфской академии художеств у К.Ф. Зона (1853—55). В 1863—1871 жил и работал в Париже, затем вернулся в Норвегию. Среди наиболее известных картин А. — «Дикая охота Одина» (1872, по мотивам скандинавского мифа; находится в Национальной галерее, Осло) и «Валькирия», существующая в двух версиях. Первая картина «Валькирия» была написана в 1864 (либо в 1865) в Париже. Впервые выставлена в 1866 в Стокгольме и была куплена шведским королём Карлом XV. Сейчас полотно находится в Национальном музее (Стокгольм). Другая

Свердловска, в 1921—36 — на московских и ленинградских киностанциях. Участвовал в выставках, проводившихся в Советском Союзе и за рубежом, в частности в XIV международной выставке искусств в Венеции (1924), юбилейной выставке театрально-декорационного искусства за десять лет в Ленинграде (1927) и др. Жил в Ленинграде, с 1940 — в Москве. Среди живописных работ А. — пейзажи, связанные с жизнью А.С. Пушкина, П.И. Чайковского, А.Н. Островского, Т.Г. Шевченко. Также художник запечатлел памятники древнерусского зодчества, писал натюрморты и портреты современников. В раннем творчестве (1900—10-е) А. был близок *символизму*, в 1920-х прошёл через увлечение *конструктивизмом*, с 1930-х



Арбо П.Н. Автопортрет. 1874

картина создана в 1869 и хранится в Национальной галерее (Осло). Многие работы А. написаны в качестве иллюстраций к книгам по норвежской истории и мифологии, в их числе: «Гизур и гунны», «Святой Олаф в битве при Стиклестаде», «Смерть Хервора», «Ингеборга», «Спор богов», «Сверрир» и мн. др.

Ар брют (франц. *art brut* — *грубое, необработанное искусство*), понятие, введённое французским художником Ж. Дюбюффе для обозначения искусства душевнобольных, «наивного» творчества маргиналов, уличных граффити, а также собственных произведений, вдохновлённых этими образцами

» Это искусство несёт в высшей степени спонтанный характер и практически не зависит от культурных шаблонов. В частности, А. б. не считается с конвенциями правдоподобия, живописной перспективы и условных масштабов, не признаёт разграничения реального и фантастического, иерархии материалов и т. д. В качестве эквивалента в англоязычной литературе используется термин «искусство аутсайдеров», к-рый ввёл в 1972 искусствовед Р. Кардинал. Близкие явления — маргинальное искусство, *наивное искусство*, фольклор-искусство, визионерское или интуитивное искусство, новый вымысел, *примитивизм*. Большое влияние на концепцию А. б. оказали две монографии — немецкого психиатра Х. Принцхорна



Ар брют. Неизвестный автор



Ар брют. Дж.А. Грин. «Алиса в Стране чудес»

«Художественное творчество душевнобольных» (1920) и швейцарского психотерапевта В. Моргенталера «Душевнобольной как художник» (1921). Они привлекли внимание сюрреалистов и Дюбюффе, последний в 1948 основал в Париже ассоциацию «Компания грубого искусства», призванную сохранять, изучать и расширять собранные им ранее коллекции «грубого искусства» (с 1976 хранится в Лозанне, Шато де Больё). Авангардное искусство 20 в. (дадаизм, сюрреализм, футуризм и др.) активно обращается к опыту А. б. Среди наи-

более известных представителей А. б. — живописцы, графики и скульпторы: Б. Бонжур, А. Вёльфли, А. Тапиес, Л. Сутер, М. Грюненвальдт, Г. Дарджер, П. Дюгем, Алоиза, О. Лесаж, М. Гилл, А. Лобанов, Б. Сулилат, В. Якич, М. Рамирес, К. Рено и др.

Аргунёв Иван Петрович (1729 — начало 1802, Москва), российский живописец, портретист

» Воспитывался в Петербурге, в семье своего дяди С.М. Аргунова. Художественное воспитание бу-



Ар брют. А. Вёльфли «Band-Main». 1910

душего мастера проходило в 1740-е, когда обучение русских художников не было ещё сосредоточено в специальном учебном заведении — Академия художеств была открыта значительно позже, в 1758. По мнению многих исследователей, в 1746—49 А. учился у Г.Х. Гроота, немецкого живописца, работавшего в России при дворе императрицы Елизаветы Петровны. Свои ранние работы — иконы для придворной церкви Большого Царскосельского дворца под Петербургом и для Воскресенского монастыря в Новом Иерусалиме под Москвой — А. исполнил по приглашению Гроота. На сегодняшний день из этих образов сохранились три композиции: «Иоанн Дамаскин» (1749), «Спаситель» и «Богоматерь» (оба — 1753), отличающиеся декоративностью и игривой лёгкостью рококо, что проявило себя в вытянутости пропорций, манерности жестов, грациозности фигур. В русле рокайльной живописи решена и единственная историческая картина А. «Умиряющая Клеопатра» (1750), в к-рой трагический сюжет претворён в лёгкое и изящное произведение. К самым ранним портретам кисти А. относятся парные изображения князя Ивана Ивановича (1752) и княгини Екатерины Александровны Лобановых-Ростовских (1754). Портреты отличает также декоративная красочность, идущая от народного искусства. Уже в ранних произведениях 1750-х (Портрет графа П.Б.Шереметева с собакой, 1753) ощущается грамотное владение довольно обширным арсеналом средств европейского искусства. Произведения рубежа 1750—60-х открывают новый этап в творчестве А., связанный с высшими достижениями мастера. В портрете

неизвестного художника, портрете неизвестной и, особенно, в портретах Хрипуновых (1757; Останкино) А., по существу, выступает создателем нового для русской живописи типа изображения — интимного портрета. Изображая человека в органической связи с предметами, характеризующими их интересы и склонности, художник тем самым вовлекает зрителя в интимный мир персонажей. Образный строй камерных портретов и реалистическая природа их живописного языка нашли своё продолжение в детских портретах, исполненных А. Портреты Е.П. Стрешневой (1760), графа Николая Шереметева в детстве (рубежа 1750—60-х и 1765) и калмычки Аннушки, воспитанницы Шереметевых (1767) созданы художником с особой искренностью и теплотой. Большое место среди работ Ивана Аргунова 1760-х занимают парадные заказные портреты. Портреты графа П.Б. Шереметева (1760) и графини В.А. Шереметевой (1760-е) демонстрируют несколько иной подход в трактовке портретируемых, чем портреты Хрипуновых, отличаясь известной репрезентативностью. Среди парадных портретов А. выделяется особая группа так называемых исторических, или ретроспективных, портретов, созданных после смерти изображённых лиц. Главную роль среди моделей ретроспективных полотен играют родители П.Б. Шереметева и В.А. Шереметевой, урождённой княжны Черкасской. Первой пробой пера для портретиста послужил конный портрет Б.П. Шереметева (1753). Позднее, в 1760-е, А. исполнил целую серию из четырёх портретов с изображением фельдмаршала Б.П. Шереметева и графини А.П. Шереметевой (1768), а также князя А.М. Черкасского и княгини М.Ю. Черкасской (оба — 1760-е). Портрет фельдмаршала Б.П. Шереметева в латах, долгое время считавшийся работой А. 1760-х, уже несколько лет назад атрибутирован кисти П.Г. Красовского и датирован 1748. Таким образом, развеян миф об А. как первооткрывателе метода работы над посмертными портретами. Являясь своеобразным «придворным» портретистом Шереметевых, А. написал ещё одну серию семейных портретов дворян Лазаревых — армян, переселившихся в Россию и много сделавших для распространения просвещения среди армянского народа и приобщения его к русской культуре. В разные годы художнику приходилось выполнять официальные заказы на изображения высочайших особ. В таких случаях он при-



Аргунов И.П. Портрет княгини Екатерины Александровны Лобановой-Ростовской. 1754



Аргунов И.П. Портрет княгини Варвары Алексеевны Шереметевой. 1760

бегал к уже известным иконографическим образцам, иногда варьируя их. Так, оба его портрета императрицы Елизаветы Петровны (рубеж 1750—60-х) являются фрагментарными копиями с оригинала Л. Токе 1758, а портреты великой княгини Екатерины Алексеевны (1762) и императрицы Екатерины II (1762) восходят к оригиналу П. Ротари. В 1770-е А. работал менее плодотворно, что было связано с его обязанностями управляющего Миллионным домом Шереметева в Петербурге. К позднему периоду творчества



Аргунов И.П. Портрет графа Н.П. Шереметева в детстве. 1750



Аргунов Н.И. Портрет П.И. Ковалёвой-Жемчуговой. 1803

А. относится одно из самых поэтичных и совершенных созданий художника — Портрет неизвестной в русском костюме (1784). Созданию обобщённого, цельного образа способствует новая стилистика, связанная с распространением классицизма. Это проявилось в устойчивом равновесии композиции, плавной завершенности силуэта, почти скульптурной цельности форм. На смену старым версиям исследований о модели (кормилица или женщина из высшего общества, одетая в народный костюм) появилась новая — о том, что на портрете изображена крепостная певица и актриса театра Шереметевых Анна Изумрудова-Буянова. С конца 1780-х А. практически отошёл от художественной деятельности. В 1788 он был назначен управителем Московского дома Шереметевых и членом крепостной коллегии, ведавшей всеми хозяйственными делами графа, что лишило его возможности заниматься творчеством. Значение А. не ограничивается только его практикой в качестве портретиста. Он был педагогом, сыгравшим видную роль в развитии национального художественного образования до открытия в России Академии художеств. В его мастерской ещё в 1753—58 обучались А.П. Лосенко, К.И. Головачевский и И.С. Саблуков, ставшие впоследствии преподавателями Академии. Учениками А. были и его сыновья: будущий архитектор Павел и живописцы Николай и Яков, унаследовавшие от отца талант портретиста.

Аргунов Николай Иванович (1770, С.-Петербург, — 1828, Москва), российский художник-портретист

» Родился в семье И.П. Аргунова — крепостного живописца графа Н.П. Шереметева; брат архитектора П.И. Аргунова. Учился под руководством отца. С 1788 жил в Москве. В 1793 отправлен в Петербург для продолжения обучения. В 1798 получил разрешение копировать картины Эрмитажа. В 1800—10-х жил попеременно в Москве и Петербурге. В 1801 участвовал в украшении дворца в подмосковном имении Шереметевых Останкино и их московского дома на Воздвиженке. В 1806 руководил выполнением живописных работ в здании Странноприимного дома в Москве. После смерти в том же году брата руководил благоустройством дома Шереметевых в Петербурге (Фонтанный дом) и дачи Улянка под Петербургом. В 1809, после смерти Шереметева, отпущен на оброк. Поселился в Москве. 22.12.1815, согласно завещанию графа, получил вольную. В 1816 за свои портреты удостоен звания «назначенного» в академики. В 1818 за портрет сенатора П.С. Рунича избран академиком Императорской Академии художеств. Имел нескольких учеников — И. Мельникова, М. Зацепина и П. Поздеева. А. — один из крупнейших портретистов первой трети 19 в. Большую часть жизни мастера его творчество существовало в стороне от современной ему художественной среды. С этим связан некий архаизм живописного языка, но вместе с тем и самобытность и очарование искусства художника. Портреты А. отличаются многообразием, убедительностью психологических характеристик, объективным подходом к натуре, лишённым классицистической идеализации и романтической героизации моделей. Среди лучших работ мастера портреты Т.В. Шлыковой-Гранатовой (1789), Вани Якимова в костюме Амура (1790), Г.Р. Державина (1800—01), П.И. Ковалёвой-Жемчуговой (1803), Н.П. Шереметева (1800-е), А.М. Дмитриева-Мамонова (1812), М.И. Соколовой (1820). Произведения А. находятся во многих музейных собраниях, в т. ч. в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, Государственном Эрмитаже, Государственном Историческом музее, Музее-усадьбе «Останкино», Государственном музее керамики и усадьбе «Кусково» 18 в.

Арефьев Александр Дмитриевич (3.8.1931, Ленинград, ныне С.-Пе-

тербург, — 5.5.1978, Париж), российский художник

» Занимался в изостудии Дворца пионеров у С. Левина. Учился в Средней художественной школе (СШХ) (1944—49), откуда был исключён за формализм. Поддерживал тесные дружеские и творческие связи с Р. Гудзенко, Р. Васми, В. Грозовым, Ш. Шварцем, В. Шагиным, поэтом Р. Мандельштамом; стал подлинным лидером объединения «Круг художников». На формирование творческих взглядов А. оказали влияние ведущие педагоги СХШ — Г.И. Орловский, Г.Н. Траугот, В.Н. Яновская, Г.А. Глаголева; среди своих предшественников особенно ценил французского художника О. Домье, передвижника Л.И. Соломаткина. Ещё в годы учёбы вокруг А. образовалось сообщество, одно время носившее название «Орден нищенствующих (или непродоходящих) живописцев» (ОНЖ), ныне чаще именуемое арефьевским кругом (или арефьевцами). Окончив вечернюю школу, А. поступил во 2-й медицинский институт, где проучился в течение двух лет (1954—56). В 1956 был осуждён за подделку рецепта и пробыл в лагере до 1959. Отбыл срок ещё раз (1965), якобы «за покушение на убийство» вследствие бытовой ссоры. Состоял в Горьком графиков, но был исключён из него в 1976. Являлся одним из активных организаторов выставки в ДК имени И.И. Газа. Выставку в ДК «Невский» бойкотировал из солидарности с художниками, не допущенными к участию в ней. Объявив себя евреем, участвовал в выставках группы «Алеф». В 1977 эмигрировал во Францию. А. работал в живописи и графике (пейзаж, портреты, бытовой жанр). Наиболее значительные циклы — «Дон Кихот», «Бани», «Барышня и хулиган», «Античная серия», «Тюремный цикл» и др. Его творчество оказало значительное влияние на творчество Ю. Медведева, О. Григорьева, В. Некрасова, художников группы «Митьки».

Арефьев Владимир Анатольевич (р. 20.5.1949, Фрунзе, ныне Бишкек, Киргизия), российский театральный художник

» Член Союза художников СССР (1976). Заслуженный художник Украинской ССР (1978). Заслуженный художник РФ (1995). Член-корреспондент Российской академии художеств (2002). Живёт и работает в Москве. Художник театра. Учился в Московской средней художественной школе в

1964—67 и Московском государственном художественном институте имени В.И. Сурикова в 1967—73. Работал преимущественно в музыкальных театрах Днепропетровска, Киева, Одессы, Воронежа, Волгограда, Челябинска, Нижнего Новгорода, Екатеринбурга, Санкт-Петербурга, Фрунзе, Алма-Аты, Анкары (Турция). Главный художник Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко (с 1993) и Московского театра оперетты (с 1995). Среди оформленных им музыкальных спектаклей: «Болеро» М. Равеля (1970), «Любовный напиток» Г. Доницетти (1970), «Риголетто» Дж. Верди (1973), «Спартак» А.И. Хачатуряна (1974), «Кармен» Ж. Бизе (1975 и 1999), «Щелкунчик» (1975) и «Лебединое озеро» (1991, 1992) П.И. Чайковского, «Борис Годунов» М.П. Мусоргского (1979), «Запорожец за Дунаем» С.С. Гулак-Артемовского (1984), «Шут» (1985, 1990) и «Обручение в монастыре» (1999) С.С. Прокофьева, «Шопениана» (1987) и «Призрачный бал» (1995) на музыку Ф. Шопена, «Жизель» Адана (1989), «Жар-птица» И.Ф. Стравинского (1989), «Весёлая вдова» Ф. Легара (1997), «Летучая мышь» И. Штрауса (2001). Также оформил спектакли «Чайка» (совместно с А.Т. Борисовым, 1992), «Иванов» (1998) и «Вишнёвый сад» (2001) по пьесам А.П. Чехова. Премия «Золотая маска» за декорации к опере «Эрмани» Дж. Верди (1996). Серебряная медаль РАХ (2000).

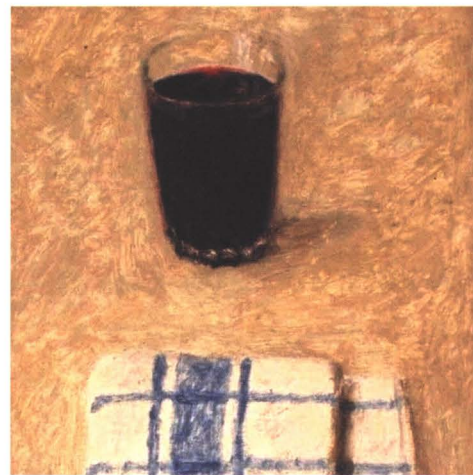
Арзамасская школа, первая в России провинциальная частная художественная школа живописи, основанная в г. Арзамас в 1802 живописцем А.В. Ступиным (руководил до 1861)

» На обучение принимались не только дети чиновников, купцов и мещан, но и крепостных, наиболее одарённые из них по ходатайству Ступина нередко получали свободу. Обучение длилось шесть лет. За год учебы с питанием платилось 200 рублей ассигнациями; уже имевшие художественные навыки учились 4 года с платой по 350 рублей в год. Работы лучших учеников (рисунки и живопись) представлялись на выставки Императорской академии художеств, получали медали, одарённые зачислялись в её классы. В 1809 Ступин представил первые результаты работы школы в Академию художеств. Успех экспозиции в С.-Петербурге превзошёл все ожидания. А. ш. была принята под

покровительство Императорской академии художеств. Ступин стал академиком. Видные художники дарили школе свои живописные произведения: К.П. Брюллов, А.Е. Егоров, В.К. Шебуев, А.Г. Варнек, И.А. Акимов, Академия художеств — 17 слепков с античных скульптур, гравюры и эстампы. Школьная библиотека состояла из обширных коллекций книг по всем отраслям наук и знаний. Отмечалась высокая демократичность внутренней жизни школы: независимо от сословия, каждый участвовал в подготовке для всех красок, холстов и принадлежностей для рисования, в уборке помещений, в подаче кушаний на общий стол. Регулярно устраивались коллективные чтения, домашние спектакли, праздники с приглашёнными. Вместе с учениками Ступин расписывал соборы многих городов России: Арзамаса, Пензы, Починок, Нижегородской ярмарки. В 1825 в школе обучалось 26 человек, в том числе будущие академики живописи: К. Макаров, Н. Алексеев, В. Раев, А. Надеждин. Многие воспитанники стали учителями уездных и губернских училищ и гимназий (П. Веденецкий, И. Лебедев), основателями собственных художественных школ в Саранске, Козлове. Здание школы Ступина было отстроено по проекту М.П. Коринфского в 1814, но в 1842 сгорело. Для его восстановления Академия художеств выделила 5000 рублей и коллекцию слепков с антиков: 5 статуй (Лаокоон, Венера Медийская) и 5 бюстов. К 1854 школу окончило 150 человек, продолжало обучение 6 (всего выпущено 168 художников, из них 88 были крепостными). В связи с преклонным возрастом дела по школе Ступин передал своему зятю Н.М. Алексееву. Но после смерти Ступина школа была закрыта (в 1862). Работы выпускников А. ш. представляют особую ценность в собраниях многих музеев России. В пору своего расцвета (1830-е) А. ш. способствовала развитию жанровой живописи, близкой к работам венецианской школы.

Арикха, Ариха Авигдор (франц. Arikha Avigdor; собств. Авигдор Длугац) (р. 28.4.1929, Рэдэуци, Юж. Буковина, ныне Румыния), израильский художник

» Родился в еврейской немецкоязычной семье. В 1941 семья была депортирована в нацистские концлагеря на Западной Украине, его отец погиб. Сам он выжил благодаря рисункам, к-рые делал во время депортации и к-рые сумел показать



Арикха А. «Стакан и салфетка». 1978

представителям Красного Креста, посетившим лагерь в 1943 (в 1971 семь из них были факсимильно изданы в Париже ограниченным тиражом). А. и его сестра были освобождены и сумели в 1944 переехать в Палестину. Арикха — перевод родовой фамилии художника (широкий, просторный) на арамейский язык; он принял это новое имя после переезда в Палестину. До 1948 жил в кибуце в Центральном Израиле. В 1948 А. был тяжело ранен в ходе Арабо-израильской войны, после операции провёл несколько дней в коме. В 1946—49 посещал художественную академию Бецадель. В 1949 получил стипендию, по к-рой отправился учиться в парижскую Школу изящных искусств, где изучал технику фресковой живописи. С 1954 А. постоянно живёт в Париже, часто приезжает в Израиль. Ранние рисунки и литографии, сдержанные, с чистыми и выразительными линиями, исполнены в фигуративной манере. В 1950-е живопись А. наполняется воображаемыми формами и вскоре становится откровенно абстрактной, драматичной, угловатой, что усиливается чёрными, красными и белыми тонами. В 1965—73 А. работал в технике рисунка, вновь обратился к фигуративности (в 1970—71 выставка его рисунков прошла в Париже). С 1973 художник создаёт абстрактные живописные картины и интересуется самыми простыми предметами, изучая их пластические отношения («Коробка и кружка», 1975, собрание художника) и уделяя особое внимание композиционному «кадру». Его выставки, прошедшие в 1982 и 1986 в галерее Мальборо в Лондоне, представляли автопортреты, ню и виды мастерской художника. Создал иллюстрации к Р. Рильке, Э. Хемингуэю, Н. Гоголю, С. Беккету. Выступал так-

Антонелло да Мессина

«Святой Иероним в келье»

1460–1475 годы

Дерево, темпера, 47,7 × 36,2 см
Лондон, Национальная галерея

Изображённый да Мессиной Иероним, быть может, один из самых интересных образов этого святого. Он восседает на подиуме, с двух сторон отгороженном книжными полками. Сам подиум помещён в закрытое пространство обширного помещения. Зритель смотрит в это помещение через портал. Острое ощущение перспективы создаётся благодаря различному измерению удаляющихся деталей: портал — подиум со святым — плиточный пол — колоннада справа — вид из окон на пейзаж вдалеке. Известный западный искусствовед Г. Риддербос выдвинул остроумную гипотезу, согласно которой в образе св. Иеронима на картине да Мессины предстаёт крупнейший теолог и философ 15 в. Николай Кузанский.



Картинка «Святой Иероним в келье» полна символического смысла, многие её детали заключают в себе скрытое значение, как, например, присутствие зверей, в частности птиц.



Многие элементы в картине (предметы на полках, изразцовый пол, птицы, устроившиеся на подоконнике, а также характер света) свидетельствуют о влиянии нидерландской живописи.





«Святой Себастьян»

1476 год

Холст, масло, 171 × 85,5 см

Дрезден, Галерея старых мастеров

Это одна из наиболее значительных работ мастера, созданная во время его пребывания в Венеции и являвшаяся в своё время левой стороной несохранившегося алтаря венецианской церкви Сан Джулиано. Итальянские художники 15 в. обычно трактовали образ Святого Себастьяна в драматическом плане, изображая его мученическую гибель. У Антонелло да Мессины обнажённое тело юноши тоже пронзают стрелы, однако в выражении его прекрасного лица с поднятыми к небу глазами и полуоткрытыми губами — лишь лёгкий намёк на страдание. Герой да Мессины спокоен и прекрасен, он полон жизни и предстаёт перед нами в гармонии с миром, на фоне которого изображён — уходящими в глубину зданиями, чьи стены как бы вобрали в себя тёплый солнечный свет, соединяющими их арками, чьи очертания вторят плавным очертаниям фигуры святого.



Выражение лица святого несколько отстранённое.

«Распятие с Марией и Иоанном»

1475 год

Масло на деревине 59,7 × 42,5 см

Антверпен,

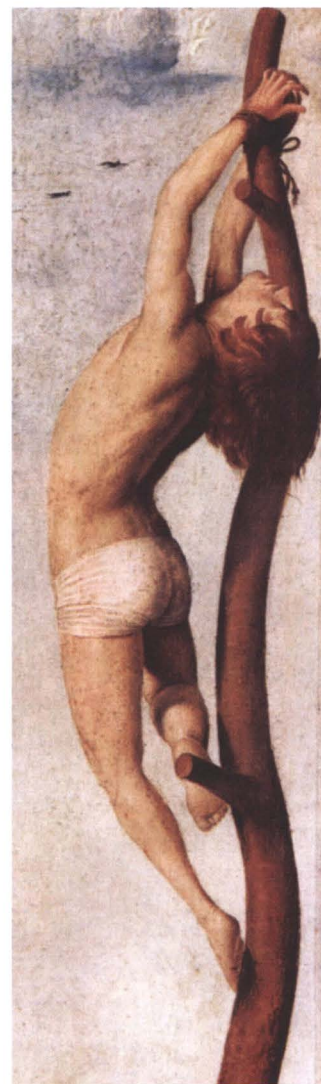
Музей изящных искусств

Несмотря на свой относительно малый размер, полотно включает в себя целый мир. Произведение Антонелло да Мессины проникнуто тонкой наблюдательностью: далёкий раскинувшийся пейзаж с голубеющим на горизонте морем, пологими желтоватыми холмами и рекой, отделяющей ближний план от дальнего. Фигура распятого Христа, высоко вознесённая на небо, выделяется на серовато-воздушном фоне.

Поза сидящей у подножия креста Марии выражает глубокую скорбь, её руки покорно сложены на коленях.

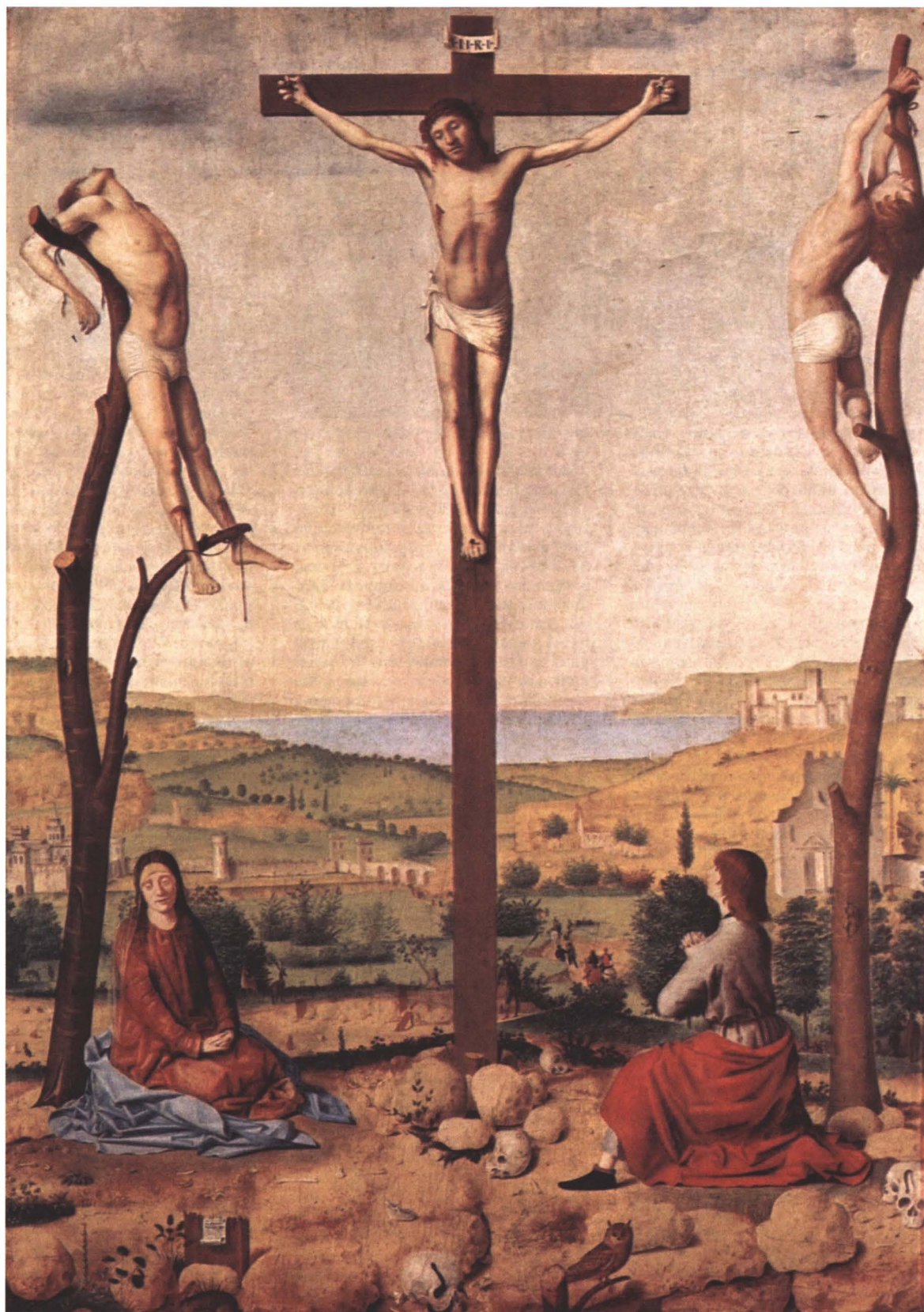


Слева от Иисуса Христа распят преступник Гестас, получивший в Евангелии имя Безумного разбойника.



Справа от Иисуса Христа да Мессина изобразил распятого преступника Димаса (Благоразумного разбойника).

Фигура апостола Иоанна проникнута одиночеством, он замер, молитвенно сложив руки на груди.





Арнаутов В.М. Фрагмент фрески в Мемориальной башне Кейт. Сан-Франциско. 1934—1938

же как историк искусства, ему принадлежат монография о рисунках Ж.О.Д. Энгра (1986), книги «Живопись и взгляд» (1991), «Об изображении» (1995), эссе о живописи, предисловия к каталогам работ Н. Пуссена и др.

Арнаутов Виктор Михайлович (11.11.1896, с. Успеневка, ныне Токмакского р-на Запорожской обл. Украины, — 22.3.1979, пос. Вырица, Гатчинский р-н Ленинградской обл.), российский художник

» Отец священник, мать — донская казачка. Молодость провёл в Мариуполе, где окончил гимназию и брал платные уроки рисования у В.П. Тарасова. В 1914 окончил Елизаветградское кавалерийское училище и ушёл на фронт Первой мировой войны 1914—18 младшим офицером эскадрона уланского Литовского полка. Награждён Георгиевским крестом. В октябре 1917 был избран командиром эскадрона. В начале 1918 демобилизовался и приехал в Симбирск (ныне Ульяновск). Позднее воевал в Белой армии под командованием А.В. Колчака на Урале и в Сибири. В 1920 эмигрировал в Харбин (Китай). Зарабатывал изготовлением икон и расписных шкатулок. Одновременно учился в студии «Лотос» у М.А. Кичигина и А.О. Бернардацци, бывших преподавателей Екатеринбургского художественного училища. В 1923—25 работал кавалерийским инструктором в Мукдене. В 1925 переехал в США и поселился в Сан-Франциско. Учился в Калифорнийской ху-

дожественной школе у Г. Пьезони, Р. Стакпола и Ли Рандолфа. В 1929 отправился в Мексику, поступил в мастерскую Д. Риверы и до 1931 работал под его руководством над фресками для здания Министерства здравоохранения, Национального и Губернаторского дворцов в Мехико. Вернувшись в США, исполнил фрески для клиники в Пало Альто (1932), Мемориальной башни Кейт, в память пожарникам — героям землетрясения 1906 (1934—38), и школы имени

Дж. Вашингтона (1936) в Сан-Франциско. Писал пейзажи, портреты, жанровые сцены, занимался графикой. Провёл персональные выставки в Сан-Франциско (1933—35 и 1938), Стоктоне, Трентоне (обе 1936) и Стэнфорде (1939), участвовал в международных выставках в Нью-Йорке (1938) и Сан-Франциско (1940), в выставках Художественной ассоциации Сан-Франциско (1937, 1938 и 1946). Станковое творчество А. было высоко оценено критикой. В начале 1930-х А. преподавал в Калифорнийской художественной школе, с 1936 — на факультете искусства и архитектуры Стэнфордского университета. В 1961 вышел на пенсию со званием заслуженного профессора. В 1938 вступил в Коммунистическую партию США. В 1941—45 возглавлял Русско-американское общество по оказанию помощи Красной Армии. В 1949 участвовал в Конгрессе сторонников мира в Мехико. В 1950-е входил в Графическую мастерскую Сан-Франциско (Грэфик Уоркшоп), объединившую художников левых взглядов. В 1961 посетил СССР в группе эмигрантов, возглавляемой генералом В.А. Яхонтовым. В 1963 вернулся в СССР, принял советское гражданство и поселился в Жданове (ныне Мариуполь). В 1960-е исполнил мозаики на боковом фасаде Дома связи и в школе № 54, а также большое мозаичное панно «От скифов к космосу» для здания Аэровокзала. Пи-



Аросениус И.А. «Любовные мечты»



Аросениус И.А. «Девочка у камина». 1907

сал картины политического звучания: «Были ли вы когда-нибудь коммунистом?», «Охотники за ведьмами», «Расстрел демонстрантов», «Безработная мать» и др. Выполнил ксилографии к книгам «На барабане» М. Купна и «Сто шагов к солнцу» А. Кравченко, а также рисунки углём к «Братьям Карамазовым» Ф.М. Достоевского. Провёл персональные выставки в Киеве (1964), Жданове, Горловке и Донецке (1965). Последние годы жизни провёл в Вырице под Ленинградом.

Ар нуво (франц. art nouveau — новое искусство), см. Модерн

Аросениус Ивар Аксель Хенрик (*Arosenius Ivar Axel Henrik*) (8.10.1878, Гётеборг, — 2.1.1909, Эльвэнген, ок. Гётеборга), шведский художник, один из крупнейших представителей шведского символизма

» Родился в семье инженера-путейца. Учился живописи в Гётеборге у К. Вильгельмсона в течение 1897, затем был принят в Академию изящных искусств в Стокгольме. Разочаровавшись в академическом образовании, сначала посещал как вольнослушатель художественную школу при Союзе художников, где учился у Р. Берга, а в 1901 вернулся в Гётеборг, где продолжил занятия у Вильгельмсона. Попал под сильное влияние датского художника О. Крузе, посетившего Гётеборг, и заинтересовался средневековым и народным искусством. В 1904 через Мюнхен приехал в Париж, где в 1905 принял участие в Салоне Независимых. Его работы получили там положительные отзывы публики,

что существенно подняло самооценку художника. В том же году А. вернулся в Швецию, в Стокгольме прошла его первая персональная выставка, на которой экспонировались 173 работы. Вернувшись в Гётеборг, А. познакомился с Идой (Эвой) Адлер и женился на ней в 1906. В 1907 семья переехала в коттедж в Эльвэнген в окрестностях Гётеборга. На картинах А. последних лет жизни постоянным сюжетом являются тёмные комнаты коттеджа с фигурами его жены и дочери. В то же самое время он разрабатывал мифологические и фольклорные сюжеты в своих акварелях. В 1906—07 А. сотрудничал с газетами «Strix» и «Sondags-Nisse»; последняя выпустила 21.4.1907 номер, целиком составленный из произведений художника. В 1908 прошла большая выставка художника, сначала в Лунде, затем в галерее Валанн в Гётеборге. Художественный музей Гётеборга приобрёл несколько его произведений. Умер А. от гемофилии (оба его брата также умерли от гемофилии). Имя художника присвоено Фонду, образованному Шведским обществом гемофилии для проведения научных исследований.

Арп Ханс (Жан) (нем. *Arp Hans*, франц. *Arp Jean*) (16.9.1886, Страсбург, — 7.6.1966, Базель), немецкий и французский художник, один из пионеров дадаизма

» В 1904 поступил в Веймарскую Академию, где его соученик Гауптман сделал его портрет (1905, Гамбург, Кунстхалле); с 1908 учился в академии Жюлиана в Париже. Затем уехал в Веггис (Швейцария) и в 1911 участвовал в образовании

группы «Der Moderne Bund». В Мюнхене он познакомился с В.В. Кандинским и Р.В.Ф. Делоне, участвовал в деятельности группы «Синий всадник» и сотрудничал в журнале «Штурм» (1912). Произведения этого периода (а именно тогда А. по-настоящему занимался живописью) восходят к сезанновскому кубизму («Три женщины», 1912, частное собрание). В Париже в 1914—15 А. посещал поэта Г. Аполлинера и художника П. Пикассо. По возвращении в Швейцарию, в Цюрих, он создал свои первые коллажи и абстрактные композиции («Статическая композиция», 1915, Париж, частное собрание). В 1915 А. исполнил коллажи и ковры с прямоугольными формами под влиянием С. Тойбер, на который женился в 1922 (см. Тойбер-Арп). В 1916 художник стал одним из основателей дадаизма в Цюрихе, иллюстрировал «25 поэм» Т. Тцары и создал серию абстрактных гравюр («Этюды симметрии»). В 1916 он исполнил свои первые деревянные раскрашенные рельефы («Цветкомолот», 1916—17, Гаага, Муниципальный музей), а в следующем году — гравюры на дереве и большие геометрические коллажи. В 1919—20 вместе с художником М. Эрнстом и поэтом И. Баргельдом он принял участие в движении дада в Кёльне. В 1926 А. переехал в Мёдон; в 1925—30 участвовал в выставках сюрреалистов в Париже («Торс и пупок», 1927, частное собрание) и сотрудничал в голландском журнале «Де Стейль». Отдавая всё больше скульптуре, художник тем не менее продолжал работать с коллажами и в графике; с С. Тойбер и Т. ван Дусбургом он создал росписи в доме «Обетт» в Страсбурге (1926—28, не сохрани-



Арп Х. «Недалеко от Солнца, Луны и звёзд». 1962—1963

лись), с 1930 делал «разорванные бумаги», которые в 1983 были выставлены в парижском *Национальном музее современного искусства*. В этих хрупких произведениях отражается влияние дадаизма, к-рое художник почувствовал особенно остро и к-рому он обязан своей поэтикой пространства и случайного. Во время Второй мировой войны 1939—45 А. работал в Грасе с С. Делоне и А. Маньелли (литографии, 1941). После войны совершил путешествие в Америку (1949 и 1950), потом в Грецию (1952, 1954), жил в Медоне и Базеле. Вплоть до самой смерти он создавал свои графические произведения (ксилографии, офорты). Его гравюры на дереве, очень изобретательные и пластичные, располагаются между чистой абстракцией и морфологией. Он создал иллюстрации к своим собственным текстам («Парусник в лесу», Париж, 1957, ксилографии; «Улица Габриель, дом 1», Париж, 1958, 12 офортов; «К белой бесконечности», Париж, 1960, офорты). Также создал картоны для ковров («Надир», 1960). Произведения художника особенно полно представлены в музее Крёллер-Мюллер в Оттерло (собрание М. Арп-Хагенбах), в Кунстхалле в Гамбурге, в Кастелло-Висконти в Локарно. В Кламаре, близ Парижа, открыт фонд художника. В 1986—88 большая выставка А. прошла в США и Европе, в 1990 — в Москве (Музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина).

Арпиньи Анри Жозеф (*Harpignies Henri Joseph*) (28.6.1819, Валансьен, — 28.8.1916, Сен-Приве, деп. Йонна), французский художник, один из ведущих французских акварелистов своего времени



Арпиньи А.Ж. «Пейзаж. Оверни». 1898



Арсеньев А.Б. «С добрым утром». 2002

» В молодости по настоянию семьи занимался предпринимательством, но затем любовь к живописи взяла верх, и в 27-летнем возрасте А. поступил в парижскую студию Ж.А. Ашара. В конце 1840-х он впервые совершил поездку в Италию для работы, в 1850-е сблизился с К. Коро, вместе с к-рым отправился в Италию повторно. В 1861 А. ожидал первый крупный успех на Парижском Салоне, участником к-рого он регулярно был и в дальнейшем. Основные его работы — пейзажная живопись, изображения детей, портреты.

Арсеньев Аркадий Борисович (30.10.1939, Москва, — 2006, там же), российский художник

» Народный художник РФ (2006). В 1964 окончил Московский художественный институт имени В.И. Сурикова (плакатная мастерская), где его учителями были Н.А. Пономарёв, О.М. Савостюк и Б.А. Успенский. С 1964 стал постоянным участником всесоюзных, московских и зарубежных выставок. В 1976 за плакат «Пусть всегда будет солнце» А. получил первую премию на Всесоюзном конкурсе плаката. Среди наиболее известных плакатов: «Берегите красоту и богатство нашей природы» (1967), «Народ Чили победит!» (1974), «Выше качество полевых работ» (1977), «Вперёд лети!» (1979). Живописные картины художника отличаются безупречным вкусом и особенной правдивостью: серии «Крымские ночи», «Травы, деревья и камни», «Юноша в винограднике». Большое место в творчестве А. занимает обнажённая натура; нежно-перламутровые, золотистые, бело-розовые тела в произведениях художника олицетворяют собой ту высшую чистоту, что несёт в себе сама природа: «Под солнцем», «Обнажённая», «Солнечный путь». Особого внимания заслуживают графические произведения художника, будь то портрет, пейзаж или натюрморт. В них всегда присутствуют ясность пластической задачи, образность и общность. В 1988 А. был избран секретарём Союза художников РСФСР, возглавлял плакатную комиссию МОСХа (московской организации СХ) и был куратором по Дальнему Востоку.



Артсен П. «Поклонение волхвов». Триптих. Центральная панель. Около 1560

Артель художников, С.-Петербургская артель художников, первое идейное объединение русских художников-демократов

» Была создана в 1863 по инициативе И.Н. Крамского участниками т. н. «бунта четырнадцати» — выпускниками Императорской Академии художеств, демонстративно вышедшими из неё в знак протеста против консервативной системы преподавания (Б.Б. Вениг, А.К. Григорьев, Н.Д. Дмитриев-Оренбургский, Ф.С. Журавлёв, А.И. Корзухин, К.В. Лемох, К.Е. Маковский и др.). Художники поселились на Васильевском острове, вели общее хозяйство и занимались творчеством. В 1865 был утверждён Устав Артели, согласно к-рому её члены совместно выполняли различные художественные заказы, а гонорар делили между собой. Определённая часть средств поступала в «общий котёл». Туда же шли и проценты от индивидуальных заказов. Все вопросы творчества решались артельщиками сообща. По сути, это была форма трудовой коммуны. А. х. также занималась устройством выставок. По четвергам проходили артельские рисовальные вечера, к-рые привлекали петербургскую интеллигенцию и творческую молодёжь. Объединение художников оказалось недолговечным. После выхода из А. х. в 1870 Крам-

ского она вскоре прекратила существование. Члены А. х. приняли деятельное участие в Товариществе передвижных художественных выставок (см. *Передвижники*).

Арт-рынок см. *Рынок художественный*

Артсен Пумер (Aertsen Pieter) (1508, Амстердам, — 1575, там же), нидерландский художник

» Сын чесальщика шерсти (подпись А. часто напоминает трезубец — упрощённую форму гребня для чесания шерсти). Был прозван за свой высокий рост «Длинным Питером». По словам К. ван Мандера, А. учился у А. Класа и, возможно, совершил путешествие в Италию. В 1535 он вступил в гильдию живописцев Антверпена; стал гражданином Антверпена и в 1542 женился. Быстро достигший признания (уже в 1540 у него появились первые ученики), он разбогател и имел заказы во Фландрии (алтарные картины в Антверпене в 1546, в Лео в 1554) и Голландии (витражи в Амстердаме в 1556, заказы торговца и мецената Рауварта). Затем А. вернулся в свой родной город, где упоминается в 1557, и получил гражданство в 1563, всё ещё сохраняя деловые отношения с Антверпеном и Лео. Его возвращение в Голландию объясняется не религиозными причинами и не постоянной конкуренцией с Ф.

Флорисом, как обычно считается, а несомненно важностью заказов, для исполнения к-рых требовалось личное присутствие художника, например алтарные картины в амстердамских церквях Аудекерк и Нийвекерк (от последней сохранился только фрагмент с изображением удивительной головы быка; Амстердам, Государственный музей). «Этот прекрасный и достойный великого мастера памятник был, к несчастью для искусства, уничтожен святотатственными руками иконоборцев вместе со многими другими его произведениями», — пишет ван Мандер. Картина «Молочница» (Лилль, Музей изящных искусств) — самое раннее датированное произведение художника, дошедшее до нашего времени. Она была создана в 1543 и свидетельствует о склонности А. к национальному реализму, настойчивому и примитивному, близкому реализму П. Брейгеля Старшего. Вместе с тем многочисленные алтарные картины, исполненные в 1540-е («Распятие», «Рождество», Брюгге, церковь Спасителя), показывают нам художника, использующего уроки «романистов» (ван Орлей) и особенно антверпенских мастеров (Хемессен, Монограммист из Брауншвейга). Эти реалистичные маленькие фигуры, неуклюжие, но столь выразительные, вновь появляются в религиозных произведениях, созданных в 1550-е («Несение креста», Берлин-Далем, музей; Антвер-



Артсен П. «Кухарка». 1559



Архипов А.Е. «Лёд прошёл». 1894—1895

пен, Королевский музей изящных искусств). А. испытал также итальянское влияние — от архитектурной риторики С. Серлио («Христос у Марфы и Марии», Роттердам, музей Бойманса-ван Бёнингена) до богатого колорита венецианцев и выразительного маньеризма *Пармиджанино*. Вскоре эти две тенденции слились воедино. В священных («Поклонение младенцу», Руан, Музей изящных искусств) или в светских сюжетах («Блины», Роттердам, музей Бойманса-ван Бёнин-

гена; «Кухарки», Брюссель, Королевский музей изящных искусств) врождённый реализм А. стал более монументальным и мощным; он пользуется гаммой живых и ярких тонов и находит эпическое дыхание, к-рое чисто по-северному отвечает «большой манере» итальянцев. Вершиной этого искусства стали, несомненно, изображения рынков, где первый план красноречиво загружен овощами и съестными припасами, к-рые относят повествовательные элементы на второй план (иногда даже религиозные сцены, как в картине «Христос и самаритянка», Франкфурт, Штеделевский художественный институт). Несмотря на маньеристический «пафос», свойственный 16 в., здесь утверждаются права нового жанра живописи, окончательно определившегося в следующем столетии, — натюрморта (Копенгаген, Государственный художественный музей; Стокгольм, Национальный музей; Уппсала, Университет). Эти произведения иллюстрируют тенденцию, развитую затем И. Бекеларом, учеником А. Что касается рисунков А., оценённых лишь в 20 в. (особенно эскизы алтарных картин и витражей), в них проявляется мощь и оригинальность нидерландского маньеризма середины 16 в.

Архипов (настоящая фамилия *Пыриков*) *Абрам Ефимович* [15 (27).8.1862, дер. Егорово Рязанской губ., — 25.9.1930, Москва], российский художник

» Народный художник РСФСР (1927). Действительный член Академии художеств (1916). Из крестьянской семьи. Рисовал с детства, учился у приезжих иконописцев. Один из них, оказавшийся вольнослушателем Московского училища живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ), помог А. подготовиться и поступить в это учебное заведение. Годы занятий в МУЖВЗ (1877—83 и 1886—88) совпали с периодом средоточия здесь уникальных педагогических сил. Художники, у к-рых учился А. — В.Г. Перов, И.М. Прянишников, А.К. Саврасов, В.Е. Маковский, В.Д. Поленов, — являлись наиболее крупными живописцами эпохи. Особенно значительную роль в становлении А. как художника сыграли Перов, ещё ранее обратившийся к крестьянской теме, и Поленов, один из первых русских пленэристов. В годы учения А. много работал самостоятельно, летом ежегодно ездил на родину в Рязанскую губернию, где писал этюды. Сохранилось немало его жанровых картин той поры. На них запечатлены различные эпизоды из жизни крестьян: «В лавке старьевщика» (1882), «Пьяница» (1883), «Водопой» (1883) и др. Два учебных года — с сентября 1884 по февраль 1886 — А. занимался в Петербургской Академии художеств, где повышал своё профессиональное мастерство, а осенью 1886 возвратился в МУЖВЗ. В 1887 за картину «Посе-



Архипов А.Е. «Прачки». Конец 1890-х

щение больной» молодой живописец получил большую серебряную медаль и звание классного художника. Началась самостоятельная творческая деятельность А., протекавшая в основном в Москве. Он сотрудничал с Товариществом передвижных художественных выставок (ТПХВ; см. *Передвижники*), членом к-рого стал в 1891. Его интерес к жизни деревни отразился в картинах, написанных сразу же по окончании МУЖВЗ: «Пересуды», «На Волге» (обе 1888–89), «Деревенский иконописец» (1889). В картине «На Волге» впервые А. подошёл к решению одной из основных проблем современной ему пленэрной живописи — изображению человека на открытом воздухе; здесь сложился тип жанровой картины, где эмоциональное состояние человека передаётся гл. обр. через пейзаж. Эти же проблемы, но уже с большим размахом, с эпическим звучанием и с возросшим художественным мастерством были решены живописцем в картине «По реке Оке», экспонировавшейся на 18-й выставке ТПХВ в 1890 и принёсшей автору подлинный успех. В 1890-х процесс объединения пейзажа и жанрового сюжета в одной картине, характерный

для русской живописи данного периода, продолжался у А. в работах «Радоница» (1892), «Лёд прошёл» (1894–95), «На реке» (1898), «Проводы крестного хода» (вторая половина 1890-х). Глубоко поэтичная, проникнутая настроением умиротворенности картина «Обратный» (1896) словно подводит итог поискам художника в области лирического крестьянского жанра. В 1896 на 24-й передвижной выставке появились две близкие по теме картины: «Смена. Углекопы» Н.А. Касаткина и «Подёнщицы на чугунолитейном заводе» А. Оба живописца, каждый по-своему, откликнулись на происходивший в эти годы процесс пролетаризации крестьянства, связанный с развитием промышленности. Так вошла в творчество А. социальная тема, к-рая получила глубокое и законченное воплощение в известной его картине «Прачки» (первый вариант — конец 1890-х, второй вариант — 1901). Замысел этой, может быть, наиболее значительной картины мастера возник после посещения им прачечных близ Смоленского рынка в Москве. Здесь, по воспоминаниям самого художника, он «увидел старую женщину... устала она ужасно,

спина болит, села отдохнуть... Всё живописно — пар клубится, усталость старухи...». Этот образ измученной постоянным изнурительным трудом женщины придаёт особую выразительность второму варианту картины. В 1903 А. вступил в только что возникший *Союз русских художников* (СРХ). Это объединение, отличавшееся интересом участников к национальной культуре и истории, просуществовало до 1923; многие его представители, в т. ч. и А., вошли впоследствии в *Ассоциацию художников революционной России* (АХРР). А. занимался также и преподавательской работой. С 1894 он возглавлял натурный класс МУЖВЗ (с 1898 — в звании академика), в реорганизации к-рого принял участие после Октябрьской революции 1917. Преподавал в 1918–20 в Государственных свободных художественных мастерских (ГСХМ), в 1922–24 — во ВХУТЕМАСе. В разное время у него учились Ф.С. Богородский, С.В. Герасимов, Б.В. Иогансон, В.В. Мешков, А.А. Пластов, К.Ф. Юон. В 1920-х основное место в творчестве художника занимали крестьянские портреты-типы: «Крестьянин Рязанской губернии» (1925), «Девуш-



Архитектурный пейзаж. А.И. Бельский. «Архитектурный вид». 1789



Арчимбольди Дж. «Весна». 1573

ка с кувшином» (1927), «Крестьянка в зелёном фартуке» (1927). В этих портретах нашла продолжение традиция, сложившаяся в творчестве живописца ещё в предреволюционные годы: крестьяне изображаются им как сильные, уверенные, жизнерадостные, красивые люди. Но теперь их внутренняя значительность и спокойная величавость возрастают, образы приобретают обобщённость, даже монументальность. Широкий густой мазок, контрастное сопоставление тонов, праздни-



Арчимбольди Дж. «Огонь». 1566

ная яркость цвета — все это создаёт образы людей, полных здоровья и радости, придаёт им жизнеутверждающую силу.

Архитектурный пейзаж, жанровая разновидность пейзажа, изображение в живописи и графике реальной или воображаемой архитектуры в естественной природной среде

» В А. п. большую роль играет линейная и воздушная перспектива, позволяющая связать воедино природу и архитектуру. Можно выделить в А. п. городские перспективные виды, в 18 в. называвшиеся «ведутами» (Дж.А. Каналетто, Б. Беллотто в Венеции, Ф.Я. Алексеев в России), виды вилл, усадеб, парковых ансамблей с постройками, пейзажи с античными или средневековыми руинами (Ю. Робер во Франции, К.Д. Фридрих в Германии, С.Ф. Шедрин, Ф.М. Матвеев в России), фантастические пейзажи с воображаемыми сооружениями и руинами (Дж.Б. Пиранези, Дж.П. Панини в Италии), «каприччо» — архитектурный пейзаж-фантазия (Ф. Гварди в Венеции). А. п. часто является видом перспективной живописи.

Арчимбольди, Арчимбольдо Джузенне (Arcimboldi, Arcimboldo Giuseppe) (ок. 1527, Милан, — 11.7.1593, там же), итальянский художник, представитель маньеризма

» Происходил из патрицианской семьи; его дед был архиепископом, отец — художником. Учился в мастерской отца, в середине 16 в. А. работал под его началом в Миланском соборе в качестве художника по стеклу; именно в этот период он получил холодные и яркие краски. В 1558 для шпалер, хранящихся в соборе в Комо, исполнил картоны с орнаментальными бордюрами. Состоял на службе у Габсбургов в Австрии и Богемии (1562—87); сначала при имперском дворе Фердинанда I в Вене как портретист-копировщик, затем, когда императором Священной Римской империи стал Максимилиан II (1564), художник при дворе. Большинство его современников, также известных людей, смотрели на него с восхищением из-за его талантов и его изобретательности не только в живописи, но также и в организации игр, свадеб, коронаций, процессий. Фактически он был артистическим директором императора Максимилиана II: отвечал при дворе за архитектуру и театрально-художественное оформление всех мероприятий. В то же самое

время А. — инженер, создатель фонтанов, принимал участие в основании музея искусств. Он являлся главным организатором турниров, ярмарок и роскошных празднеств для аристократии, учёных и художников. Художник также внёс вклад в теорию и практику светомузыки: ему приписывается изобретение «перспективной лютни» и «клавесина цвета» — приборов для оптимального образно-ритмического сопоставления музыки с изобразительным материалом. При поддержке Максимилиана II А. исполнил первый вариант серии «Времена года» (1562—63). В 1570 художник был послан в Прагу к Рудольфу, сыну Максимилиана, проектировать сложное театрализованное представление для Максимилиана (сюжет — смешанная классическая и чешская мифология) и остался служить Рудольфу II, когда тот поднялся на трон Габсбургов (1575) после смерти Максимилиана II. При нём А. изобретал гидравлические машины. Возможно, в Вене и Праге художник познакомился с произведениями И. Босха и П. Брейгеля Старшего, Л. Кранаха Старшего, А. Альтдорфера, но, скорее всего, своеобразные живописные графические работы А. были созданы под влиянием вкусов просвещённых монархов. Одиннадцать лет, когда художник служил Рудольфу II, были, вероятно, пиком его карьеры. Император чрезвычайно любил и ценил мастера. А. в эти годы написал второй вариант «Времени года» (1573), посвятил императору красный кожаный фоллиант, содержащий 150 рисунков ручкой и чернилами (1585). В 1587 Рудольф II после многочисленных просьб А. разрешил ему возвратиться в родной Милан. В том же самом году А. получил просьбу императора продолжить писать для него, хотя он больше не служил при дворе. В 1591 были написаны, вероятно, наиболее известные из его картин — «Флора» (1591) и «Портрет императора в образе бога Вертумна» (1590—91), к-рые он послал в Прагу. «Вертумн» был особенно оценён обществом и самим Рудольфом. Это — поясной портрет императора, представленного в виде древнеримского бога времён года, растительности и преобразования. Рудольф состоит полностью из великолепных плодов, цветов и овощей. Восхищённый этими картинами Рудольф II щедро награждал живописца и пожаловал ему титул графа. А. был художником, наделённым неисчерпаемой фантазией. Самые известные из созданных им работ — т. н. «составные головы» из серий «Времена года» («Весна» и «Осень», Париж,

Лувр; «Лето» и «Зима», Вена, Музей истории искусства) и «Четыре элемента» (1569, «Земля», Вена, частное собрание; «Воздух», Базель, частное собрание; «Огонь» и «Вода», Вена, Музей истории искусства), они представляют собой некие «растительные метаморфозы», т. к. составлены из гирлянд разнообразных цветов. Эти произведения написаны с блестящим колористическим мастерством и вниманием к мельчайшим деталям в строении растений. В произведениях художника присутствуют сатирические намеки на представителей династии Габсбургов. Так, в полотнах «Огонь» и «Воздух» и на «составных головах» в качестве украшения видны хвосты орла и павлина — символов рода Габсбургов, а цепь ордена Золотого руна и лев ассоциируются с королевством Богемии. Наследие художника вновь обрело популярность в 20 в. в связи с развитием *сюрреализма*, представители которого объявили А. одним из своих предшественников.

Аршакуни Завен Петросович (р. 13.5.1932, Ленинград, ныне Санкт-Петербург), российский художник

» Член Союза художников СССР (1962). Член-корреспондент Российской академии художеств. Житель блокадного Ленинграда (1941—44), потерял во время блокады родителей. Учился в средней художественной школе при Российской академии художеств (1946—



Аршакуни З.П. «Рождество». 1999

53), а затем на живописном факультете Института живописи, ваяния и зодчества им. И.Е. Репина (1954—61) в мастерской проф. И.А. Серебряного. Период творческого становления художника пришёлся на 1960-е и совпадал с т. н. «оттепелью». Это было время возвращения из небытия художественного наследия 1910—20-х. Наследие классического авангарда сформировало творческое кредо мастера. Он был одним из активных участников

«Группы одиннадцати» (выставки в 1972 и 1976 на Охте, в Ленинграде, а также вместе с Г.П. Егояшным и В.И. Тюленевым, членами этой группы, в Центральном Доме художника в Москве, 1982). С 1992 член Дягилевского центра искусств С.-Петербурга, с 1995 член С.-Петербургской Академии современного искусства. Участник около 200 выставок в нашей стране и за рубежом. Работает в области живописи (пейзаж, натюрморт, жанр, портрет, библейская тематика), графики (рисунок, акварель, гуашь, офорт, литография, смешанная техника, книжная графика, линогравюра), сценографии (декорация, костюм, макет), монументального (витраж, панно) и прикладного искусства (резьба и роспись по дереву). Красочно-интенсивный колорит живописных работ А. основан на неожиданных контрастах. Повышенная декоративность произведений наполняет формы цветом, пластической обобщённостью. Рисунок свободный и экспрессивный. Работы 1960-х романтичны, взволнованы, иногда драматичны: «Карнавал» (1968—69, не сохранилась), «Праздник Победы на Неве» (1969). В 1970-е драматическое напряжение всё более уходит в подтекст. Перед зрителем предстают сцены немых диалогов, сопоставлений полярных начал («Разговор», 1976), разных темпераментов («Подруги», 1979). Они, как грустные воспоминания, иногда с оттенком трагизма («Оплакивание. Смерть комиссара», 1979). Часто художник обращается к современ-



Аршакуни З.П. «Буксыры». 1993

ной повседневности, но в этих работах нет прозаичности. Эмоциональной доминантой в них является самоуглубление, раздумье, вслушивание в отрешённое идущее время, ожидание («Беседа», 1978; «В мастерской», 1980). Подчас прозаические мотивы и сценки художника благодаря удивительно красивой живописи оборачиваются подлинной поэзией («Зелёное окно», 1969; «В летнем саду», 1985). Художнику также принадлежат оформление ряда театральных спектаклей и исполнение эскизов монументальных росписей и витражей.

Аршигий (*Archiguille*) (*псевдоним; настоящие фамилия и имя Гий Огюстен Франсуа; Guille Augustin Francois*) (р. 17.5.1932, Алес, регион Лангедок-Руссильон, Франция), франко-швейцарский художник

» Зарубежный почётный член Российской академии художеств. Детство прошло на юге Франции. В 1955 он познакомился с Ж. Браком, к-рый посоветовал ему овладеть широким арсеналом живописных техник, прежде чем по-настоящему браться за холст. Первые живописные работы были созданы А. под влиянием его друга М. Утрилло. Среди любимых художников А. — Х. Хартунг, к-рый до 1968 был его учителем, и Н. де Сталь. Его вдохновлял также свет в картинах П.П. Рубенса и Я. Вермера. В картинах А. так же, как и в полотнах Г. Гольбейна Младшего и в японских свитках 18 в., всегда присутствуют основные формы природы — веер, раковина, папоротник, цилиндр, яйцо. С 1980 живёт в Швейцарии. Его работы созданы в ярко выраженной индивидуальной манере, с характерными для них новыми композиционными и пластическими решениями. Использование «трансфигураций» дало возможность художнику найти своё место в изобразительном искусстве. По мнению мастера, «трансфигурация» — это не изображение природы, это экспрессия человека, к-рый на живописных полотнах передаёт своё восхищение чудом жизни. Начав как приверженец фигуративной живописи, А. со временем, находясь в постоянном поиске, стал всё чаще обращаться к новым интеллектуальным и духовным источникам, позволяющим выразить мысль через символ, трансформировать природу, не нарушая её гармонии. В его полотнах земля смешивается с золотом и серебром, сквозь к-рые проступают формы и фигуры, являющиеся частью общей «трансфигурации». Хотя А. и остаётся лириче-

ским колористом, в его творчестве чувствуется влияние *фовизма* и *кубизма*, к-рые обретают под кистью мастера свои особенности. Хорошо узнаваемая живописная манера А. постоянно эволюционирует. Произведения художника пользуются большим спросом у частных коллекционеров и знатоков искусства во всём мире.

Ас Женеви́ева (*Asse Genevieve*) (р. 24.1.1923, Ванн, деп. Морбиан, Франция), французская художница

» В 1932 переехала в Париж. В 1937 открыла для себя творчество С.Е. и Р.В.Ф. Делоне. В 1940 поступила в Национальную школу прикладных искусств, начала выступать. В годы Второй мировой войны 1939—45 добровольцем помогала эвакуировать узников концлагеря Терезин, удостоена Военного Креста. После войны познакомилась с писателем С. Беккетом, художниками С. Поляковым, С.И. Шаршунюм, Н. де Сталем, Б. ван Велде. Первая персональная выставка состоялась в 1954 в Париже, в 1968 ретроспектива работ А. была представлена в Реймсе, в дальнейшем подобные выставки проходили в Ренне, Марселе, Гренобле, Кемпере, Женеве, Нёвшателе, Париже, Милане, Осло, Бергамо, Каркасе и др. Художница путешествовала по Италии, Каталонии, Португалии, Великобритании. В 1988 большая ретроспективная выставка А. была устроена в Центре Помпиду. С 1987 художница в основном живёт в своем доме в Бре-

тани (Иль-о-Муан). Занимается живописью, графикой, керамикой, витражным и гобеленным искусством. Живопись А. близка к абстракционизму, но не полностью порывает с фигуративностью. Вместе с тем занимающие А. проблемы пространства, света, мотив вертикали и линии горизонта, её настойчивое возвращение к белому и голубому цветам несомненно связаны с картинами детства на бретонском взморье.

А сёкко (*итал. a secco* — по сухому), фреско а сёкко, техническая разновидность фрески, основанная на выполнении живописи по твёрдой, уже высохшей известковой штукатурке

» Сложилась в средневековой живописи наряду с фреской. Эта техника была особенно распространена в Европе в 17—18 вв. Работа ведётся смешанными с известью красками, причём все тона составляются заранее, до начала работы. Поверхность штукатурки предварительно увлажняют. Как и чистая фреска, роспись А. с. исполняется по частям, но соединительные швы и прорисы отсутствуют, разновидность техники настенной живописи. В отличие от фрески живопись выполняют по высохшей штукатурке красками, разбавленными на растительном клее или яйце или (реже) смешанными с известью.

Аскна́зий *Исаак Львович* (28.1.1856, Полоцк, Белоруссия, — 19.12.1902, Москва), российский художник



Аскназий И.Л. «Блудница перед Христом». 1879

» В 1870—80 посещал Императорскую академию художеств, к-рую успешно окончил и был удостоен стипендии для четырёхлетнего учения за границей. Был в Германии, Австрии, Италии. По возвращении в Россию поселился в С.-Петербурге. В 1885 получил звание академика за картины «Палач, держащий голову Иоанна Крестителя» и «Моисей в пустыне». При написании картин использовал исторические сюжеты. За картины «Авраам изгоняет от себя Агарь» и «Блудница перед Христом» был награждён золотыми медалями. Живя в Вене, начал под руководством Х. Макарта картину «Палач с усечённой головою Иоанна Крестителя», законченную им в Риме. Другие произведения А.: «Моисей в пустыне», «Игра в кости», «Скорбные вести», «Наступление субботы», «Жениталмудист, испытываемый раввином в присутствии родителей его невесты», «Родители Моисея», «Утренний визит».

Асланян Фридон Суменович (р. 13.3.1938, Ереван), армянский художник

» Член Союза архитекторов (1970), Союза художников (1978), Союза дизайнеров (1978) Армении и России, член-корреспондент РАЕН. В 1963 окончил архитектурный факультет Ереванского политехнического института. Профессиональную деятельность начал в мастерской академика архитектуры Дж. Торосяна. География архитектурных проектов А. обширна: крупномасштабный проект зоны отдыха в Ереване, мемориал астрофизика В.А. Амбарцумяна в Бюракане,



Асланян Ф.С. Картина без названия. 2006

градостроительный проект площади Октябрьской революции в Брянске, комплекс ресторана «Армения» и магазина «Арапат» в Мордовии, признанный лучшим проектом СССР 1986; проект посольства Армении в Туркменистане и др. Как художник дебютировал в 1964, победив на республиканском конкурсе плаката на тему «Студенческая весна». Начиная с 1972, А. создал серию графических работ по городским сюжетам, к-рые были навеяны впечатлениями от поездок в Финляндию, Чехию, Англию, Индию и Цейлон. В 1985 он впервые представил портреты, исполненные в уникальной технике, — штампами. Отдельным явлением творческой биографии А. стала серия трансцендентальных картин, к-рые можно отнести к абстрактной живописи.

си. Ещё в раннем возрасте пережив клиническую смерть, художник испытал переживания психодуховной смерти и возрождения (второе рождение). Умирание прежде смерти сыграло определённую роль в философском мышлении художника. Первые трансцендентальные произведения были созданы в 1989 в селе Пушкино при помощи молитв, мантр, медитации. Причудливое сочетание красок и форм, бесконечно дробящихся и вновь сливающихся в изначальной нерасщепляемости своей духовной сути, создают удивительный эффект. Зритель дополняет картину собой — в меру собственного постижения мира, открывающегося за листом бумаги с нанесёнными на него маслом, тушью, лаком и золотом. Осевое перевёртывание картины, степень её удалённости от зрителя, ракурс взгляда совершенно меняют картину того причудливого мира, к-рый каждый рисует для себя и переживает заново.

Аспертини Амико (Aspertini Amico) (1474/1475, Болонья, — 1552, там же), итальянский живописец и скульптор

» Первыми учителями А. были Коста и Франча, к-рые передали ему «мягкий» стиль, популярный в Болонье в конце 15 в. Однако работы А. обладают особым своеобразием. В Риме, где А. находился в 1500—03, художник испытал влияние Пинтуриккио и Ф. Литти. По возвращении в Болонью принимал участие в росписи оратория Санта-Чечилия, где проявились его новаторские устремления. Эти новшества касаются как формы и контуров, так и вычурного и неожиданного



Асланян Ф.С. Картина без названия. 2005



Аспертини А. «Крещение». Первая половина 16 века



Аспертини А. «Святой Кассиано». Первая половина 16 века

кологита. Фрески в капелле Ченами церкви Сан-Фредиа-но в Лукке (1508—09) и следующие за ними алтарные образы (Болонья, Национальная пинакотекa; Париж, цер-

ковь Сен-Никола-де-Шан) отмечены индивидуальным и ярко антиклассичным стилем, маньеризм к-рого восходит к творческим исканиям Л. Лотто, Порденоне и Дос-

со Досси. Со временем за А. утвердилось слава незаурядного художника, ищущего собственную дорогу в искусстве. Его работы пользовались большим успехом у современников. Поэтичная и наделённая воображением натура художника нашла своё выражение также в рисунках с видами античных руин.

Асселёйн Ян (Asselijn Jan) (1615, Димен, близ Амстердама, — 1652, Амстердам), голландский художник

» А. называли также «Krabbetje» («маленький краб»), из-за руки, скрученной параличом. После ранних батальных картин, созданных под влиянием Э. ван де Велде и Я. Мартена Младшего, его предполагаемого учителя (до 1634), А. жил в Италии (1635—42), затем в Париже, где работал в отеле Ламбер вместе с Пателем и Сваневелтом, и вернулся в Амстердам в 1647. Вдохновлённый больше П. ван Ларом, нежели К. Лорреном, он нашёл свой пейзажный стиль только по возвращении в Голландию и стал, наряду с Я. Ботом, родоначальником жанра итальянизирующего пейзажа, в к-ром детализация контрастирует с необъятной и пышной природой, освещённой идеально чистым светом. А. также автор лиричных этюдов с животными («Напуганный лебедь», «Голова быка», два варианта). Произведения А. наиболее полно представлены в Вене (Собрания Академии художеств).

Ассист (лат. assist — присутствующий), в иконописи штрихи из сусального золота или серебра на складках одежд, перьях, крыльях ангелов, на скамьях, столах, престолах

» Символизирует присутствие Божественного света и заменяет пробелы. Традиционно А. расписываются, прежде всего, одежды Христа, когда Он изображается во славе. Например, на иконах Воскресения, Вознесения, Преображения, Успения Пресвятой Богородицы, иногда в деисусном чине (как у Царя Славы). Со второй половины 16 в. в русской иконописи золотом могла расписываться любая одежда святых. А. накладывался так: поверхность полностью завершённой живописи припудривалась тонко измельчённым порошком мела, чтобы листки сусального золота или серебра не приклеились к свежесушеному слою. Затем места под А. промазывались специальным клеевым составом. Листочек золота или серебра осторожно брали хлебным



Асселейн Я. «Напуганный лебедь». Первая половина 17 века



Асселейн Я. «Широкая река с акведуком». Первая половина 17 века

макишем и прижимали к подготовленной поверхности. После высыхания клея лишние кусочки металла осторожно смахивали, а А. шлифовали для придания ему блеска «зубком» из агата (в древности вместо агата часто использовали зуб животного). В отдельных случаях А. наносился творёным (то есть растёртым в порошок и смешанным с клеем) золотом. Особенно широко творёное золото в иконописи упот-

реблялось в 17–18 вв. Им прописывали складки одежд, отдельные детали окружения и фона — например, траву или листья на деревьях, выполняли орнаменты. Тонкие штрихи творёного золота могли наноситься «в перо», «в щетинку» или «рогожкой». А. также называется клеевой состав под золочение — «золотить на ассист». Готовится он из томлёного чесночного сока или пивного сусли.

Ассоциация работников изобразительного искусства (АРИЗО), объединение молодых художников, организованное в 1929 в Самарканде (Узбекская ССР) по инициативе молодых художников-самоучек

» Впоследствии в неё вошли другие художники Самарканда и Ташкента, бывшие члены ташкентского филиала Ассоциации художников революции (АХР; до 1928 — Ассоциация художников революционной России, АХРР). Целью Ассоциации было объединение художников Узбекистана. Выступала за связь искусства и масс, за отражение художниками современной жизни. В АРИЗО входило около 100 членов, в их числе А.Н. Волков, И.И. Икрамов, В.Л. Рождественский и др. Во главе ташкентского филиала стоял М.И. Курзин, самаркандское отделение возглавлял О.К. Татевосян. В Самарканде Ассоциация организовала учебные «Экспериментально-производственные мастерские пространственных искусств». Её члены вели большую пропагандистскую работу среди населения, обсуждали проблемы развития национального искусства, участвовали в оформлении городских улиц, рабочих клубов и т. д. В 1931 произведения членов Ассоциации экспонировались на «Выставке узбекского искусства» в Москве. В 1932 АРИЗО была распущена по постановлению ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций».

Ассоциация художников Красной Украины (АХЧУ), инициативная группа, объединение украинских художников, созданное в 1923

» Устав был утверждён в 1926. Членами Ассоциации были главным образом художники-станковисты реалистического направления — В.С. Аверин, И.И. Ижакевич, Ф.Г. Кричевский, А.В. Маренков и др. АХЧУ стремилась развивать традиции украинского искусства второй половины 19 в. Имела филиалы во многих городах Украины, собственное издательство и плакатную мастерскую, устраивала выставки филиалов.

Ассоциация художников революционной России (АХРР), с 1928 — Ассоциация художников революции (АХР), объединение художников, основанное в Москве в мае 1922

» Председатель объединения — П.А. Радимов. Первые члены



Ассоциация художников революционной России. К.Ф. Юон. «Комсомолки. Подмосковный молодежь». 1926

АХРР: А.Е. Архипов, Ф.С. Богородский, А.В. Григорьев, Н.И. Дормидонтов и др. Первая выставка — «Выставка картин художников реалистического направления в помощь голодающим». Главной задачей члены Ассоциации считали создание жанровых картин на сюжеты из современной жизни, в которых они развивали традиции живописи передвижников. Члены Ассоциации выступали против левых направлений в искусстве, наносивших, по их мнению, большой вред реалистической живописи, стремились доказать необходимость существования

станковой сюжетной картины, боролись с лозунгом «искусство для искусства». Организация стремительно разрасталась. Уже к лету 1923 АХРР насчитывала около 300 членов; стали возникать её областные и республиканские филиалы, к 1926 их было уже ок. 40. В числе первых появились филиалы в Ленинграде, Казани, Саратове, Самаре, Нижнем Новгороде, Царицыне, Астрахани, Ярославле, Костроме, Ростове-на-Дону. В АХРР коллективно вливались участники других художественных объединений. Так, в 1924 в Ассоциацию вошли члены *Нового общества живописцев*, в 1926 — группа «*Бубновый вальс*», в 1929 — художники из объединения «*Бытие*», в 1931 — из общества «*Четыре искусства*». Среди тех, кто пополнил ряды АХРР, было немало живописцев, получивших признание до Октябрьской революции 1917: В.Н. Бакшеев, И.И. Бродский, В.К. Бялыницкий-Бируля, Н.А. Касаткин, Б.М. Кустодиев, Е.Е. Лансере, Ф.А. Малявин, И.И. Машков, К.С. Петров-Водкин, А.А. Рылов, К.Ф. Юон и др. В 1920-е Ассоциация приобретала всё большее число сторонников, пользовалась поддержкой государства и укрепляла свои позиции, обрастая новыми структурами. Так, в 1925 по инициативе учащихся московских и ленинградских художественных вузов было создано объединение молодёжи АХРР — ОМАХРР, к-рое вскоре обрело статус автономной организации со сво-

им уставом. Главным направлением деятельности АХРР в 1920-е стали выставки. За десятилетие её существования состоялось 11 крупных выставок. Кроме того, члены Ассоциации участвовали в XVI Международной выставке искусств в Венеции (1928), в Художественно-промышленной выставке СССР в Нью-Йорке (1929), а также показали самостоятельную выставку в Кёльне (1929). Параллельно за период 1923—31 прошло более 70 выставок филиалов АХРР. Члены Ассоциации ввели в свою практику тематический принцип выставок: «Жизнь и быт Красной армии» (1922), «Жизнь и быт рабочих» (1922), «Революция, быт и труд» (1924 и 1925), «Искусство в массы» (1929) и др. От них берёт начало традиция придавать выставкам форму своеобразного художественного отчёта. В 1924 была создана издательская часть АХРР, к-рая выпускала цветные репродукции, открытки, альбомы и выставочные каталоги. С 1929 члены Ассоциации издавали журнал «Искусство в массы» (вышло 20 номеров). Деятельность АХРР была прекращена в 1932 специальным постановлением ЦК ВКП(б).

Астраханская государственная картинная галерея имени П.М. Догадина, первый художественный музей города Астрахани, основанный дарителем живописной коллекции П.М. Догадиным в 1918

» Уникальным является собрание живописи конца 19 — начала 20 в. Особое место в коллекции занимает русский авангард. Также галерея обладает большим собранием западноевропейской гравюры 17—19 вв. Экспозиционно представлена русская иконопись 16—20 вв., фарфор и скульптура 18, 19, 20 вв. Особо значимыми экспонатами галереи являются художественные полотна Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого, К.П. Брюллова, А.Г. Венецианова, А.И. Куинджи, И.И. Левитана, А.К. Саврасова, И.И. Шишкина, М.В. Нестерова, К.С. Малевича, В.В. Кандинского, С.Н. Рериха, К.А. Коровина и др. Зарубежное искусство представлено коллекцией гравюр 17—20 вв. (около 8000), среди которых работы гравёрной мастерской П. Рубенса, Дж. Пиранези, немецкая литография Мюнхенской, Дрезденской школ, библиотеки Наполеона. В музее работает научная библиотека. С 1921 галерея располагается в здании памятника культуры конца 19 — начала 20 в. «Усадьба Плотниковых» и представляет собой трёхэтажное кирпичное здание с двухэтажными флиге-



Ассоциация художников революционной России. Ф.С. Богородский. «Раненый матрос». 1934

лями во дворе. В настоящее время галерея насчитывает более 13 тыс. экспонатов и размещена в 23-х залах. До 2008 галерея носила имя Б.М. Кустодиева.

Асфальт (греч. asphaltos — горная смола), битум, тёмно-коричневая прозрачная краска, применяемая в живописи.

Ателье (франц. atelier), мастерская художника (живописца, скульптора, графика, фотографа, мастера декоративно-прикладного искусства)

» Нередко А. бывают коллективными, объединяющими единомышленников (например, А. ранних кубистов в Париже «Лодка-плотомойня»).

«Атенеум», художественный музей, расположенный на Вокзальной площади в г. Хельсинки (1863)

» Впервые экспозиция «А.» была открыта для обозрения посетителями осенью 1863, а через несколько лет Музей перевели в специально построенное для него здание. Нижний этаж здания был отведён под высшую художественную школу, на втором этаже размещается собственно музей, экспонаты к-рого состоят из произведений живописи и скульптуры. В основу музея легли коллекции картин Финляндского союза искусств, собранные в 1849. Здание «А.» спроектировано архитектором Т. Хейером и построено в 1887. В 1991 была проведена рес-



Астраханская государственная картинная галерея

таврация здания и обновлена основная экспозиция. В «А.» представлена коллекция финского и скандинавского искусства (Х. Симберг, В. Бломшtedт, М. Коллин, М. Энкель и др.). На протяжении многих лет коллекции музея пополнялись как в результате покупок картин, так и дарственных коллекций. В музее представлены также российские, французские, испанские, итальянские, фламандские и голландские художники (И.И. Шишкин, И.И. Левитан, Н.Е. Кузнецов, В.Д. Поленов, И.Е. Репин, М. Шагал, А. Модильяни, П. Сезанн, В. ван Гог,

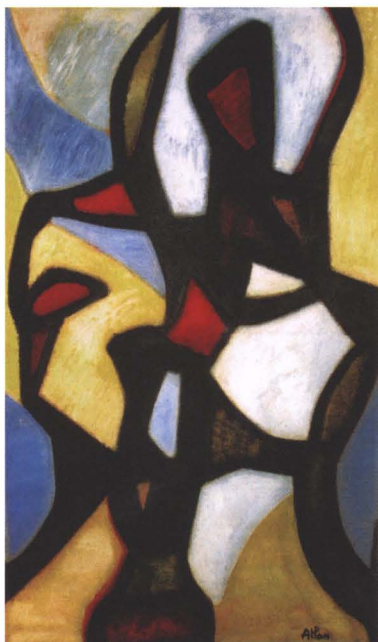
Ф. Гойя, Э. Дега, Ф. Леже и др. европейские мастера. Музей действует при Академии художеств Финляндии. При музее находится художественное училище.

Атлан Жан Мишель (Atlan Jean-Michel) (23.1.1913, Констанца, Алжир, — 12.2.1960, Париж), французский художник

» Изучал философию в Сорбонне; преподавал в лицее Кондорсе. В 1941 обратился к живописи, тогда же начал писать стихи («Глубокая кровь», 1944). В период оккупации



Здание «Атенеума»



Атлан Ж.М. «Ля Кахена». 1958

участвовал в Соппротивлении, был арестован в 1942. До августа 1944, симулируя сумасшествие, пребывал в госпитале Сент-Анн, где продолжал заниматься живописью, оставаясь самоучкой. Участвовал в освобождении Парижа. По окончании войны целиком посвятил себя искусству. Сблизившись с художниками группы «Кобра», принимал участие в их деятельности. На раннем этапе творчества А. тяготел к воображаемой фигуративности в сочетании с ритмикой жеста. К 1950 сложился его оригинальный стиль. Первый успех пришёл к художнику в 1945—48, за к-рым последовало забвение, длившееся около десяти лет. Лишь в 1956, после большой выставки в галерее Бинг в Париже, к нему вернулась слава. А., увлекавшийся эзотерическими учениями Ближнего и Дальнего Востока, стремился привнести в абстрактную живопись модели, заимствованные из древних и восточных культур. Чётко очерченные, упруго изгибающиеся формы в его картинах вызывают в памяти магические фигуры африканской пластики, переплетения мусульманской каллиграфии, орнаменту персидского и китайского искусства. Выпуклые формы вытягиваются, ветвятся, разбегаются по холсту и смыкаются в узловых точках, словно вычерчивая фигуры и линии экзотического танца («Ля Кахена», 1958, Париж, Городской музей современного искусства; «Береника», 1958, Лион, Музей изящных искусств). Эта пластическая хореография сближает искусство А. с другим абстракт-

ным направлением — «живописью жеста». Сам А. никогда не считал себя истинно «абстрактным» живописцем, хотя всегда был далёк от фигуративности. Его вдохновение, стимулированное его берберо-иудейским происхождением и укоренением на африканской земле, имело, по его личному признанию, двойное значение: эротизм и магию, или даже мистику. Технически его картины напоминают фреску и пастель, к-рую он часто использовал. Автор множества литографий (иллюстрации к «Описанию одной битвы» Ф. Кафки, 1946). Выставка произведений А. из публичных французских собраний прошла в 1980 в Национальном музее современного искусства, Центре Помпиду в Париже. В 1986 работы периода 1940—54 экспонировались на выставке в Музее изящных искусств в Нанте. Произведения художника представлены также в Париже (Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду — «Месопотамия», 1958), Лондоне (галерея Тейт — «Воинственный ваал», 1953), Нью-Йорке (Музей современного искусства), Кельне, Штутгарте и Токио.

140 Атрибу́т (от лат. *attributum* — свойство, принадлежность), в области искусства *постоянный отличительный признак того или иного героя художественного произведения — неизменно связываемый с ним предмет, внешнее свойство или действие*

» Чаще всего А. применялись в произведениях на мифологические и религиозные темы, например: Нептун обычно изображался с трезубцем, Геракл — с палицей, святая Цецилия — за органом, у богини правосудия Фемиды в руках были весы и на глазах повязка. А. оказывается нередко основным средством для определения сюжета подобных произведений. Широко употребляется в церковном искусстве и в витражах для обозначения святых (например, святая Катерина изображается с таким А., как колесо, унизанное острыми, к-рое напоминает о пытках, ею перенесённых).

Атрибу́ция (лат. *attributio* — приписывание), *установление подлинности анонимного произведения, принадлежности его тому или иному автору или художественной школе, определение времени его создания*

» В прошлом А. главным образом опиралась на знания и интуицию отдельного знатока-специалиста. Но уже с конца 19 в. при А. всё чаще

применяется научный стилистический анализ, используются химические и физические исследования (микро- и макросъёмка, рентгенография, фотографирование в инфракрасных и ультрафиолетовых лучах и т. п.).

Аукцио́н (от лат. *auctio* — продажа с публичного торга), *продажа произведений искусства с публичных торгов, при которой продаваемый предмет приобретает лицом, предложившим за него наивысшую цену*

» Устроители А. собирают предметы, описывают их параметры и достоинства в аукционных каталогах, где каждая вещь нумеруется и называется «лотом». Обычно за неделю или более проводится предаукционная выставка, на к-рой будущие покупатели могут подробно ознакомиться с предметами торгов. В каталогах под описанием лота указывается предварительная цена — эстимейт. При начале торгов аукционист объявляет первоначальную, т. е. стартовую цену. Желающие приобрести определённый предмет поднимают свои карточки с номерами. Каждый новый участник торгов, поднимаящий свою карточку, увеличивает цену данного предмета. Рост цены, как правило, на 10% от старта называется «шагом». Конечный покупатель, согласившийся с возросшей ценой, платит итоговую цену (на жаргоне — «итог»). При окончании торгов данным предметом аукционист считает до трёх, чтобы было время ещё раз подумать, и затем отбивает продажу ударом молотка. «Цена молотка» и называется аукционной ценой. В начале 21 в. наиболее крупными аукционными домами являлись «Сотбис», «Кристис», «Афинса». См. также *Художественный рынок*.

Ауэрба́х Фрэнк Гельмут (*Auerbach Frank Helmut*) (р. 29.4.1931, Берлин), *английский художник немецкого происхождения*

» В 1939 уехал из Германии из-за преследований нацистов. В 1947 с отличием окончил школу и получил британское гражданство. Играл небольшие роли в театрах «Тависток», «Факел», «Юнити» и в «Театре Двадцатого века». В 17 лет играл у П. Устинова в его пьесе «Дом со слезами». В это же время посещал класс живописи в художественной школе Сент-Мартин в пригороде Хэмпстед Гарден, где его преподаватель Д. Бомберг познакомил его с техникой П. Сезанна. Позже А. продолжил учёбу в Королевском

колледже искусств, к-рый закончил с серебряной медалью. Первые индивидуальные выставки в Лондоне в 1956 не принесли автору успеха; в течение многих лет художник должен был зарабатывать средства к существованию, изготавливая рамы для картин и в качестве преподавателя живописи. Много лет он делил студию в Кэмдене со своим другом — художником Л. Коссовым. Долгое время острой критике подвергалась манера толстых мазков краски в портретах А. Со временем художник добился признания на международной художественной сцене, к-рое последовало после первой выставки на европейском континенте в 1973 в Милане. В 1986 в возрасте 55 лет к нему пришли успех и признание. За оформление британского павильона на 17-й Венецианской биеннале вместе с другим признанным мастером немецкого постмодернизма З. Польке он разделил премию «Золотой лев». А. — портретист без особых пристрастий к моделям. На портретах А. чаще всего изображены его друзья, жена, профессиональная модель Джулиет Ярдли Миллз (обычно обозначается инициалами «J. Y. M.») и Эстелла Уэст, обозначаемая инициалами «E. O. W.». Писал также городские пейзажи, где изображал виды, расположенные по соседству с его лондонским домом. Его портрет «J.Y.M. Seated IV» (1979) выставлялся на международной выставке «Рисуня век: 101 портретный шедевр 1900—2000», состоявшейся в Лондонской национальной портретной галерее в 2000—2001, на к-рой каждому году 20 в. соответствовал свой портрет.

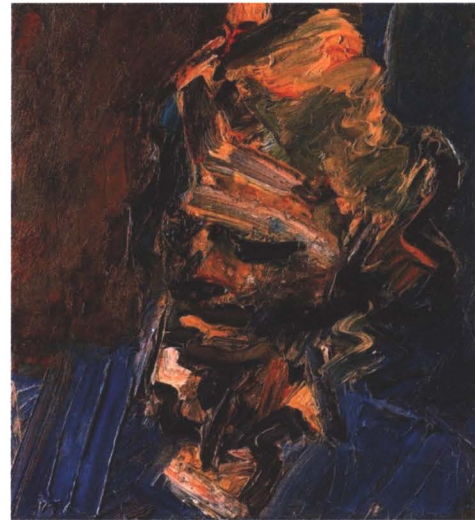
«Афинса» (полное назв. — *Группа «Афинса»*) (*Grupo «Afinsa»*), группа инвестиционных компаний Испании, третья в мире по величине коммерческое предприятие по торговле коллекционными товарами после аукционных домов «Сотбис» и «Кристис»

» Штаб-квартира расположена в Мадриде. Была основана в 1980 этническим португальцем А. де Фигуиредо. До 2006 играла достаточно заметную роль на профильных рынках Европы, США и Азии, специализируясь с конца 1990-х на торговле филателистическими материалами. В 2004 компания имела основные представительства в Мадриде, Барселоне, Виго, Вальядолиде, Лиссабоне и сотни дочерних контор в других городах мира, 2600 сотрудников и около 143 тыс. клиентов, её годовой оборот составлял 542 млн евро, а прибыль — 51 млн евро. Основными подразделениями «А.» в то

время являлись «Афинса. Основные активы» и «Форум Филателико», а массмедийное продвижение бизнеса обеспечивалось приобретённой в 1998 барселонской компанией «Филателия Домфил», издававшей каталоги почтовых марок семейства «Домфил». Предприятие было преобразовано в подразделение «А.» под именем Domfil Catalogos tematicos internacionales S.L. В 2006 силами испанской полиции была вскрыта афёра, связанная с построением на основе «А.» финансовой пирамиды, нанёсшей ущерб нескольким сотням тысяч вкладчиков. Общая сумма финансовых претензий ко всем структурам группы составила в итоге 4,166 млрд евро. На начало 2009 «А.» формально состояла из следующих подразделений: Escala Group — международные операции; Afinsa Sistemas de Inversion — инвестиционные операции в Испании; Afinsa Inversiones — инвестиционные операции в Португалии; Doocollect — торговля филателистическими материалами; Philagroup — торговля филателистическими материалами; Galeria Metta — галерея антикварного искусства; Galeria Almirante — галерея антикварного искусства; Untitled — галерея антикварного искусства; Domfil — выпуск каталогов почтовых марок; Publiafinsa — издательский дом.

А фрэско (итал. *afresco* — сырым способом, по сырому), аль фреско, *техническая разновидность стеной живописи* — письмо по свежей известковой штукатурке

» Образующийся на поверхности штукатурки слой углекислых соединений закрепляет краски по мере высыхания. Отсюда характерная для этой техники необходимость быстрого завершения работы при значительных размерах композиции, что требует исполнения её по частям. Т. к. недостатки работы полностью обнаруживаются лишь через несколько дней (вместе с полным высыханием штукатурки, значительно изменяющим цвет), роспись А. иногда приходится подправлять прописками темперой. Техника т. н. чистой фрески («буон фреско»), лишённая поправок, оказывается поэтому особенно трудной и редкой, с последующей ретушью и дописками по сухой штукатурке («фреско-секко»). Существуют два способа живописи А.: без всякого связующего вещества — разведёнными водой порошкообразными красками; с применением активной гашёной извести (к-рая одновременно служит и белилами). В первом случае получается лёгкий и прозрач-



Ауэрбах Ф.Г. «Голова Кэтрин Ламперт». 1986

ный красочный слой, напоминающий акварель, во втором — корпусная живопись, несколько белесоватая, близкая по свойствам к гуаши. Для росписи А. характерны следы соединительных швов — границ между частями композиции, выполненными за один день; процарапанные в штукатурке контуры рисунка — графья. Достоинства техники А. — быстрота выполнения, лёгкость и выразительность цветовых тонов, прочность и органическая связь с поверхностью стены, устойчивость колористических качеств при условии, что живопись не подвергается прямому воздействию дождя, ветра, солнца, а также сырости, плесени, резкой смены температур.

Африканская живопись, изобразительное искусство Африки

» А. ж. изучена недостаточно. Фактом мировой культуры её сделали связанный с развитием авангардизма интерес к ней на Западе (с первой пол. 20 в.) и открытия в ходе полевых исследований. В А. ж. прослеживается чёткое культурное различие севера (Сахара и прилегающие к ней терр.) и юга. В ряде мест континента встречаются *наскальные изображения* 8 тыс. до н. э. — сер. 20 в. На севере это — примитивные рисунки (буйволы и др. животные; 6—5 тыс. до н. э.), полихромные сцены (охота, война, перегон стад; 4 тыс. до н. э.), схематичные фигурки верблюдов (со II в. до н. э.) в горах Атласа, Феццане, Тибести, *Тассилин-Аджер* (самый большой в мире ансамбль, десятки тысяч изображений). Вдоль древних путей через Сахару (из Юж. Марокко в р-н внутр. дельты р. Нигер, из Феццана к вост. оконечности излучины Нигера) — многочис-

Атрибут

Неизвестный мастер. «Апостол Иаков»

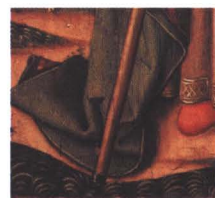
Около 1475 года

Дижон, Музей изящных искусств

Апостол Иаков Старший (Иаков Зеведеев) являлся братом апостола Иоанна Богослова. Он был сыном Зеведея, зажиточного рыбака из Галилеи, и его жены Соломеи, которая приходилась двоюродной сестрой Марии, матери Иисуса Христа. Таким образом, Иаков и Иоанн были двоюродными братьями Иисуса.



Паломничество к мощам апостола в испанском городе Сантьяго-де-Компостела стало настолько распространённым, что символы паломничества стали его атрибутами, а он сам — покровителем паломников. Эмблема апостола — раковина морского гребешка. Помещаемые в шляпы пилигримов или нашиваемые на одежду раковины символизировали удачу; их практическое назначение заключалось в исполнении функции ложек.

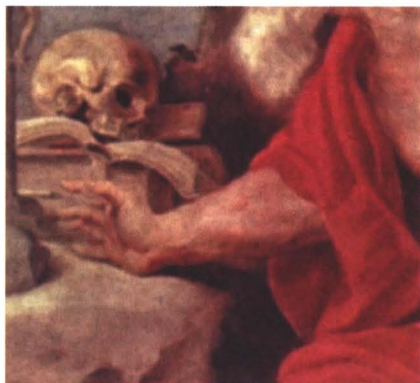


Также атрибутом апостола Иакова является посох паломника. Посох олицетворяет мужскую силу, власть, достоинство, путешествие. Он — символ магической силы и страннической жизни. Оба эти аспекта нашли отражение в фигуре средневекового отшельника, олицетворения чистоты и духовного наставничества. В раннем Средневековье посох стал символом духовного подвижничества. В христианской традиции он выступает также как пасторский атрибут.

Рубенс Питер Пауль. «Святой Иероним»

Первая половина 17 века
Холст, масло, 236 × 163,5 см
Дрезденская картинная галерея

Иероним Стридонский — церковный писатель, аскет, создатель канонического латинского текста Библии — почитается как в православной, так и в католической традиции как святой и один из учителей церкви. Он считается покровителем всех переводчиков.



В качестве символа победы духа над плотью череп всегда присутствует в картинах, изображающих святого Иеронима, особенно кающегося в пустыне. Другое основание присутствия черепа — включение в картину мотива *Memento mori* (лат. — помни о смерти).



Одним из атрибутов Иеронима является лев. Во время своего пустынножительства святой Иероним повстречал льва, страдавшего от боли в лапе. Бесстрашно осмотрев больное место, Иероним вынул из лапы большую занозу и вылечил льва, который в знак благодарности стал всюду неотлучно сопровождать святого. Таким образом, лев на

картинах, изображающих Иеронима, является не только опознавательным знаком святого, но и напоминает зрителям интересное событие из его жизни, а кроме того, характеризует его как человека бесстрашного, мужественного, сильного духом. Иеронима и изображали часто, особенно Тициан и Рубенс, могучим и сильным, как и его лев, стариком.



Африканская живопись. Твинс Севен-Севен. «Исцеление детей от демонов абику». 1973

ленны изображения колесниц (1 тыс. до н. э.). О позднейших формах дают представление современные наскальные изображения (догонов и др.). На юге, в горах, стены пещер и гротов покрывают полихромные фрески, наносившиеся слоями друг на друга. Самая знаменитая из фресок — написанная в три краски «Белая дама» (пещера Маак в горах Брандберг, Намибия; сер. 2 тыс. до н. э.). На вершинах холмов, на скалах в междуречье рек Вааль и Оранжевая имеются петроглифы, в т. ч. с использованием цветового контраста патинированной и обработанной поверхности камня. В Др. Египте ведущую роль играли выполненные минеральными красками (темперой по сухой поверхности, вкладки цветных паст в подготовленные углубления) рельефы и стенная живопись. На рубеже 4—3 тыс. до н. э. были известны каноничность в применении линии, силуэта и цвета; плоскость, условность и схематичность; разбивка изображений на полосы; сочетание разных перспектив (голова и ноги — даны в профиль, глаза, плечи и руки — в фас); портретное сходство и статичность главного персонажа. Ок. 2050 — ок. 1700 до н. э. (Среднее царство) существовали два направления: столичное (каноничное)

и провинциальное (более реалистичное; росписи гробниц в Фивах и Бени-Хасане). Ок. 1580 — ок. 1070 до н. э. (Новое царство) возросла роль стенной живописи и углубленного рельефа, возникла книжная миниатюра (рисунки пером и плоскостная живопись непрозрачными красками на папирусе в «Книге мёртвых»). При фараонах Эхнатоне и Тутанхамоне появились новые сюжеты — фараон за обедом, в кругу семьи, более свободная передача поз. После Рамсеса III (1190—1159 до н. э.) произошёл возврат к канону, исчезла светская тематика. Завоевание Александром Македонским сделало Египет частью эллинистического мира (332 до н. э. — 395 н. э.). Самое заметное явление периода римского владычества — *файюмские портреты*. После перехода Египта под власть Византии (кон. 4 в.) сложилось коптское (христианское) искусство. В христианской традиции первыми иконописцами считают евангелиста Луку и коптских патриархов Макария I и Гавриила III Александрийских. В 1960-х заявила о себе неокоптская школа. Христианизация с сер. 4 в. Аксума (терр. совр. Эфиопии) имела следствием развитие религиозной живописи (в церкви комплекса Дэбрэ-Дамо — изображения стилизованных фигур животных,

геометрический узор). В 12—13 вв. здесь появились фрески (святые, сцены охоты, животные — церковь Медхане-Алем в Лалибэле, евангельские сюжеты — церковь Бет-Марьям, геометрический орнамент), иконопись и панно на холсте, в 14 в. — книжная миниатюра. В 7 в. ряд территорий севера вошёл в ареал арабской культуры. В своей основе это была мусульманская культура, испытывавшая влияние иранской, византийской и др. культурных традиций. Важная её черта, компенсировавшая запрет на изображение живых существ, в т. ч. человека, — декоративность, полнее всего выразившаяся в орнаменте (арабеска; узор из каллиграфически исполненных надписей). Известен ряд школ книжной миниатюры: египетская (коптская), сирийская (испытывавшая византийское влияние) и др. Начавшийся в 15 в. колониальный раздел Африки привёл к исчезновению ряда местных культур и возникновению культурных анклавов европейского типа. Ситуация качественно изменилась в результате деколонизации (20 в.). Современное африканское искусство можно условно разделить на традиционное, профессиональное, самодельное (на разделе между традиционным и профессиональным), «аэропортное» (коммерческое, ориентированное на запросы туристов). О динамичном развитии А. ж. свидетельствует её многообразие: росписи стен зданий, вывески и рекламные щиты, живопись на стекле, рисованные рассказы (типа комиксов) и др. Профессиональная А. ж. (с кон. 19 в.) развивается в контексте мирового искусства. Кадры для неё готовят школы, институты искусств и ремёсел. Лучшие произведения представлены в экспозициях музеев (Музей африканского искусства Фундаментального института Чёрной Африки в Дакаре и др.). См. также *Тингатинга*.

Аффанди *Кусума* (*Affandi Kusuma*) (1910, Черибон, Ява, — 23.5.1990, Джакарта), индонезийский художник

» Самоучка, основатель объединения «Народные художники» (1947) и Союза художников Индонезии (1952). Картины А. 1940—50-х («Пища народа», Министерство просвещения, Джакарта; «Народные ополченцы на тактических занятиях», 1946, дворец в Богоре; «Слепой отец с мальчиком») отличались романтической приподнятостью, бурной эмоциональностью, были проникнуты любовью к простым труженикам. В 1960-х художник испытал влияние *модернизма*.

Ахвледiani Елена Дмитриевна [5(18).4.1901, Телави, Кахетия, — 30.12.1975, Тбилиси], грузинский художник

» Ещё в гимназии она начала серьёзно заниматься живописью, а в 1919 приняла участие в художественной выставке в Тбилиси. В 1922 поступила в Тбилисскую академию художеств, где училась в классе Г.И. Габашвили. По окончании первого курса как стипендиат академии была командирована в Италию и Францию. На несколько лет поселилась в Париже, где в 1924—27 занималась в свободной художественной академии Калоросси. Всё это время основной темой творчества А. оставались грузинские пейзажи. В этот период она создала такие полотна, как «Кахетия. Зима», «Кутёж», «Старая колокольня», «Сабуе», «Отдых на дороге», многочисленные пейзажи старого Тбилиси («Старый Тбилиси») и Грузии. Творчество А. получило благосклонный приём у французской художественной критики. Одной из стилевых особенностей творчества А. стала орнаментализация изображения. Кроме грузинских пейзажей художница уделяла внимание и тем странам, в к-рых она в то время находилась: «Уголок Парижа», «Рабочий квартал в Париже», «Венеция». В 1927 вернулась в Грузию, провела персональные выставки в Телави, Тбилиси и Кутаиси. В это же время от К. Марджанишвили А. получила приглашение работать в Театре драмы в Кутаиси. Она создала эскизы декораций для многочисленных спек-



Ахвледiani Е.Д., «Окрестности Пассанаури», 1959

таклей, к-рые представляли собой картины, исполненные гуашью, композиционно чёткие и безукоризненные по колориту. А. оформила ряд кинофильмов и св. 60 спектаклей, в т. ч.: в Театре имени К.А. Марджанишвили в Тбилиси («Три толстяка», 1931; «Мадам Сан-Жен», 1940; «Хозяйка гостиницы», 1952; «Много шума из ничего», 1963, и др.; «Бал-маскарад» (1956) в Театре оперы и балета имени Т.Г. Шевченко в Киеве; «Мать» (1957) в Театре оперы и балета имени С.М. Кирова в Ленинграде. При

этом А. продолжала заниматься пейзажной живописью. Основная тема — маленькие грузинские города («Шатили», «Телави», «В старом Кутаиси»). Работы этого периода отличаются холодноватыми свинцовыми тонами, благородной сдержанностью колорита: сказалось увлечение национально-декоративным искусством, особенно чеканкой и чернью. Пейзажи стали величественными и поэтичными. От темы тихих городских улочек А. перешла к изображению горных пейзажей: «В горах Мингрелии», «Имеретия», «Окрестности Пассанаури». Её стиль стал экспрессивнее, размашистее, мазок — пастознее. Очень характерны для А. зимние пейзажи. Художница передаёт образ родной Грузии, но вместе с тем не ограничивается только видами родной природы. В 1940-е появился цикл «Москва в дни Отечественной войны». Многочисленные пейзажи были написаны на Украине, в Таллине, в Праге, Братиславе. Ещё одна тема творчества А. — большие стройки («Самгори», «Тезиокам-строй»). В графике она создавала целые серии, такие, как «В дни войны», «Старый и новый Тбилиси». Кроме того, А. работала как иллюстратор, оформляла издания произведений М. де Сервантеса, В. Гюго, Г. У. Лонгфелло, а также грузинской классики: Важа-Пшавела, И. Чавчавадзе, Э. Ниношвили. Премия имени Шота Руставели. В Тбилиси, в доме, где жила художница, ныне открыт мемориальный дом-музей.



Ахвледiani Е.Д., «Старый Тбилиси», 1964



Ахенбах А. «Вестфальская мельница». 1869



Ахенбах А. «Маяк близ Остенде». 1887

Ахен Ганс фон (Achen Hans von), см. *Ахен*

Ахенбах Андреас (Achenbach Andreas) (29.9.1815, Кассель, —

1.4.1910, Дюссельдорф), немецкий художник

» Брат О. Ахенбаха. До 1835 занимался в дюссельдорфской Академии художеств у Г.К. Кольбе и Й.

Шеффера. Испытал влияние И.В. Ширмера. Увлекался голландской пейзажной живописью 17 в. В 1830—40-х путешествовал по Голландии, Швеции, Норвегии, работал в Италии (1843—45). С 1846 преподавал в Академии художеств Дюссельдорфа. Много писал во время поездок по Вестфалии и Голландии в 1850—70-х. Один из ведущих пейзажистов дюссельдорфской школы. В раннем городском виде «Старая Академия» (1831, Дюссельдорф, Художественный музей) в чуть наивной и документальной передаче сцен из повседневности ощутимо влияние *бидермайера*. В выборе неприукрашенного пейзажного мотива проявилась смелость молодого художника, нарушившего академические традиции. В 1840-е А. создал виды северной природы во время поездок по Швеции и Норвегии («Норвежский горный пейзаж», 1840, Дюссельдорф, Художественный музей). Пейзажи побережья Норвегии имели успех у публики, и художник их часто повторял. Они исполнены в картинной, несколько приподнято-искусственной манере, и в них всегда акцентирована неприступность и романтическая первозданность северного ландшафта. Более конкретны и правдивы в передаче естественного освещения виды Голландии и Вестфалии. Продолжая работать в манере тональной живописи, А. постепенно отказался от академического приёма сильных контрастов света и тени, строя широкие панорамные виды на более тонко нюансированных светотеневых градациях. Атмосферу влажного морского воздуха, романтический облик голландских гаваней с парусными кораблями передаёт полотно «Вид голландской гавани» (1871, Дрезден, Картинная галерея). Как воспоминание о произведении голландских пейзажистов 17 в. смотрятся часто изображаемые художником в видах Вестфалии ветряные мельницы («Мельница на берегу реки Эрфт», 1866, Дюссельдорф, Художественный музей; «Вестфальская мельница», 1869, Лейпциг, Музей изобразительных искусств). Фабричные корпуса в полотне «Индустриальный пейзаж» (1860, Дюссельдорф, Художественный музей) также вызывают в сознании очертания мельничных крыльев. Высокое профессиональное мастерство пейзажиста, педагогический талант сделали А. одним из мастеров, учиться у которого стремились многие европейские художники (Х.Ф. Гуде, А.П. Боголюбов и др.). С 1860 почётный вольный член Академии художеств. Произведения А. хранятся в Новой пинакотеке в Мюнхене, картинных

галереях Берлина, Дрездена, Дармштадта, Кёльна, Дюссельдорфа, Лейпцига, Гамбурга.

Ахенбах Освальд (*Achenbach Oswald*) (2.2.1827, Дюссельдорф, — 1.2.1905, там же), немецкий художник

» Младший брат А. Ахенбаха. Под его влиянием начал увлекаться пейзажной живописью. В 1838—41 занимался в дюссельдорфской Академии художеств. Решающее значение в формировании живописной манеры художника сыграло путешествие в Италию в 1850-х. В 1845 посетил Швейцарию. В 1859 был в Париже и в Нормандии. В 1864 и 1868 снова побывал в Швейцарии. В 1863—72 преподавал в дюссельдорфской Академии художеств. В 1873 ездил в Голландию и Бельгию. В 1894 и 1897 совершил последние путешествия в Швейцарию. С 1863 профессор дюссельдорфской Академии. С 1861 почётный вольный общник с.-петербургской Императорской академии художеств. Как и его брат, стал одним из крупнейших мастеров дюссельдорфской школы. Уже в исполненных в Италии в 1850-е произведениях — «Сабинские горы в Тиволи» (ок. 1850), «Кипарисы» (1850, оба — Дюссельдорф, Художественный музей), «Вечер в окрестностях Рима» (1850-е, Санкт-Петербург, Эрмитаж), «Пейзаж в Кампанье» (1855, Дюссельдорф, Художественный музей) — проявился отход А. от академического тонального пейзажа дюссельдорфской школы. Они исполнены свободным, открытым мазком, живо и непосредственно фиксирующим динамику распределения света и тени в пространстве. Эта новая манера живописи цветовым пятном свидетельствовала о близости поисков А. мастерам европейского пейзажа 1850—60-х. Художник стремился передавать разнообразные моменты южного освещения, изображая виды Кампании то в ожидании грозы, то в ровном солнечном дневном освещении, то в более резко предзакатном свете, усиливающим выразительность света и тени. А., в отличие от работавшего с ним одновременно в Италии А. Бёклина, не романтизировал пейзажные мотивы, а писал их на основе непосредственных наблюдений природы. В поздние годы художника продолжали волновать итальянские впечатления. Однако созданные по исполненным ранее этюдкам полотна «Триумфальная арка Константина» (1882) и «Вилла Боргезе» (1886, оба — Дюссельдорф, Художественный музей) выглядят более картинно. А. вновь возвращается в них к



Ахенбах О. «Вид на Флоренцию». 1898



Ахенбах О. «Монастырский сад». 1857

манере тональной живописи, строит пейзажные виды на тонкой градации света и тени, придавая стаффажным фигуркам, растениям и архитектурным сооружениям детальную выписанность. В больших панорамных видах 1880—90-х художник часто использовал романтический приём «далекого» взгляда на натуру, помещая на первом плане фигурки людей или раскрывая пространство как бы от фиксированного первого плана. В полотне «Вид на Бонн» (1888, Дюссельдорф, Ху-

дожественный музей) панорама Рейнской долины и города открывается взгляду от расположившейся на пикнике в окрестностях Венусберга компании, а бесконечная цепь массива Альп в пейзаже «Венген» (1897, Дюссельдорф, Художественный музей) увидена от изображённого на первом плане горного выступа. Этот приём позволяет передать глубину пейзажного вида, тающие в воздушной дымке, едва намеченные объёмы строений, гор, растений. Живопись А. и особенно



Ахмедов Р.А. «Женский портрет». 1962

ранняя манера художника оказали значительное влияние на немецких художников-пленэристов Дюссельдорфа (Л. Мунте, Г. Эдер, Э. де Пеердт и др.).

Ахмедов Рахим Ахмедович (26.7.1921, Ташкент, — 9.7.2008, Акташ Самаркандской обл., Узбекистан), узбекский художник

► Народный художник Узбекской ССР (1961), народный художник СССР (1981). Член-корреспондент Академии художеств СССР (1975), зарубежный член-корреспондент Российской академии художеств (1991). В 1937–41 учился в Ташкентском художественном училище. В 1953 окончил Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина по мастерской В.М. Орешникова. Профессор (1976). В 1979–91 руководил творческой мастерской живописи АХ СССР в Ташкенте. В 1965–85 председатель правления Союза художников Узбекской ССР. Среди основных работ: «Женщина из Кашнадары» (1959), «Утро. Материнство» (1962), «Ранняя весна» (1973), серия пейзажей Узбекистана (1988), портрет участника Великой Отечественной войны Мерганова (1984), портрет ветерана войны Хикмета Рахманова (1984), мужской портрет (1984), портрет народной артистки СССР Тамары Ханум (1984–85), «Пейзаж» (1985), «Дары лета» (1986). Государственная премия Узбекской ССР им. Хамзы (1967) за серию портретов современников. Серебряная медаль АХ СССР (1974) за портрет народного художника СССР У. Тансыкбаева (1970).

Ахрэмчик Иван Осипович [3(16).12.1903, Минск, — 9.3.1971, там же], белорусский художник

► Народный художник Белоруссии (1949). В 1930 окончил Высший художественно-технический институт (Москва). В 1944–48 председатель правления Союза художников Белоруссии. В 1931–40 преподавал в Витебском художественном техникуме, в 1948–53 — в Минском художественном училище, в 1953–63 — в Белорусском политехниче-

ском институте. Портреты, пейзажи, тематические картины («Лицо врага», 1941; «Защитники Брестской крепости», 1957–58), монументальные росписи.



Ашканская школа. Дж. Слоун. Автопортрет. 1890

Ашканская школа (от англ. *ash can* — урна для мусора), группа «Восьмёрка», направление в американской реалистической живописи первой четверти 20 века, не чуждавшееся показа теневых сторон жизни большого города

► Это движение, первое движение американского искусства 20 в., связано с союзом восьми художников: А.Б. Дэвис, У. Глаккенс, Р. Генри, Э. Лоусон, Дж. Лакс, М. Прендергаст, Э. Шинн, Дж. Слоун. Отвергнутые Национальной академией



Ахмедов Р.А. «Материнство». 1962

рисунка, они в феврале 1908 выставились в галерее Макбет в Нью-Йорке. Их объединяла не только тёплая дружба, но и общее презрение к посредственности официального американского искусства. Все они разделяли энтузиазм по отношению к европейскому модернизму, особенно к творчеству Э. Мане, и считали необходимым освободить картину от модного в то время сладкого идеализма. Четыре члена этой группы: Генри, Лаке, Слоун и Шинн — решительно обратились к своему роду «реалистическому репортажу» (пригороды, популярные курорты, трущобы, ночные бары, зланные места) и рисовали самые простые, даже грубые предметы, никоим образом не приукрашая их. Они не подменили академическую аллегорию обывательскими сценами, но часто изображали бедность, тяжёлый труд и жизнь неимущих. Их выставка вызвала бурную реакцию, критики и рафинированная публика восприняли выставку как безобразие и назвали художников группы «школой мусорных ведёр». Таланты совершенно иного рода — рисовальщик Прендергаст, воспринявший уроки неоимпрессионизма и фовизма, и Дэвис, создававший лирические фантазии, граничащие с абстракцией, — также не встретили понимания со стороны публики, столкнувшейся с этим новым и резким реализмом. Подобное случилось с Лоусоном и Глаккенсом, к-рых можно отнести к импрессионистам как по технике живописи, так и по сюжетам, аналогичным сюжетам их французских учителей.



Ашканская школа. У. Глаккенс. «Итало-американское празднество, Вашингтонский сквер». 1912

Их ожидало то же осуждение, что и остальных. Колорит, композиция, рисунок и сюжет произведений, выставленных группой в 1908, расценивались как характеристики первого американского авангарда 20 в., хотя стилистически «Восьмёрка» не была едина. Несмотря на это, их искусство снискало симпатии молодых художников, таких, как Дж. Беллоуз, Г.П. дю Буа, Г.О. Кол-

ман, Э. Хоппер. Оно создало предпосылки для дальнейшего развития американского реализма, подготовило почву для социальной живописи и поп-арта.

Аэрограф (от «аэро...» и *grapho* — пишу, рисую), прибор (пульверизатор), с помощью к-рого краска наносится на поверхность ткани, бумаги, керамического изделия сжатым воздухом путём напыления

» Во второй половине 20 в. нашёл широкое применение в живописи.

160 Аэрография, техника живописного письма аэрографом по трафарету

» А. используется в декорировании керамики (в т. ч. в фарфоровой промышленности), в разрисовке тканей, театральных декораций, в книжной графике, в изготовлении крупноформатных плакатов. Трафарет для А. делается в виде пластинки из свинцовой фольги или картона с отверстиями, воспроизводящими рисунок, и размещается на поверхности предмета.

Аэроживопись (*Aeropittura*), художественное течение в итальянской живописи, заключительная часть «второй волны» футуризма

» Возникла в 1920-х на поздней стадии футуризма, когда движе-



Ашканская школа. М. Прендергаст. «Прогулка в экипажах. Пинчо. Рим». 1898—1899



Аэроживопись. Т. Крали. «Погружение в городское пространство». 1939

ние временно покинули такие мастера, как художник Дж. Балла и дизайнер Ф. Деперо. Благоприятной почвой для её возникновения стал всеобщий интерес к начавшемуся массовому использованию авиации. Большим поклонником авиации и

пропагандистом воздушных полётов был Ф.Т. Маринетти, центральная фигура в итальянском футуризме. В 1929 он, совместно с художниками-футуристами Дж. Доттори, Тато, Т. Крали, Э. Прампolini и нек-рыми другими

напечатал в «Газетта дель Попола» свой «Манифест аэроживописи». Итальянскому футуризму были присущи культ машин, скорости, ритма и динамики. Поэтому А. явилась естественным продолжением его художественных традиций 1910-х — 20-х. Необычные пространственные перспективы при полёте, необыкновенная его скорость побуждали к новым художественным решениям. Центральной темой большого числа работ был вид сверху на параболически изогнутую землю. Художники, занимавшиеся А., пользовались теми же средствами изображения, что и мастера 1920-х: сочные, иногда смешанные краски, кубическая или как бы «осколочная» композиция полотен. Со временем художники от простого «документирования» полёта перешли к изображению абстрагированного от всего окружающего, идеального парения в безграничном пространстве. В написанном в 1931 Маринетти манифесте автор, говоря о лиризме А., назвал её «внеземной духовностью» изобразительного искусства. А. как художественное направление прекратила своё существование после гибели Маринетти в 1944 и краха фашистского режима в Италии.

Б

Баба Корнелиу (*Baba Corneliu*) (18.11.1906, Крайова, Румыния, — 20.12.1997, Бухарест), румынский художник

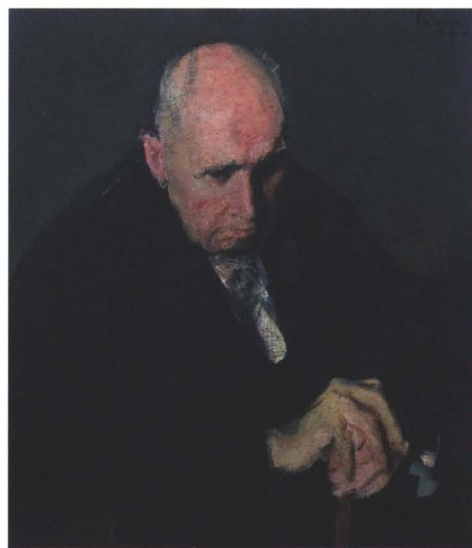
» Народный художник Румынии (1962). Член-корреспондент Румынской академии наук (1963) и Германской академии художеств (ГДР, 1964), почётный член Академии художеств СССР (1958). Учился сначала у своего отца, художника Г. Баба, затем недолго на факультете изящных искусств в Бухаресте, но не закончил обучение. Первая выставка прошла в 1934 в городе Бэиле-Херкулане, что дало Б. возможность продолжить обучение в Школе изящных искусств в Яссах (1934—38) у Н. Тоницы. В 1939 там же ассистент, с 1946 — профессор. Работал в традициях реализма, восходящих к технике старых мастеров. Тем не менее в творчестве Б. заметно влияние экспрессионизма, модерна и даже импрессионизма. Сам художник считал, что на него оказали особенно сильное влияние *Эль Греко*, *Х. ван Р. Рембрандт* и *Ф. Гойя*. Т. к. его творчество, особенно раннее, не укладывалось в рамки официального социалистического реализма, власти постоянно критиковали его за формализм. В 1948, после своего дебюта на салоне в Бухаресте, Б. был арестован, заключён в тюрьму в Яссах, на следующий год без объяснения уволен с работы и выслан в Бухарест. Несмотря на сложные отношения с коммунистическим правительством Румынии, Б. удалось сделать карьеру как иллюстратору книг и художнику. В 1955 ему разрешили поехать в СССР, в том же году он получил золотую медаль на международной выставке в Варшаве. В 1956 три его картины были выставлены на биеннале в Венеции. В 1958 профессор Института изящных искусств им. Н. Григореску в Бухаресте. Ежегодно участвовал в вы-

ставках по всему миру. В 1964 была организована его персональная выставка в Брюсселе, в 1970 — в Нью-Йорке. В творчестве Б. доминирует интерес к образу человека. Свидетельство тому — его многочисленные портреты выдающихся деятелей румынской культуры — писателей, художников, актёров. Но часто его моделями становились обычные люди, в первую очередь крестьяне. Художник старался создать портретную галерею соотечественников, воплощавших лучшие черты национального характера. Решению этой задачи мастер подчинял все художественные средства: композицию, пластику, колорит, рисунок. К 1940-м он выработал своеобразную красочную гамму. В основе её — красновато-бурые, глухие тона, вызывающие в памяти картины великих живописцев 17 в. В эпоху господства европейского модернизма с его вольным обращением с цветом пластикой подобный колорит бережно выявлял предметный мир, звучал несколько традиционно, но обладал большой выразительностью. Портреты Б. отличаются редким сочетанием углублённого психологизма и монументальности образа. Модель занимает обычно почти все поле холста. Таков портрет писателя М. Садовяну (1953, Бухарест, Музей искусств), где по всем правилам классического портретирования на тёмном фоне светом выделены седовласая голова и руки. Не менее выразителен автопортрет (1955, Яссы, Художественный музей). Композиция столь же традиционна: полуфигура мастера опять даётся крупным планом. Однако, если в портрете писателя подчеркнута внутренняя углублённость, отрешённость от среды, то автопортрет художника обращён непосредственно к зрителю. Не менее проникновенно изображены сцены из народной жизни. Вечные труженики-крестьяне представлены в часы

недолгого отдыха или медленно бредущими после работы домой («Отдых в поле», 1954; «Крестьяне», 1958, обе — Бухарест, Музей искусств). В живописном решении полотно доминируют землистые, глинистые тона, оживляемые пятнами красного и белого. С конца 1960—70-х в творчестве мастера заметны поиски нового поэтического языка. Его живописная манера стала более экспрессивной, она строится на контрастах открытых и ярких цветов. Фигуры и лица обретают характерные удлинённые формы. В 1980—90-е художник обратился к созданию тематических серий: «Страх», «Безумный король». Повышенная эмоциональность живописи достигается с помощью цветового решения и трансформации реального облика действующих лиц, одержимых либо страхом, либо безумием.

Бабиченко Дмитрий Наумович (7.5.1901, Житомир, ныне Украина, — 30.7.1991), российский художник-мультипликатор, классик рисованной анимации

» В 1920—23 учился в Академии пластических искусств (Киев). До 1932 выступал как карикатурист в газетах, в издательствах агитационного плаката. В 1932—33 работал в Москве художником-постановщиком в цехе художественной мультипликации на кинофабрике «Союзкино», где создал ряд рекламных и агитационных мультипликационных фильмов, затем на кинофабрике «Межрабпомфильм» (1933—36). Поставил несколько сказочных мультипликационных фильмов. Дальнейшая творческая деятельность Б. была связана с киностудией «Союзмульт-



Баба К. Портрет историка искусства Е.Х. Замбакчана. 1957



Д. ван Бабюрен. «Положение во гроб». 1617

фильм», где он поставил киноплакаты — «Боевые страницы» (1939), «Победный маршрут» (1939, совместно с Л.А. Амальриком и В.И. Полковниковым); фильмы-сказки — «Весенние мелодии», «Орлиное перо» (оба в 1946), «Волшебный клад» (1950), «Братья Лю» (1954), «Маленький Шего» (1957, диплом международного кинофестиваля в Венеции), «Приключения Буратино» (1959, совместно с И.П. Ивановым-Вано, первая премия 3-го Всесоюзного кинофестиваля, 1960). Б. работал над воплощением современной темы в мультипликации: «Миллион в мешке» (1956), «Привет друзьям» (1957). Эти фильмы были удостоены премии на 1-м Всесоюзном кинофестивале в Москве (1958). Поставленный Б. в 1959 фильм «Первая скрипка» был отмечен на 11-м международном кинофестивале для детей в Венеции как картина, «воспитывающая у детей прилежание убедительными и весёлыми художественными средствами». Фильм получил также вторую премию Всесоюзного кинофестиваля советского фильма в Киеве (1959). В 1969—75 режиссёр и художественный руководитель мультипликационной студии при Творческом объединении «Экран».

Бабюрен Дирк ван (Baburen Dirck Van) (ок. 1595, Утрехт, — 21.2.1624, там же), голландский художник

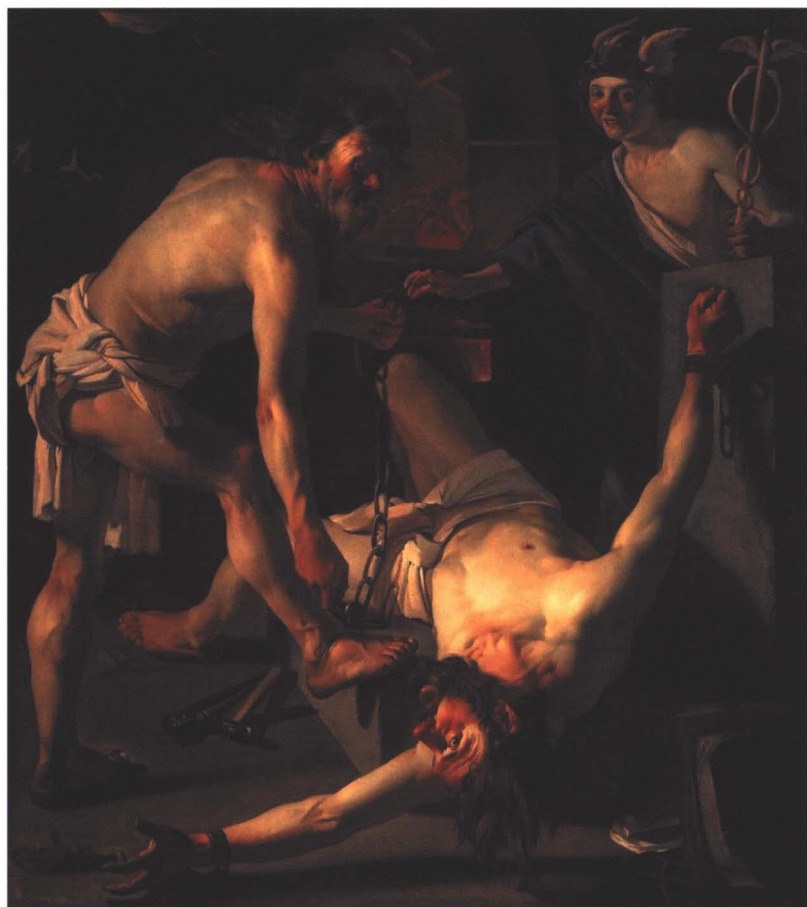
» Наряду с Х.Я. Тербрюгеном и Г. ван Хонтхорстом является одним из наиболее известных голландских караваджистов (см. *Караваджизм*). Учился у П. Морелсе в Утрехте; здесь же в 1611 вступил в городскую гильдию художников. Вскоре уехал в Италию, где познакомился с

караваджизмом, оказавшим решающее влияние на его искусство. У *Караваджо* он заимствовал композиционную выразительность, контрастное освещение и, в особенности, простонародный тип персонажей — черты, ставшие характерными для его живописного стиля. Около 1617,



Д. ван Бабюрен. «Мальчик с варганом». 1621

расписывая (вместе с Д. де Хеном) капеллу монастыря Сан-Пьетро ин Монторио в Риме, Б. создал несколько произведений, в частности «Несение креста» и «Положение во гроб». Композицию «Положение во гроб», во многом основанную на одноимённой картине Караваджо, впоследствии часто копировали; она стала одной из самых знаменитых



Д. ван Бабюрен. «Вулкан заковывает Прометея». 1623

картин 17 в. на религиозную тематику. Если в Риме Б. создавал прежде всего произведения на религиозные сюжеты, то в Утрехте, куда он вернулся в 1620, его занимали преимущественно сюжеты бытового характера. Как и Тербрюгген, он любил изображать музыкантов: «Юноша-музыкант» (1621, Утрехт, Центральный музей), «Лютнист» (1622, там же), «Музыкант» (Париж, музей Мармоттан), «Концерт» (1622, Бостон, Музей изящных искусств; ок. 1623, Санкт-Петербург, Эрмитаж). В 1622 по заказу Фридриха Генриха Оранского Б. принял участие в работе над серией портретов двенадцати римских императоров — он написал «Портрет Тита» (Берлин, дворец Грюневальд). В Утрехте Б. продолжил караваджистскую линию своего римского периода, используя часто грубоватую выразительность и риторические позы персонажей.

Баварские государственные собрания картин (*Bayerische Staatsgemäldesammlungen*), объединение ряда коллекций немецкого и мирового искусства, находящихся в собственности Свободного государства Баварии и размещающихся преимущественно в Мюнхене

» В состав Б. г. с. к. входят: Старая пинакотекa (основана в 1836; уникальная коллекция картин П.П. Рубенса, «Четыре апостола» А. Дюрера, «Коронование терновым венцом» Тициана); Новая пинакотекa (основана в 1853; немецкая скульптура и живопись 19 в.); коллекция современного искусства в Пинакотекe современности (основана в 2002); Галерея Шака (основана в 1907; немецкое искусство позднего романтизма); а также целый ряд филиалов по всей Баварии, как, напр., старейшая картинная галерея Баварии — Государственная галерея старых немецких мастеров в Аугсбурге. Фонды Б. г. с. к. превышают 30 тыс. картин.

Базальделла Афро (*Basaldella Afro*) (4.3.1912, Удине, Италия, — 24.7.1976, Цюрих, Швейцария), итальянский художник-абстракционист, представитель лирической абстракции

» Более известен как Афро, т. к. подписывал свои работы только именем, чтобы выделиться из семейного клана — его отец и дядя были декораторами, два старших брата впоследствии стали скульпторами. Пройдя обучение во Флоренции, Венеции и Риме, в 1931 Б. получил в Венеции диплом по классу живописи. В двадцать лет в Милане прошла его первая монографическая выстав-



Баварские государственные собрания картин. Здание Старой пинакотекы

ка. С 1935 регулярно выставлялся на квадреннале в Риме и биеннале в Венеции. Ранние произведения мастера, созданные им в 1930-е и первую половину 1940-х, следуют традиции фигуративной картины. В работах Б. этого времени очевидно его внимание к самым разным направлениям, от официального новеченто с его монументальностью и традиционализмом, до «метафизической живописи» Дж. де Кирико. Интерес к его творчеству, а также к сюрреализму ощутим в картине «Осень» (1935). Живописные мотивы и приёмы художников т. н. «римской школы» Б. разработал в «Римском Форуме» (1935). Перед Второй мировой войной 1939—45 он был увлечён творчеством Дж. Моранди, чей метод всматриваться и вслушиваться в повседневность был созвучен поискам Б. («Натюрморт», 1941). В 1937 в Париже художник познакомился с кубизмом, что стало для него первым шагом к беспред-

метности. Влияние П. Пикассо и особенно Ж. Брака сказалось в ряде картин середины 1940-х, в частности, в «Натюрморте с кофеинкой». Пережив творческий кризис в 1946—47, после почти двухлетнего «молчания» Б. попробовал синтезировать приёмы кубизма с абстрактной живописью действия. В 1950 художник переехал в Америку и начал выставляться в галерее Кэтрин Вивиано. В американский период творчества, особенно после знакомства с живописью А. Горки, Б., хоть и не сразу, отошёл от фигуративности. В основе изобразительной структуры его работ начала 1950-х остаётся реальность. Так, в «Негре из Луизианы» (1951) он ещё отталкивается от конкретного пластического мотива, хотя и сильно его перерабатывает. В картинах середины 1950-х очертания становятся менее определёнными, пятна — более расплывчатыми. Например, в «Мальчике с быком» и в этюдах к «Мальчику с индюком» (все — ок. 1954) строгая геометрия и чёткие контуры сменяются каллиграфичной линией и неясным, свободно растёкшимся пятном. Постепенно образ, лишённый явной формы, доходит до почти полной дематериализации («Подводная охота», 1955). В конце концов, зрительный образ теряет всякую определённость и наглядность. Усиливается интенсивность цвета, из хаоса ярких пятен, вибрации мазков и сплетения линий рождается новое, эмоционально насыщенное пространство. На Венецианской биеннале 1952 Б. выставлялся с группой «Восьмёрка» (см. Ашканская школа), при поддержке критика Л. Вентури. Т. о. восстановилась его связь с земляками А. Пиццинато, Р. Биролли, Э. Ведова и др., вместе с к-рыми он представлял линию абстрактной и «конкретной» живописи. На Венецианской биеннале 1956 Б. получил премию «Лучший



Базальделла А. «Негр из Луизианы». 1951

живописец Италии». В последующие два десятилетия он активно выставлялся, преподавал в Америке и Италии. В 1958 наряду с художниками П. Пикассо, Х. Арпом, Ж. Миро и скульптором А. Колдером он был приглашён для создания росписей в штаб-квартире ЮНЕСКО в Париже. Два эскиза к монументальному «Саду надежды», исполненному тогда Б., показывают, насколько важен для него не только цвет, но и рисунок, несмотря на его кажущуюся произвольность. В 1970-е в произведениях художника вновь появился намёк на изобразительность. В работах, перекликающихся с живописью Пикассо и Миро, яркие пятна вновь обрели чёткий контур, образуя некие органические формы. В те же годы художник, уже тяжело больной, почти отошёл от живописи, обратившись к печатной графике и шпалерам. В 1973 Б. переехал в Цюрих, где умер спустя три года. В 1978 Галерея современного искусства в Риме устроила большую монографическую выставку его работ, признав его одним из крупнейших итальянских мастеров послевоенного времени.

Базелиц Георг (Baselitz Georg) (настоящее имя и фамилия Ханс-Георг Керн, Hans-Georg Kern) (р. 23.1.1938, Дойчбазелице, Саксония), немецкий художник-неоэкспрессионист, один из основоположников стиля «Новые дикие»

► В 1956 переехал в Восточный Берлин, где начал изучать живопись, но был вскоре исключён из училища за «политическую незрелость», после чего поступил в западноберлинскую Высшую художественную школу. В

это время сложился его собственный узнаваемый стиль, он написал серию картин, в т. ч. «Uncle Bernhard»/«Onkel Bernhard». В 1961 он изменил свое имя на Георг Б., в память о родном городе. Вместе с другим молодым художником из Саксонии, О. Шёнебеком, он в том же году устроил в районе Вильмерсдорф выставку «Пандемониум-1». Б. всегда тяготел к предметным, фигуративным мотивам, при этом особо ценил принцип арт-провокации, изображая фигуры порой в таких провокационно экспозиционистских позах, что, например, в 1963 во время персональной выставки художника в Берлине произошёл скандал. Две его картины «Большая ночь в бадье» (1962–63) и «Обнажённый человек» (1962) были запрещены к показу как непристойные. Главным рубежом его творческой зрелости можно считать франкфуртские картины второй половины 1960-х. В 1965 он создал серию картин под названием «Новые люди», свидетельствующую об интересе к маньеризму; здесь представлены скорее обезоруженные воины, нежели герои-завоеватели. В это же время появились т. н. «Франкфуртские картины», где человеческие фигуры и предметы оказываются разделёнными и тем самым «размываются» их изначальные значения. Изображаемые предметы выступают в качестве фона для живописи. Свою цель художник сформулировал таким образом: «Реальность — это сама картина, но совсем не то, что на картине». В 1969 в работе «Лес на голове» Б. выразил свой отказ от содержательных аспектов. Траектории нанесения красок показывают, что художник писал свои картины в стиле «движения вокруг оси». С конца 1960-х его фирменным приёмом стал «перевернутый образ» (изображение фигур вниз головой). В 1970-е у Б. прошли выставки в Мангейме, Гамбурге, Касселе, Амстердаме, он участвовал в биенале в Сан-Паулу. В конце 1970-х Б. занялся скульптурой. Первым опытом была «Модель для скульптуры» (1979–80) — раскрашенная скульптура из дерева. Влияние экспрессионизма сказывается на его скульптурных работах ещё более явно, чем в его картинах. В 1990 прошла первая большая выставка в Восточной Германии (Национальная галерея в Старом музее Берлина). В 1993 оформил постановку оперы Х. Бёртунста «Панч и Джуди» в Амстердаме. В 1995 состоялись большие выставки в музее Гутенхайма в Нью-Йорке, Вашингтоне и Лос-Анджелесе. Б. занимал пост профессора Академии искусств в Карлсруэ и западноберлинской Высшей художественной школы. В

начале 21 в. он принадлежал к числу самых дорогих из ныне живущих художников.

Базельский художественный музей (Kunstmuseum Basel), картинная галерея, находящаяся в швейцарском городе Базель

► Б. х. м. — старейшее в мире собрание шедевров искусства, открытое для публики со дня создания и полностью дошедшее до нашего времени. Коллекция музея начала складываться в 15 в. В 1482 в Базель приехал Иоганнес Амербах, до этого времени работавший в Нюрнберге у «книжного короля» А. Кобергера. Амербах прочно обосновался в избранном им городе и даже открыл типографию. Издававший прекрасные иллюстрированные книги, Амербах был страстным коллекционером. Со временем у него сформировалось собрание гравюр, основу к-рого составили работы У. Графа и А. Дюрера. Бонифаццус Амербах, сын Иоганнеса, продолжил это начинание. Однако наиболее значительно пополнил коллекцию сын Бонифаццуса — Базилиус, популярный и высокооплачиваемый юрист, к-рый мог позволить себе приобретать не только интересные его картины, но и целые наследственные собрания и даже разыскивать эскизы и наброски к картинам, уже пополнявшим его коллекцию. Благодаря этому пристрастию Базилиуса Б. х. м. обладает обширной коллекцией рисунков самых разных мастеров. В 1470-х, когда Базилиус Амербах начал инвентаризацию своего собрания, коллекция насчитывала 1866 рисунков, а отдел изобразительного искусства, занимавший уже отдельное помещение, — 4000 эстампов и 49 картин. Помимо произведений живописи и графики в собрании Амербахов было немало и других экспонатов: манускрипты, монеты, античная бронза, золотые и серебряные изделия, экспонаты по естествознанию и этнографии. Столь редкостное разнообразие и определило характер будущего музея, названного «Кабинетом Амербахов». Базилиус Амербах поместил его в особом сводчатом зале, пристроенном к дому отца. В отделе изобразительного искусства Кабинета центральное место отводилось работам семьи Гольбейнов. Кабинет Амербахов по праву считался наиболее полной коллекцией произведений братьев Гольбейнов базельского периода их творчества. Даже фасад дома, в к-ром помещалась коллекция, был украшен росписями Х. Гольбейна Младшего, выполненными ещё при жизни Бонифаццуса Амербаха. Помимо произведений



Базелиц Г. «Вперед». 1985



Здание Базельского художественного музея

Гольбейнов в коллекцию Амербахов входили и произведения многих других швейцарских художников. На протяжении 70 лет после смерти Б. Амербаха коллекция пребывала в руках его наследников, переходя по завещанию от одного к другому. Однако в 1648 заведённый принцип был отменён первым из потомков Амербаха, решившимся сменить ремесло учёного-юриста на ремесло купца. Этот человек завещал продать Кабинет Амербахов и вырученную сумму поровну поделить между всеми его детьми. Коллекция едва не покинула Базель навсегда, т. к. один из амстердамских торговцев картинами и эстампами предложил за Кабинет огромную сумму. По счастью, бургомистр города И. Р. Веттштейн, к-рому Швейцария во многом обязана независимостью и процветанием, поддержал идею купить Кабинет Амербахов для городского университета. Став в 1662 достоянием города, частная коллекция стала публичной. В 18 в. расширение Университетского собрания происходило гл. обр. за счёт поступлений от Базельского городского совета. Так, в 1741 власти Базеля передали в музей картину Я. ван Скорела «Портрет Давида Лориса», в 1770 — «Алтарь страстей» Х. Гольбейна Младшего; в 1786 — створки органа кафедрального собора, расписанного всё тем же Х. Гольбейном Младшим. Бывшая коллекция Амербахов увеличивалась как за счёт даров и пожертвований, так и за счёт слияния с другими подобными собраниями. Так, базельский художник и издатель С. Бирман завещал музею не только свою коллекцию, но и половину нажитого состояния при условии, что его деньги будут потрачены музеем на приобретение полотен современных швей-

царских художников. После поступления в музей коллекции Фэша стало ясно, что музей уже не может разместиться в маленьком доме «У Комара». В середине 19 в. по проекту архитектора М. Берри в Августинском переулке было построено новое музейное здание. Фонд Бирмана позволил музею вести целенаправленный отбор новых произведений искусства. В начале 20 в. Б. х. м. собирались произведения живописи и скульптуры современных французских мастеров. Первой стала скульптура О. Родена «Виктор Гюго», купленная в 1906, а картина К. Писсарро «Деревня близ Понтуаза», попавшая в музей шестью годами позже, положила начало отделу французской живописи 19—20 вв. Следующей была маленькая картина О. Ренуара «Девушка, лежащая на траве», затем экспозицию дополнили произведения П. Гогена, Э. Делакруа, В. ван Гога. Препятствием встал с новой остротой: музейной коллекции стало тесно под крышей здания в Августинском переулке, т. к. коллекции живописи и рисунков по-прежнему соседствовали с экспозициями по естествознанию, этнографии и истории. Новое здание Б. х. м. с двумя внутренними дворами на улице Санкт-Альбаграбен было достроено к 1934. Исторические и этнографические отделы приобрели самостоятельность, а основная часть Университетского собрания (картины, гравюры и скульптуры) переехала в новое помещение и получила название Публичного художественного собрания, тогда как само здание стало именоваться Б. х. м. В начале 21 в. Б. х. м. — это подробнейшее собрание работ швейцарской школы живописи, коллекция произведений французских живописцев (импрессионистов,

постимпрессионистов, фовистов и кубистов: К. Моне, К. Писсарро, Э. Дега, О. Ренуара, П. Сезанна, П. Гогена, В. ван Гога, А. Дерена, Р. Дюфи, А. Матисса, П. Пикассо, Ж. Брака, Х. Гриса и т. д.). Отдел нового искусства Б. х. м. даёт возможность достаточно подробно проследить всю историю развития основных художественных школ живописи на протяжении последних столет. Б. х. м. первый среди европейских музеев начал собирать и экспонировать произведения американских художников. Помимо галерей живописи в здании Б. х. м. имеется также Кабинет графики, в котором хранятся произведения южнонемецких, верхнерейнских и швейцарских мастеров 15—16 вв., а также др. школ 15—20 вв.; здесь же располагаются большая специализированная библиотека и фототека.

Базэн Жан Рене (*Bazaine Jean René*) (21.12.1904, Париж, — 4.3.2001, Кларм, деп. О-де-Сен), французский художник

» Занимался в Школе изящных искусств, Академии Жюлиана, учился скульптуре у П. Ландовского. Испытал влияние идей философа А. Бергсона. В Сорбонне слушал курс истории искусств у Э. Маля и А. Фосийона. С 1924 начал рисовать, копируя образцы в Лувре. В 1930 участвовал в коллективной выставке вместе с Ж. Фотриэ и И. Пуни. Первая персональная выставка (1932) вызвала одобрение П. Боннара. Постепенно художник отошёл от натуралистического изображения реальности, но не потерял связи с действительностью, придавая своим произведениям пространственную глубину. В 1930-е был близок к философу Э. Мунье и кругу его журнала «Эспри», к прогрессивно-католической газете «Temps



Базен Ж.Р. «Чёрная весна», 1962



Базен Ж.Р. «Камни, деревья и равнина». 1952

present», Ж. Маритену и, напротив, в оппозиции к сюрреализму и прокоммунистическому радикализму, как и к геометрической абстракции. В 1937 изготовил витраж для Международной выставки в Париже. Работал как театральный художник. Познакомился и подружился с художником Ж. Вийоном, сблизился с актёром Ж. Виларом и писателем М. Бланшо. В 1939—41 служил в армии. В 1941, в условиях немецкой оккупации, организовал выставку художественного авангарда «Двадцать молодых художников французской традиции», заклеившую официальную вишестокской прессой как *дегенеративное искусство*. Подружился со многими французскими поэтами (Э. Гильвик, А. Френо, Ж. Тардьё), познакомился с художниками Ж. Браком, Ж. Рюо. Работал над витражами церкви в Асси (Верхняя Савойя). При пожаре мастерской в 1945 практически все работы Б. до 1942 были уничтожены. После Второй мировой войны 1939—45 Б. — один из лидеров абстрактного экспрессионизма во Франции. К художнику пришла международная известность: в 1946—47 его масштабные выставки были организованы в Амстердаме, Стокгольме, Копенгагене. В этот период у Б. сложился свой собственный живописный почерк и получили развитие характерные для нефигуративного искусства черты: он выделил главные приметы реальности и её внутренние структуры и создал масштабные ритмичные композиции («Ветер на море», 1949; «Гроза в саду», 1952; «Земля и небо», 1950; «Внутри тёмного дерева», 1962).

Принципы этих нефигуративных произведений в корне отличаются от теорий абстрактного искусства, к-рое Б. осудил в своих «Заметках о современной живописи», изданных в Париже. Заботясь о безукоризненности исполнения, художник доводил до совершенства каждую свою картину, нередко предваряя её многочисленными рисунками и записями. В 1951 и 1954 работал над мозаикой и витражами церкви Сакре-Кёр в Оденкуре (деп. Ду). После 1958 его ретроспективные выставки прошли в Нидерландах, Швейцарии, ФРГ, Норвегии, в 1965 — в Парижском музее современного искусства. В 1960-е Б. работал над витражами церкви Сен-Северен в Латинском квартале Парижа. В 1967, вместе со скульптором А. Колдером, организовал выставки в поддержку Вьетнама. В 1976 вместе с А. Манессье создал Ассоциацию защиты французских витражей. Иллюстрировал книги Р. Шара, Гильвика, Кено, Тардьё, Френо, К. Эстебана и др. В середине 1980-х работал над витражами церкви в Сен-Дье-де-Вож. В 1990 его ретроспектива была представлена в парижском Гран-Пале.

Баззаев Андрей Константинович (творческий псевдоним «Скиф») (р. 7.10.1953, с. Везур, ныне Южная Осетия), осетинский художник

» В 1971—77 учился в Цхинвальском художественном училище им. М.С. Туганова на факультетах керамики и живописи. С 1978 живёт и работает в С.-Петербурге, где в 1979—85 обучался живописи в Ака-

демии художеств. Перу и кисти Б. принадлежат более 2 тыс. графических и живописных работ. В его творчестве светлая мечтательность соседствует с возвышенной строгостью, иногда в цветовых тонах можно уловить ноты подлинной трагичности, например в таких картинах, как «Материнство» (1982), «Паганини» (1998), «Импрессионист» (1999). Выбор колорита в картинах художника определяется не столько состоянием души, сколько состоянием общественной мысли. Его работы маслом и акварелью различаются. Художник часто пользуется любимыми световыми гаммами: иссиня-фиолетовой — для отражения тяжёлого чувства обречённости; оранжево-жёлтой — для светлых отношений с внешним миром; ярко-красной — крупные мазки в радуге; спектра «сочных» красок в стиле пуантилистов — для обозначения страстного общения с окружением. В своих произведениях Б. ищет не столько формы изображения действительности, сколько энергию жизненной философии: откуда она питается. Решение принимается с помощью колорита и цветовой гаммы. Б. находит смысл жизни не в конкретных обстоятельствах, как бы существенны они ни были для него, а в обобщении своего философского взгляда на жизнь, путём создания палитры красок, где, допустим, жёлтое выпирает (или, напротив, спрятано) не потому, что ему так хочется, а потому, что это отражает смысл гармонии миропорядка или потуги на разрушение мироздания. Таковы следующие работы: «Скиф на охоте» (1989), «Дубовая роща» (1998), «Рокский дьявол» (2000), «Автопортрет» (2008). Особое место в творчестве художника занимают основоположники и классики культуры алан, видные современники, родные и близкие, лица из окружения мастера.

Базиль Жан Фредерик (Bazille Jean Frederic) (более известен как **Фредерик Базиль**) (6.12.1841, Монпелье, деп. Эро, — 28.11.1870, Бон-ла-Роланд), французский художник, один из предшественников импрессионизма

» Выходец из состоятельной семьи банкиров-протестантов из Монпелье, Б., получив степень бакалавра, начал изучать медицину. Однако ещё до окончания лицея он нашёл своё истинное призвание: решающую роль здесь сыграли частые посещения музея Фабр, а также знакомство с современным искусством, произошедшее в гостях у его соседа А. Бруйя, коллекционера живописи, в частности произведений Э. Делакруа и Г. Курбе. В



Базиль Ж.Ф. «В кругу семьи». 1867

1862 Б. уехал в Париж, где, продолжая свои занятия медициной, посетил Лувр и поступил в Академию Глейра. Он дружил с К. Моне, П.-О. Ренуаром и А. Сислеем. Присоединившись к ним, Б. оспаривал академические принципы и увлёкся Э. Делакруа, Г. Курбе, Э. Мане, Ж.Б.К. Коро, И. Б. Йонг-

киндом и художниками *барбизонской школы*. Через своих двоюродных братьев Лежонов, принимающих у себя Э. Мане и А. Фантен-Латура, Б. познакомился с П. Сезанном, к которому сразу же проникся симпатией. Сезанн познакомил его с К. Писсарро и Ж.Б.А. Гийоменом, своими товарищами по академии Сюиса. Так, очень быстро Б. вошёл в группу молодых художников, большей частью оказавшихся вне официальных Салонов и ещё в 1867 создавших проект совместных выставок, превосхитивших первую экспозицию импрессионистов (1874). В отличие от своих друзей, Б. мало путешествовал; лишь Моне убедил его приехать в Онфлёр или Шайи, где Б. служил моделью для «Завтрака на траве» и написал остроумную картину «Импровизированный походный лазарет» (1864, Париж, музей Орсе). Картина изображает раненого Моне в неподвижной позе и обнаруживает влияние Моне. Б. был чуток не столько к влажному солнечному небу Иль-де-Франса или Нормандии, сколько к резкому южному освещению, окрашивающему даже тени; оно стало для художника живописным открытием ещё в ту пору, когда он восторгался этим ослепительным светом на картине Курбе «Встреча» (1854) в собрании Бруйя. Худож-

ник традиционный по своей сути, но современный в своих устремлениях, а часто и в форме, Б. писал картины то для Салона, то для Мерики — фамильного поместья в окрестностях Монпелье («Розовое платье», 1864, Париж, музей Орсе; «В кругу семьи», 1867, там же; «Вид деревни», 1868, Монпелье, музей Фабра). Картина «Вид деревни» была выставлена на Салоне 1869, по поводу неё Б. Моризо написала: «Великан Базиль (речь идёт о его росте — 1 м 88 см) создал нечто, что я нахожу превосходным... Здесь много света, много солнца; он стремится к тому, к чему так часто стремился и мы — поместить фигуру в пленэр; мне кажется, это ему удалось». По словам самого художника (1869), он стремился «вернуть каждой вещи её вес и объём, а не только изобразить видимость вещей». Эти же черты характерны и для его портретов («Альфонс Тисье в мундире кирасира», 1869, Монпелье, музей Фабра), натюрмортов («Негритянка с пионами», 1870, там же); пейзажей Эг-Морта (один из них находится в Монпелье, музей Фабра) и для композиций, в к-рых, спустя двадцать лет, узнаваемы не только мотивы, но и задачи Сезанна («Карточная гадалка», 1867, Париж, частное собрание; «Летняя сцена», 1869, Кембридж, Массачу-



Базиль Ж.Ф. «Автопортрет с палитрой». 1865—1866



Бакалович С.В. «Помпея. У стен». 1885

сета, музей Фогт). Колеблясь в своей живописной технике, Б. использовал то приемы Делакруа, к-рым восхищался «так же, как и всем прочим», то Мане, с его заимствованиями у голландцев 17 в., и Коро. Прирожденный колорист (достаточно вспомнить утонченность, с к-рой написаны одежды в пейзаже «Вид деревни»), Б. в последних работах уделял большое внимание композиции, в к-рой проявляется его подлинно классицисти-



Байеу-и-Субиас Ф. «Портрет Фелисианы Байеу, дочери художника». 1787

ческий темперамент («Берега Лепца», 1870, частное собрание). В отличие от многих своих товарищей, Б. добровольцем ушёл на фронт во время Франко-прусской войны 1870—71. Талантливый художник погиб в битве при Бон-ла-Роланд, ему было двадцать девять лет. Его творческое наследие включает около пятидесяти картин, девять из к-рых хранятся в музее Фабра в Монпелье и пять в парижском музее Орсе.

Байеу-и-Субиас Франсиско (*Bayeu y Subias Francisco*) (7.3.1734, Сарагоса, — 4.8.1795, Мадрид), испанский художник

» Учился у Х. Лусана в Сарагосе и А. Веласкеса в Мадриде. Испытал влияние итальянцев-декораторов, особенно К. Джакуинто. Это влияние заметно в картине «Тирания Герона», представленной Б.-и-С. в 1758 на конкурс, регулярно, раз в три года, устраиваемый Академией Сан Фернандо. Художник привёз картину в Мадрид и, согласно обычаю, распространённому в испанской художественной среде, выставил её в мастерской известного в городе скульптора, где её смогли увидеть до конкурса многие ценители искусства. Ни их признание, ни полученная премия не имели такого значения, как внимание А.Р. Менгса, по рекомендации к-рого молодой арагонец в 1763 был приближен к королевскому двору. В 1765 придворный художник; затем Менгс привлёк его к совместной работе над плафонами Королевского дворца в Мадриде. С этого времени началась успешная творческая карьера художника. Он стал получать важные заказы и превратился со временем в одного из самых влиятельных и уважаемых живописцев испанской столицы. Некоторое время в его мастерской работал Ф. Гойя, к-рый был женат на сестре Б.-и-С. — Хосефе, сотрудничал с ним в сарагосских заказах, пользовался его покровительством, хотя отношения между художниками складывались непросто. Творческий авторитет Б.-и-С., восторженные отзывы о нём современников порождались тем, что он, безупречный и добросовестный профессионал, сумевший подчинить красочную и чувственную живопись итальянских фрескистов строгим формам академического неоклассицизма Менгса, нашёл свой декоративный стиль, отвечавший вкусам и требованиям времени. Его деятельность была чрезвычайно активной: исторические и аллегорические композиции для Королевского дворца — «Апофеоз императора Траяна»,

«Падение гигантов», «Взятие Гранад», плафон мадридской церкви Энкарнасьон (1766), росписи монастыря Сан Паскуаль в Аранхуэсе, во дворцах Эль Пардо (1769) и Ла Гранха (1772), исполнение фресок свода и куполов базилики Нуэстра Сеньора дель Пилар в Сарагосе (1774—75, 1781); совместная с А. Паломино роспись собора в Толедо (1776—79, 1782—83), к-рая уничтожила существовавшие там композиции П. Бerrugete и Х. Боргоньи. В Национальной библиотеке Мадрида хранятся рисунки Б.-и-С., подготовительные эскизы для росписей. Художник также много сделал для королевской шпалерной мастерской Санта Барбара в Мадриде; одним из первых ввёл в сюжеты шпалер сцены из современной жизни, изображая прогулки, сбор урожая, продавцов, тореро. Б.-и-С. обладал несомненным даром портретиста, об этом свидетельствуют «Автопортрет» (Мадрид, частное собрание) и красивый по цвету «Портрет Фелисианы Байеу, дочери художника» (1787, Мадрид, Прадо). В 1788 получил звание придворного художника Карла III, затем был назначен директором отделения живописи Академии художеств Сан Фернандо, а в 1795 стал её генеральным директором.

Бакалович Степан (Стефан) Владиславович (1857, Варшава, — не ранее 1936, Италия), польский художник

» Отец Б. был живописцем, писал небольшие картины из жизни французского двора времён Генриха III или Людовика XIII. Он и стал первым учителем рисования Б. В Варшавской рисовальной школе, куда Б. поступил в 1874, его педагогами были крупные польские живописцы В. Гереон и А. Каменский. В 1876 дирекция школы обратилась в С.-Петербургскую академию художеств с просьбой принять Б. — одного из самых одарённых учеников — в академию, назначив ему стипендию. В 1881 Б. написал на конкурс картину «Святой Сергей благословляет Дмитрия Донского на битву и отпускает с ним двух иноков». Эта работа принесла талантливому выпускнику Академии художеств Большую золотую медаль, звание классного художника первой степени и пенсионерскую поездку за границу. Первую остановку в своём путешествии за границу молодой художник сделал в Кракове, чтобы познакомиться со знаменитым польским художником Я. Матейко и поработать под его руководством над небольшой картиной из времён войн Литвы с Тев-



Бакалович С.В. «Арка Тита. Рим». 1890-е

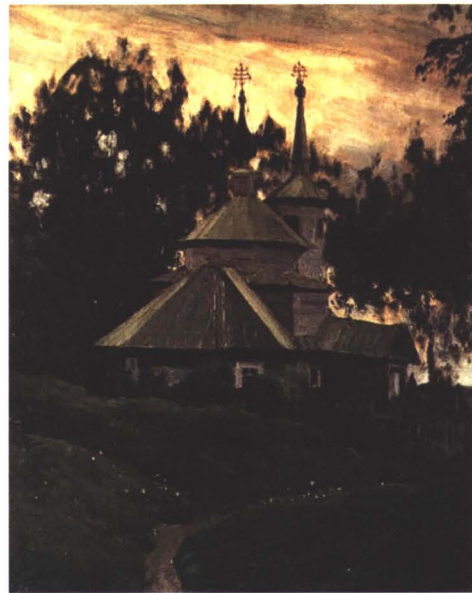
тонским орденом. Затем художник посетил Францию и Италию. На академическую выставку 1885 Б. прислал две картины — «Римлянка у восточного купца и колдуна» и «Весна». В них уже наметились основные характерные черты его творчества. В следующем году прислал в академию четыре работы — «Вечерний разговор», «Соседки», «Послание» и «Римский поэт Катулл, читающий друзьям свои произведения». За них ему присудили звание академика исторической живописи. Все полотна были куплены, а последнюю из перечисленных картин приобрел П.М. Третьяков для своей галереи. В 1888 на академической выставке были вновь представлены четыре новые работы Б. — «Сказки», «Греческий невольник», «Помпейская лавка» и «Клиенты, ожидающие в атриуме выхода патрона» (повторение картины под названием «В приемной у мецената» находится в Третьяковской галерее). В 1903 Б. провёл несколько

месяцев в Египте, и после этого сюжеты его картин несколько изменились. Тут и «Моление Кхонсу» (1905, Государственный Русский музей), и «Амент, великая жрица Хатор, выходящая из святой святой после моления богини» (1906), и «Ноктюрн» (1911), изображающий египетских девушек в полумраке древнего жилища, и прочая египетская экзотика. Наряду с историческими жанрами, художник выставлял большое количество пейзажей Верхнего и Нижнего Египта с историческим и современным стаффажем. Кроме того, Б. занимался и портретной живописью, но эта область его творчества осталась в России неизвестной. В 1913 Б. обратился с письмом в С.-Петербургскую академию художеств с просьбой разрешить ему устроить в академических залах персональную выставку, но из академии он получил отказ. В 1914 на 22-й выставке Санкт-Петербургского общества художников была выставлена картина

Б. «Последние лучи». Название этой работы оказалось пророческим: русская публика увидела последнее произведение, посланное художником на петербургские выставки. После 1921 подробных сведений о Б. в России нет.

176 Бакст (Розенберг) Лев Самойлович (1866, Гродно, — 1924, Париж), российский художник, сценограф, книжный иллюстратор, мастер станковой живописи и театральной графики

➤ Один из виднейших деятелей объединения «Мир искусства» и театрально-художественных проектов С.П. Дягилева. Чтобы поступить вольнослушателем в Академию художеств, Б. пришлось преодолеть сопротивление отца, мелкого коммерсанта. Проучившись там в течение четырёх лет (1883—87), он покинул заведение, разочаровавшись в академической подготовке. Начав заниматься живописью самостоятельно, Б. изучал технику акварели, зарабатывая на жизнь иллюстрированием детских книг и журналов. В 1889 художник впервые экспонировал свои работы, приняв псевдоним — сокращенную фамилию бабушки по материнской линии (Бакстер). В период с 1893 по 1899 провёл в Париже, часто наезжая в С.-Петербург, и упорно работал в поисках собственного стиля. Сблизившись с А.Н. Бенуа, К.А. Сомовым и С.П. Дягилевым, Б. стал одним из инициаторов создания объединения «Мир искусства» (1898). Известность художнику принесли его графические работы для журнала «Мир искусства». Так



Бакст Л.С. «Деревенская церковь». 1903—1904

же он продолжал заниматься и станковым искусством — исполнил графические портреты И.И. *Левитана*, Ф.А. *Малевича* (1899), А. Белого (1905) и З.Н. *Гиппиус* (1906) и живописный портрет В.В. *Розанова* (1901). Яростные споры критиков вызвала картина Б. «Ужин» (1902), ставшая своеобразным манифестом стиля модерн в русском искусстве. Позднее сильное впечатление на зрителей произвела его картина «Древний ужас» (1906—08), в которой воплощена символистская идея неотвратимости судьбы. Некоторое время Б. сотрудничал в сатирическом журнале «Жупел», потом в журналах «Сатирикон», «Золотое руно», «Аполлон», успешно занимался книжной графикой и декоративным искусством (оформлял интерьеры, выставки). Но уже к концу 1900-х ограничил себя работой в театре, изредка делая исключения для графических портретов близких ему людей, и вошёл в историю именно как выдающийся театральный художник эпохи модерна. В театре Б. дебютировал ещё в 1902, оформив пантомиму «Сердце маркизы». Затем был поставлен балет «Фея кукол» (1903), имевший успех главным образом благодаря его декорациям. Оформил ещё несколько спектаклей, делал отдельные костюмы для артистов, в частности для А.П. Павловой в знаменитом «Лебеде» М.М. Фокина (1907). Но по-настоящему талант Б. развернулся в балетных



Бакшеев В.Н. «Житейская проза». 1892—1893

спектаклях «Русских сезонов», а затем «Русского балета С.П. Дягилева». «Клеопатра» (1909), «Шахерезада» и «Карнавал» (1910), «Видение розы» и «Нарцисс» (1911), «Синий бог», «Дафнис и Хлоя» и «Послеполуденный отдых фавна»

(1912), «Игры» (1913) поражали пресыщенную западную публику декоративной фантазией, богатством и силой цвета, а разработанные Б. оформительские приёмы положили начало новой эпохе в балетной сценографии. Имя Б., ведущего художника «Русских сезонов», гремело наряду с именами лучших исполнителей и знаменитых балетмейстеров. Все эти годы Б. жил в Европе, лишь изредка возвращаясь на родину. В 1914 был избран членом Академии художеств. Со временем между Б. и Дягилевым нарастали противоречия, и в 1918 Б. покинул труппу.

Бакхёйзен Людольф (*Bachhuysen Ludolf*) (28.12.1630, Эмден, Вост. Фрисландия, — 7.11.1708, Амстердам), голландский художник

» Вместе с В. ван де Вельде Б. считается самым популярным художником-маринистом Голландии. Писал также картины на библейские сюжеты. Начиная Б. как каллиграф, в 1650 приехал в Амстердам, где проходил обучение у А. ван Эвердингена и Х.Я. Дуббельса. Он посвятил себя изображению моря и достиг в этом направлении больших художественных успехов. Его мастерскую посещали князья и дворяне и щедро оплачивали его работы. Его небольшого формата картины бушующего моря отличаются хорошо подобранными, несколько хо-



Бакхёйзен Л. «Корабли в бурю». 1667

лодными тонами цветового решения, в них видно внимание художника к природе. Большие полотна, изображающие спокойное море, являются образцами декоративности в живописи. Картины Б. находятся в Берлине, в палатце Питти во Флоренции, в венском Бельведере и частных коллекциях Англии. Получили признание и гравюры художника. В 1701 Б. выпустил серию из 10 гравюр под названием «Stroom en zee gezichten».

Бакш́ев Василий Николаевич [12(24).12.1862, Москва, — 28.9.1958, там же], российский художник

» Народный художник СССР (1956). Родился в семье чиновника. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1877—88), в частности у А. Саврасова и В. Поленова. Был членом «Товарищества передвижников», а также одним из организаторов и самых характерных мастеров Союза русских художников. С 1922 состоял в Ассоциации художников революционной России. Жил преимущественно в Москве. Продолжил традицию поэтического бытописания «передвижников» в своих жанрах — идиллических («Девушка, кормя-

щая голубей», 1887, Третьяковская галерея) или, наоборот, гнетущее тревожных («Житейская проза», 1892—93, там же). Много работал как пейзажист, соединяя сдержанно-импрессионистичную манеру с мягкой символической обобщённостью образов («Осенние лучи», 1916, Русский музей). После революции пейзаж стал ведущим руслом творчества Б. («Голубая весна», 1930; «Весенний день», 1940; обе работы — в Третьяковской галерее). Много работал как педагог: с 1894 преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и др. художественных училищах. Государственная премия СССР (1943).

Балаба́нов Валерий Николаевич (р. 9.4.1939, Москва), российский художник

» Народный художник России (1995). В 1963 окончил художественно-графический факультет Московского педагогического института. Профессор; 1969—89 главный художник Центрального телевидения СССР; академик РАЕН и Академии славянской культуры; сопредседатель Троицкого Православного Собора, основатель и ведущий творческого клуба «Храм вашей ду-



Х. ван Бален. «Святая Троица»

ши». Автор картин «Полёт Троицы», «Храм Христа Спасителя», «Молитва о Романовых», «Под благодатным Покровом» и др. Провёл персональные выставки в Нью-Йорке и Сан-Франциско (1989, 1993). Член Союза художников СССР. Б. является автором символики и членом жюри международного кинофестиваля славянских и православных народов «Золотой витязь». Член правления фонда «Маршал Жуков», член редколлегий православной народной газеты «Русь державная», журналов «Россияне», «Отчество и вера» и др.

Ба́лен Хендрик ван Старший (Balén Hendrik van) (ок. 1575, Антверпен, — 17.7.1632, там же), голландский художник фламандского происхождения

» Учился у А. ван Ноорта. В возрасте семнадцати лет был принят в гильдию художников Антверпена, носившую имя Святого Луки. В 1592—93 декан этой гильдии. В 1605 женился на Маргарете Бриерс. У супругов родилось одиннадцать детей, из которых в историю вошли Хендрик ван Бален Младший и Ян ван Бален. В реестре гильдии записано двадцать шесть учеников Б., среди них А. ван Дейк и Ф. Снейдерс. Принадлежность Б. Братству романистов говорит о том, что он как минимум один раз побывал в Риме или вообще Италии. В 1613 был деканом Братства романистов. Б. часто писал в сотрудничестве с другими художниками, напри-



Бакшеев В.Н. «За обедом. Неудачники». 1901

Аэрография

История развития

Первый аэрограф был изобретён предположительно в 1893. Английский стоматолог Чарльз Л. Бердик, увлекавшийся акварельной живописью, попытался создать приспособление, которое позволило бы ему наносить несколько слоёв краски, не изменяя при этом цвет нижележащего слоя. Изобретённый прибор



Бердик назвал «аэрографом», запатентовал и выполнил с его помощью несколько работ. Однако Королевская академия художеств отказалась признать этот способ как живописную технику. После Первой мировой войны 1914–18 возросло значение механических технологий в искусстве, и постепенно аэрография проникла в сферы промышленного дизайна и рекламы. В 1960-е в искусстве широкое распространение получили модернистские течения, провозглашавшие отказ от традиционных методов живописи, приветствовалось использование новых художественных форм. Техника аэрографии стала широко применяться представителями поп-арта: сторонникам направления нравился безликий характер новой техники, поскольку они ставили перед собой целью изготовление привлекательной продукции, рассчитанной на массовое потребление и не несущей признаков индивидуальности художника.



Гери Пенка
Без названия

1970–1990-е годы
Гуашь

Марк Робинсон
«Бьюик-восемь»
1949 года»

1970–1990-е годы
Полиакриловые краски

1 Аэрограф

Фотография



Дэниел Теннант
«Натюрморт в книжном магазине»

1970–1990-е годы
Гуашь на картоне

Тоби Уоррен
«Боуги»

1970–1990-е годы
Полиакриловые краски

Дэниел Теннант
«Натюрморт с синей скатертью»

1970–1990-е годы
Гуашь на картоне





Х. ван Бален. «Суд Париса». 1599

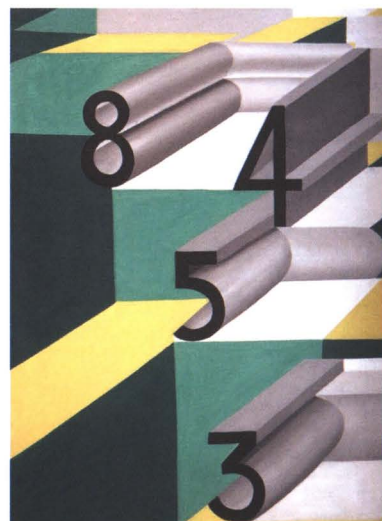


Х. ван Бален. «Богиня Диана, превращающая Актеона в оленя». 1605

мер, Й. де Момпером, Я. Брейгелем или П.П. Рубенсом. А. ван Дейк написал портрет своего учителя в 1627–30, ныне хранящийся в Музее Гетти.

Балла Джакомо (Balla Giacomo) (18.7.1871, Турин, — 1.3.1958, Рим), итальянский художник

» Родился в семье аптекаря. По окончании школы работал в мастерской литографии и посещал художественные курсы при вечерней школе. В 1891 он решил оставить мастерскую и целиком посвятить себя искусству. Несколько месяцев Б. посещал «Академию Альберти» в Турине и затем практиковался в фотомастерской. В 1893 приехал в Рим, где зарабатывал на жизнь рисованием карикатур и оформлением упаковок. Во второй половине 1890-х Б. занимался световыми эффектами. В период своего пребывания в Париже (1900) он изучал работы французских неоимпрессионистов Ж. Сёра и П. Синьяка. В начале 20 в. за короткое время снижал себе репутацию портретиста. На многих его работах того периода сказывалось влияние фотографии: довольно часто он использовал только белый и чёрный цвета и для изображения выбирал фотографическую перспективу. В 1904 женился на Элизе Маркуччи. Из-за того что его картины почти не продавались, он вынужден был давать частные уроки рисования. Через своих учеников У. Боччиони и Д. Северини ему удалось познакомиться с Ф.Т. Маринетти — писателем, ратовавшим за новое искусство и требовавшим разрыва со всеми стилями и формами мышления прошлого. В 1909 Б. стал одним из подписавшихся под составленным Маринет-



Балла Дж. «Влюблённые цифры». 1924



Балла Дж. «Преобразование духовных форм», 1920

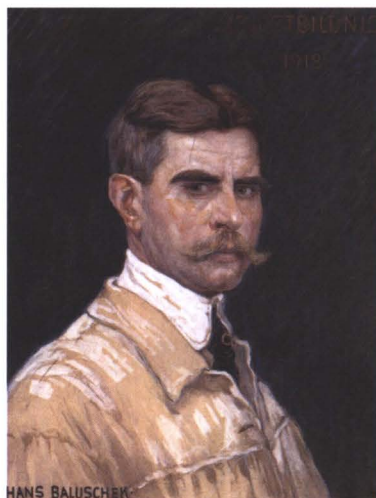
ти Учредительным манифестом футуристов. Как и большинство футуристов, Б. прежде всего интересовали возможности запечатления движения, динамики, поэтому он снова обратился к фотографии, изучая «этюды движения» фотографов Ж.Э. Мари и Э. Майбриджа. Художник стремился к одновременной передаче различных фаз движения, примером тому может служить его картина «Динамика собаки на поводке» (1912). В созданной в том же году картине «Девушка, бегущая на балкон» Б. подчинил пропорции изображения цветовому ритму наложенных одна на другую разноцветных точек одинакового размера. Для этого он сознательно выбрал прозрачные краски и добился неведомого дотоле слияния фигуры и окружения. Таким образом ему удалось воплотить в своей работе полное соответствие принципу футуристов «Синтез времени, места, формы, цвета и тона». В дальнейшем в изобразительной форме Б. представил движение автомобиля и полёт ласточки (обе работы — 1913). Одновременно художник продолжал исследования света, создавая абстрактные композиции — такие, как «Меркурий проходит мимо Солнца — вид в телескоп» (1914). В 1915, глубоко обеспокоенный вступлением Италии в Первую мировую войну 1914—18, Б. совместно с Ф. Делеро провозгласил манифест «О футуристической реконструкции Вселенной». К тому же времени относится создание так называемого пластического комплекса — подвижных конструкций из проволоки, картона и глянцевой бумаги.

Далее последовали другие ансамбли, а также эскизы бытовых предметов. В начале 1920-х Б. увлёкся спиритизмом, к-рый оказал большое влияние на его творчество. Так, средствами живописи он попытался передать феномен космического излучения («Преобразование духовных форм», 1920). В дальнейшем художник сохранял свою связь с футуризмом и в 1929 подписал манифест группы «Аэропиттура», провозгласивший наступление второго периода футуризма. Работы этого периода — например, «Кресло странного человека» (1929) — представляют собой продолжение направления «Pittura Metafisica» Дж. де Хирико (таинственно-ирреальные мотивы с метафизической подоплекой). В конце 1930-х отошёл от футуризма и обратился к традиционной фигуративной живописи. Помимо живописи Б. занимался скульптурой, декоративным искусством (дизайн для мебели и тканей, театральные декорации), архитектурой, рисунком. В 1972 Национальная галерея современного искусства в Риме организовала ретроспективную выставку художника.

Балушек Ганс (Baluschek Hans) (9.5.1870, Бреслау, ныне Вроцлав, — 29.7.1935, Берлин), немецкий художник, критик, представитель стиля «Новая вещественность»

» В 1889—94 учился в Королевской академии искусств в Берлине. В 1897 принимал участие в Большой берлинской художественной выставке. В 1898 выпустил циклы кар-

тин «Зильт» и «Железная дорога». Сотрудничал в юмористическом журнале «Корабль дураков» (1898—99). Занимался преподавательской деятельностью в женской художественной школе в Берлине (1900). В 1920 вступил в Социалистическую партию Германии. В 1923 вышел цикл литографий Б. под названием «Портреты асоциальных женщин». В 1925 Б. выступил как один из организаторов выставки «Берлинское искусство», состоявшейся в Немецкой опере, в Шарлоттенбурге. В 1926—31 по заказу магистрата Большого Берлина Б.



Балушек Г. Автопортрет. 1918



Балушек Г. «Зал ожидания. Лертёрский вокзал». 1929

написал серию городских пейзажей. После прихода к власти в Германии нацистов Б. был заклеен «марксистским художником» и лишён всех должностей, а его творчество было признано относящимся к дегенеративному искусству. В своих произведениях, исполненных под влиянием реализма, Б. изображал нищету больших городов («Работницы», 1900). Тёмный колорит и приглушённые тона создают в картинах Б. атмосферу безнадёжности. С 1928 в творчестве Б. преобладала индустриальная тематика («Металлургический завод», 1935).

Бальдовинетти Алессо (*Baldovineti Alesso*) (14.10.1425 – 29.8.1499, Флоренция), итальянский художник

► Представитель флорентийской школы. Ученик Доменико Венециано и учитель Гирландайо. Б. много экспериментировал с живописными техниками: пытался заменить темперой традиционную технику фрески, писать лессировками по золотому грунту, придумывал новые способы грунтовки холста и доски, изобретал новые методы построения композиций. В его произведениях формы очерчены резкими контурами, направление каждой линии подчинено ритмическому строю всей композиции, цвета контрастные и положены в строгом систематическом порядке, необычном для 15 в. В 1454 Б. работал вместе с Андреа дель Кастаньо, а в 1460 завершил незаконченные Доменико Венециано фрески в церкви Сант-Эджидио во Флоренции (не сохранились). В 1481–95 был занят главным обра-



Бальдовинетти А. «Благовещение». 1447

зом реставрацией романских мозаик в баптистерии Сан-Джованни и церкви Сан-Миньято аль Монте во Флоренции. Его кисти принадлежат также «Благовещение» (ок. 1453, Вашингтон, Национальная галерея); «Благовещение» (ок. 1458, Уффици); «Рождество Христово» (1460–61, Флоренция, церковь Сантиссима Аннунциата); «Мадонна» (Лувр) и «Женский портрет» (Лондон, Национальная галерея) (две последние работы выполнены в 1464–65).

Бальдунг Ганс (*Baldung Hans*; прозвище — Грин, Grien) (ок. 1484–85 (по др. данным, 1480), Швёбиш-Гмюнд, земля Баден-Вюртемберг, — 1545, Страсбург), немецкий художник

► Происходил из знатной страсбургской семьи; его отец с 1492 занимал должность юридического советника при епископе. Художественное образование Б. начал получать в мастерской наставника, тяготевшего к традиции М. Шонгауэра. В 1503,

уже сложившимся художником, он поступил в мастерскую А. Дюрера в Нюрнберге, где встретился, в частности, с Х.З. фон Кульмбахом и Х. Леем. Возможно, желая выделиться среди своих товарищей, или же из особого пристрастия к зелёному цвету, он начал помечать свои работы виноградным листом, а позже — подписывать монограммой «HBG» (Hans Baldung Grien). В мастерской Дюрера Б. пользовался особым расположением учителя; ему доверяли важные заказы — картоны для витражей во дворике монастыря кармелитов (1505; ныне в церкви в Грос-грюндлах), для одной из капелл церкви Святого Лаврентия в Нюрнберге (1506) и для церкви Святого Креста в Гмюнде (1506). Он сохранил своё положение в мастерской во время поездки Дюрера в Венецию в 1505. Для раннего творчества Б. столь же важны и его графические работы: гравюры на дереве для книги У. Пиндера «Закрытый сад чётки Марии», вышедшей в Нюрнберге в 1505, а также ряд отдельных гравюр, в к-рых проявилась творче-



Бальдунг Г. «Портрет бородатого мужчины». 1514



Бальдунг Г. «Святое семейство в покое с пятью ангелами». 1507

ская индивидуальность художника. В 1507 в Галле Б. написал две алтарные картины, вероятно, заказанные ему кардиналом Альбрехтом Бранденбургским: «Поклонение волхвов» (Берлин-Далем, музей) и «Святое семейство» (Нюрнберг, Германский национальный музей), к-рые свидетельствуют о сильном влиянии Дюрера и Л. Кранаха Старшего; однако работы Б. отличаются особое внимание к колориту и световым контрастам. Нек-рые авторы полагают, что затем Б. вновь встретился с Дюрером в Нюрнберге. Так или иначе, в 1509 он вернулся в Страсбург, где на Пасху стал гражданином города, а в следующем году получил звание мастера. Воспитанный на примерах Дюрера и Кранаха, Б. выработал свой, очень смелый по колориту, декоративный стиль. Он получал заказы, в частности, от маркграфа Кристофа Баденского («Обетный образ», Карлсруэ, Кунстхалле), от настоятеля монастыря святого Иоанна на Зелёном острове и от Э. Кинига из

Страсбурга («Месса святого Григория», Кливленд, музей). В то же время чувственная сторона его таланта воплотилась в гравюрах на дереве, окончательно утвердивших репутацию художника. В мае 1512, написав для страсбургской гостиницы при Шюттенренском монастыре картину «Распятие» (Берлин-Далем, музей), Б. переселился в Фрейбург-им-Брейсгау, где провёл около пяти лет, работая над самым грандиозным своим произведением — серией картин для алтаря семейства Шнейлинов в хоре собора. В закрытом виде на алтарных створках изображены четыре сцены из жизни Марии. Средние створки алтаря раскрываются, и тогда появляется центральная картина — «Коронование Марии», по сторонам от к-рой помещены фигуры апостолов Петра и Павла. На оборотной стороне алтаря в центре изображено «Распятие», на боковых створках — фигуры святых из композиций «Благовещение», «Крещение Христа» и «Святой Иоанн на Пат-



Бальдунг Г. «Рождество Христово». 1520



Бальдунг Г. «Женщина и смерть». 1518—1520

мосе». Б. также расписал и скульптурную декорацию алтаря, исполненную Г. Видицем. Кроме того, в Фрейбурге он выполнил серию гравюр на дереве и иллюстраций, а также ряд рисунков и картонов к витражам для собора, к-рые осуществит впоследствии мастерская Ропштейна под руководством ельзаса Г. Гичмана. За этим очень плодотворным периодом следует, начиная с весны 1517, последний, страсбург-

гский период творчества Б. Он стал членом Большого городского совета. Иконоборчество, вызванное движением Реформации, к которому он примкнул, не травмировало художника вследствие светского характера его творчества. Считается, что последним алтарным образом Б. была картина «Мученичество святого Стефана», написанная в 1522 по заказу архиепископа Альбрехта Бранденбургского. Общение со страсбургскими гуманистами и реформаторами первого поколения (братья Штурм, М. Букер) и, особенно, влияние Индагине привнесло в искусство Б. новый, либеральный дух. Отныне художник стремился придать своим героям большую выразительность и патетический характер. Начиная с 1529 — года иконоборчества, — он обратился к гуманистическому театру. Всё это в разной степени отражено в таких произведениях Б., как «Пирам и Тисба» (Берлин-Далем, музей), «Геракл и Антей» (Кассель, Государственные художественные собрания), «Муций Сцевола» (Дрезден, Картинная галерея) и «Богоматерь с Младенцем» из музеев Берлина, Нюрнберга и Верчелли. В последние годы творчества Б. его картины в значительной мере утратили свою живописность, особое внимание было уделено трактовке плоскости изображения («Богоматерь с Младенцем», Страсбург, Музей изящных искусств). Даже когда он заимствовал некоторые детали у других мастеров (орнаментальные мотивы или архитектурную декорацию), он не использовал явных итальянизмов. Последние работы



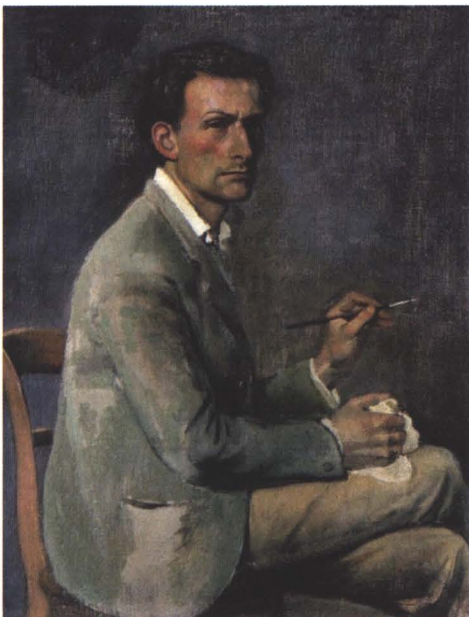
Бальтюс. «Гора». 1935—1937

Б., в числе которых картины «Семь возрастов жизни» (Лейпциг, Музей изобразительных искусств) и «Дорога к смерти» (Ренн, Музей изящных искусств; возможно, эта картина является копией с несохранившегося оригинала), словно подводят итог всему мировоззрению художника. Пронизанные желчным темпераментом, картины Б. отмечены печатью беспокойной чувственности: шабаша ведьм, парные изображения женщины со смертью (музеи в Вене, Оттаве, Базеле и Берлине), аллегорические женские фигуры (Мюнхен, Старая пинакотека). Те же характерные особенности можно найти в его портретах, наделённых зачастую беспощадной правдивостью, и в его интерпретациях традиционных религиозных тем, выполненных в духе гуманизма.

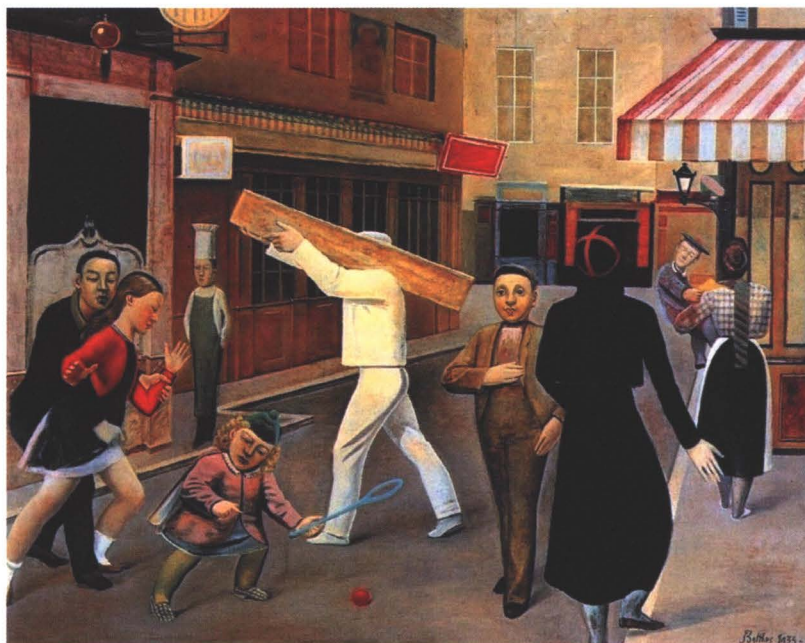
Бальтюс (*Balthus*) (*настоящее имя и фамилия Бальтазар Клоковский де Рола, Balthazar Klossowski de Rola*) (29.2.1908, Париж, — 18.2.2001, Россиньер, Швейцария), французский художник

» Родившись в артистической семье (отец — историк искусства, мать — живописец), Б. с детства был знаком с такими известными художниками, как П. Боннар, К.К. Руссель, А. Дерен. Специального образования он не получил, овладевал мастерством путём копирования картин в Лувре. Его любимыми художниками были Н. Пуссен, Пьеро делла Франческа, П. Сезанн. В юношеские годы увлёкся дальневосточным искусством, особенно — китайским пейзажем. Его ранние, ещё детские опыты получили одобрение поэта Р.М. Рильке, к-рый

опубликовал в 1921 альбом рисунков начинающего художника со своим предисловием. В 1930-е уже сложилась индивидуальная манера Б. и определился его тематический репертуар: сценки на улице и в интерьере («Улица», 1933—35, Нью-Йорк, Музей современного искусства; «Окно», 1933, Блумингтон, Художественный музей университета Индианы), портреты и пейзажи. Человеческие фигуры в портретах, как и в жанровых картинах, написаны в реалистической манере, но отличаются странной застылостью («Андре Дерен», 1936; «Миро — дочерью Долорес», 1937—38; обе — Нью-Йорк, Музей современного искусства). Эта особенность в дальнейшем усиливалась, придавая бытовому сюжетам характер зачарованной реальности. В картине «Гора» (1935—37, Нью-Йорк, музей Метрополитен) с почти фотографической точностью передана местность в швейцарских Альпах, но поднявшиеся на гору подростки словно пребывают во власти колдовских, гипнотических чар. Композиция пронизана смутными аллегорическими намёками, характерными для символизма. Мальчик и девочка в картине «Дети» (1937, Париж, музей Орсе) замерли в странных позах, словно нахлынувшие мечтания вдруг отключили их от окружающей жизни. В 1930-е Б. сблизился с некоторыми представителями сюрреализма — с Ж. Миро, А. Джакометти, с реформатором театра А. Арто. Искусство Б. иногда связывают с этим направлением. Однако он не разделял сюрреалистической программы, и более точно его творчество определяется такими понятиями, как «магический реализм» (см. в ст. «Новая веще-



Бальтюс. Автопортрет. 1940



Бальтос. «Улица». 1933—1935

ственность») или «фантастический реализм». С 1940-х ведущей темой в творчестве Б. стали образы подростков, особенно девочек и юных девушек, едва переступивших черту половой зрелости. Художник писал их в состоянии полубытья — в мечтаниях, дрёме, за рассеянным чтением книги. Их позы с поджатыми или раскинутыми ногами, склонёнными головами и разметавшимися руками дышат бесознательной эротикой («Салон», 1941—43, Миннеаполис, Институт искусств; «Счастливые дни», 1944—49, Вашингтон, Музей Хиршхорн; «Комната», 1952—54, частное собрание; «Сон I», 1955—56, частное собрание). Символические мотивы кошки, зеркала, ворона, мотылька усиливают ощущение колдовской таинственности картин, посвящённых пробуждающейся женственности («Мотылёк», 1959—60, Париж, Национальный музей современного искусства; «Кошка перед зеркалом», 1977—80, частное собрание). В 1961—77 директор Французской академии живописи и скульптуры в Риме, на вилле Медичи. В его живописи этого времени усиливается влияние классических образцов, особенно Пьеро делла Франчески. Монументально обобщённые фигуры располагаются в неглубоком пространстве, на ровном фоне, светлые краски имитируют колорит фрески (три версии композиции «Три сестры», 1960—65; 1964—65; 1966; все — частные собрания). В начатой ранее серии «Игры в карты» (тема воспринята от живописи караваджистов) персо-

нажи в костюмах разных эпох словно состязаются в перетягивании нити жизненной судьбы («Игроки в карты», 1968—73, Роттердам, Музей Бойманса — ван Бёнингена). Многократные деловые поездки в Японию, где художник нашёл спутницу жизни, усилили его интерес к дальневосточной культуре: религии, философии, литературе, образительному искусству. Ориентализм Б. проявился в таких полотнах, как «Турецкая комната» (1963—66, Париж, Национальный музей современного искусства), в диптихе «Японка перед чёрным зеркалом» и «Японка у красного столика» (1967—76, Нью-Йорк, галерея П. Матисса). Выполненные ранее горные пейзажи также следуют канонам дальневосточной живописи («Итальянский пейзаж», 1951, частное собрание; «Большой пейзаж с деревом», 1960, Париж, Национальный музей современного искусства). Органичное соединение западноевропейской и восточной традиций определило своеобразие искусства Б. Он также известен и как сценограф, оформивший несколько театральных спектаклей: пьесу А. Арто «Ченчи» (1944), оперу В.А. Моцарта «Так поступают все» (фестиваль в Экс-ан-Провансе), спектакль Ж.Л. Барро «Состояние осады» по роману «Чума» А. Камю (1948).

Бамбоччанти (*Bamboccianti*), собирательное имя, которым называют художников 17 в., работавших в Риме и писавших картины на темы уличной жизни города

» Само слово «Б.» происходит от прозвища «Бамбоччо» («Bamboccio» — малыш-пузан, пузырь), данного голландскому художнику 17 в. П. ван Лару за его физическое уродство (на его «Автопортрете» изображён карлик за мольбертом). Ван Лар приехал в Рим ок. 1625 и за четырнадцать лет своего пребывания в столице искусств создал новую художественную программу, основанную на непосредственном наблюдении самой обывательной повседневности. Хотя подобное видение реальности и было характерным для северной школы живописи (П. Брейгель Старший), для римского искусства, с его поэтическим и величественным реализмом Караваджо, оно оказалось новым. Этот маргинальный жанр, порвавший с традицией официального высокого искусства (на мифологическую или религиозную тематику), распространившегося по всей Европе, вскоре был подхвачен многими итальянцами, а также иностранными художниками, жившими или приезжавшими в Рим. Я. Миль, И. Лингельбах, Хельмбрекер, М. Черкуоцци, к-рые работали почти исключительно в «уличном жанре», а позже и К. Джарден, С. Бурдон, Ж. Тассель и М. Свертс — каждый из них внёс в программу ван Лара свои личные и неповторимые оттенки. В начале 1630-х влияние ван Лара испытал и Лоррен. В «уличных жанрах», написанных, как правило, на небольших дощечках, анекдотичное соперничает с живописным, однако художники никогда не впадают в карикатурность. Напротив, жизнь «маленьких людей» в Риме (уличных разносчиков, попрошайек, ремесленников, торговцев и просто зевак) изображена с подлинным состраданием к драмам уличной жизни, с трогательной чуткостью к повседневным сценам. В этом художники Б. предвосхитили искусство Д. Веласкеса, братьев Ленен, Дж. Черути и даже Э. Мане.

Барабаш Миклош (*Barabás Miklós*) (22.2.1810, Маркушфальва, — 12.2.1898, Будапешт), венгерский художник

» Начал писать портреты ещё в юном возрасте. Учился в 1829—30 в Венской академии художеств, в 1836—38 в Будапеште. В 1830 в Колозваре овладел искусством литографии. Переехав в 1831 в Бухарест, стал модным портретистом. В 1834—35 предпринял поездку по Италии, где копировал картины старых мастеров. После этого жил в основном в Будапеште. В 1836 был избран в члены Венгерской акаде-



Барабаш М. «Голубиная почта». 1843

мии художеств. Много сделал для превращения Пешта в культурный центр. Автор портретов большинства деятелей Революции 1848. Одним из его шедевров считают портрет Ф. Листа (1847). Всего создал около 3 тыс. портретов, среди которых значительное место (ок. 100) занимают изображения крупнейших венгерских актёров. Его наследие включает также крестьянские жанровые сцены, интерьеры и городские виды. В 1862 был избран президентом Академии, в 1867 — депутатом парламента Пешта.

Баранов-Россинэ Владимир Давидович (настоящие фамилия и имя Баранов Шулим Вольф Лейб; псевдоним Даниэль Россинэ) (1.1.1888, с. Большая Лепатиха Таврической губ., ныне Запорожская обл., Украина, — 1944, Освенцим), российский художник

» В 1902—03 учился в Одесском художественном училище, где познакомился с Н.И. Альтманом; в 1903—07 — в Высшем художественном училище при Академии художеств (по другим сведениям, в Академии художеств) в С.-Петербурге. В 1907—10 вместе с М.Ф. Ларионовым, Н.С. Гончаровой, Д.Д. Бурлюком, А.А. Экстер и другими участвовал в первых выставках русского авангарда: «Стефанос» (Москва, 1907—08), «Звено» (Киев, 1908), «Венок-Стефанос» (С.-Петербург, 1909), «Импрессионисты» (С.-Петербург, Вильно, Берлин, 1909—10). В 1909—10 совершил большое путешествие по Европе и обосновался в Париже, где в 1910—14 выставлялся в Осен-

нем салоне, Салоне Независимых, также выставлялся на выставках авангардистов в Цюрихе и Амстердаме. Был связан с кругом поэта Г. Аполлинера, дружил с Р. Делоне и С. Делоне, принимал активное участие в художественной жизни французского авангарда. В 1914—17 жил в Норвегии; в произведениях этого периода («Всадники Апокалипсиса», «Адам и Ева» и другие) ощутимо влияние мистического творчества Э. Мунка. В 1916 в Христиании (ныне Осло) состоялась его персональная выставка. В 1917 после Февральской революции Б.-Р. вернулся в Россию. Как и многие другие художники русского авангарда, он с энтузиазмом воспринял революционные перемены на родине и возлагал большие надежды на свободное развитие искусства. В 1918 в Художественном бюро Н. Добычиной в Петрограде состоялась персональная выставка Б.-Р., в том же году его произведения экспонировались на Московской выставке картин и скульптур художников-евреев. С 1918 художник принимал активное участие в художественной жизни страны: был членом Петроградской коллегии по делам искусств и художественной промышленности, сотрудничал в Отделе изобразительных искусств Наркомпроса, к-рым заведовал Д.П. Штернберг, участвовал вместе с Альтманом в оформлении Петрограда к 1-й годовщине Октябрьской революции (панно «Красноармеец-барабанщик», «Марширующие красноармейцы», «365 революционных дней»). В эти же годы он занимался педагогической деятельностью: руководил живописной мастерской в Петроградских свободных учебно-художественных мастерских; после переезда в Москву

(1919) преподавал в Высших художественно-технических мастерских, где в 1920—21 был профессором и деканом. В 1923—24 Б.-Р., воплощая идеи А.Н. Скрябина о синтезе музыки и цвета, сконструировал клавиш «Оптофоник» (запатентован во Франции в 1926), каждая клавиша к-рого соответствовала не только определённому звуку, но и цвету, проецируемому на экран. В Москве, а впоследствии в Париже были устроены первые цветомузыкальные концерты. В 1925 с усилением нападков на левое искусство Б.-Р. эмигрировал и поселился в Париже, где ежегодно выставлялся в Салоне Независимых. В своём творчестве он продолжал экспериментировать: разрабатывал новый пластический принцип в живописи и скульптуре, основанный на использовании петли Мёбиуса, обращался к сюрреалистическим образам («Весна», 1930), создавал полихромные абстрактные фигуры из разнородных материалов («Политехническая скульптура», 1933) и т. д. В этот период он сделал целый ряд технических изобретений. В частности, хромофотометр (прибор для анализа качества драгоценных камней), «мультиперко» (прибор, позволяющий производить и очищать химические растворы; запатентован в 1934), хамелеон-метод (способ маскировки войск; запатентован в 1939). В ноябре 1943 был схвачен и отправлен в один из нацистских концентрационных лагерей.

Барбари см. Якопо де Барбари

Барбизонская школа (*Ecole de Barbizon*), барбизонцы, группа французских живописцев, работавших в 1830—60-х преимущественно в жанре пейзажа



Баранов-Россинэ В.Д. «Зимний мотив». 1919

» Барбизон — деревушка, расположенная близ леса Фонтенбло (в 55 км к югу от Парижа), в 19 в. стала центром притяжения многих художников, увлечённых романтикой пейзажа, написанного с натуры. В итоге появился специальный термин — «Б. ш.» — для обозначения определённой концепции пейзажа. В 1822 барбизонская гостиница «Ганн» стала пристанищем для художников. Одними из первых её постояльцев были Д'Алиньи, Бракасса, Даньяк, Флер, Юэ, Франс. Ж.Б.К. Коро, впервые побывавший в Барбизоне ещё до своего отъезда в Италию, часто сюда возвращался. Т. Руссо, неоднократно посещавший эти места с 1831, в 1846 поселился здесь в деревенском доме, где и скончался в 1867. В 1837 одновременно с Н.-Л. Каба сюда приехал Н.В. Диас де ла Пенья, а в 1841 — и Г. Курбе. В эту же пору скульптор-анималист А.Л. Бари начал изображать на фоне пейзажа диких зверей, к-рых он наблюдал ранее в Ботаническом саду. В 1849 С. Нантей и Л. Буланже приютили в «Ганне» Ж.Ф. Милле, спасавшегося от эпидемии холеры; он решил остаться в Барбизоне и умер здесь же в 1875. В 1849 в Барбизон приехал Ш.Э. Жак; с 1846 здесь жил К. Тройон. Однако Ж. Дюпре и Ш.-Ф. Добиньи, выставившиеся вместе с барбизонцами и причисляемые к Б. ш., приезжали сюда редко. Перечень бывавших в этих местах пейзажистов, не только французских, но и иностранных, очень длинный; каждый из художников находил в барбизонском лесу уголок по своему вкусу, воспетый впо-



Барбизонская школа. Т.К.Д'Алиньи. «Рассвет на холмах Италии». 1822—1827

следствии на их картинах, — обрывистые и дикие высоты Жан-де-Пари, ущелье Апремона, Арбоннская пустошь, плато Бель-Круа, густой лес Ба-Брео или плодородные равнины в Шайи и Маршерене. Проведя день на пленэре, они вновь встречались, охотно обменивались впечатлениями и советами. Около 1850 родился обычай собираться каждую субботу в сарае у Т. Руссо. На эти встречи съезжались из Парижа любители живописи, критики, литераторы. Происхождение и развитие барбизонского искусства составляет, по сути, историю французского пейзажа 19 в. На заре начавшегося столетия, в то время, когда традиция французского пейзажа, унаследованная от К. Лоррена и Н. Пуссена, закосневала в жанре сочинённого исторического ландшафта, барбизонские художни-

ки, сознавая необходимость возвращения к истокам, обратились к натурным мотивам. Однако лишь после революции 1830 жанр «пейзажа-портрета» вновь обрёл свои дворянские грамоты: он был поддержан новым режимом, а его инициаторами были в основном орлеанисты. Возрастающее влияние английской школы ускорило развитие антикласического духа. После падения Империи на континент потоком хлынули английские художники. Их связали узы дружбы с молодым поколением французских мастеров. Их «записные книжки путешественников» с набросками французских пейзажей, а также их гравюры широко издавались. Они были удостоены приёма в Салон: так в Париже в 1824 был открыт Дж. Констебл. В итоге Англия стала столь притягательным для французских художников местом, что многие из них пересекли Ла-Манш. Однако роль английского искусства не следует преувеличивать. Британские художники были, скорее, лишь посредниками между возрождённой ими традицией голландского пейзажа 17 в. и новой концепцией пейзажа, созданной французскими художниками, в особенности барбизонцами. Уроки голландского искусства были необходимы и французским пейзажистам, копировавшим и приобретающим работы старых голландских мастеров (Милле и Руссо принадлежало несколько голландских полотен и множество эстампов). Существует прямая преемственность между Я. ван Рёйсдалем или М. Хоббемой, П. Поттером или А. Кейном, П. де Хохом или А. ван Остаде, с одной стороны, и Руссо, Диасом де ла Пенья, Дюпре, Труайеном или Жаком — с другой. Тем не менее на фоне общих для французского пейзажа того времени тенденций Б. ш. выделяется только ей одной



Барбизонская школа. Т. Руссо. «Вид на Барбизон». 1850



Барбизонская школа. Н.В. Диас де ла Пенья. «Женщина, собирающая хворост в лесу». 1856

присущим своеобразием, проистекавшим, очевидно, из явной или подсознательной метафизики. Для многих живописцев, представлявших собой, как это ни парадоксально, колонию одиночек, уединение в Барбизоне было бегством от пугавшей их новой цивилизации с её механизацией человеческой жизни и зарождающимся урбанизмом. Бегством, к-рое зачастую было вызвано непониманием или обманутыми на-

деждами. Отклик своим тревогам они пытались найти в любви-страсти к природе. В этом растительном сельском мире их успокаивало постоянство. Деревья Руссо, крестьяне Милле были мгновениями вечности, но за их кажущейся безмятежностью кроется тревожный поиск тайн творения и бытия. Барбизонские художники стремились быть скорее портретистами природы, нежели певцами деревенской жизни. Руссо анализировал строение деревьев, субстанцию скал. Сельские сцены Милле — не сентиментальные житейские истории и не социальные проявления, — они прославляют благородных в своей простоте тружеников полей и матерей семейств. Это искусство исполнено патетики как в самой концепции, так и в её живописном исполнении. Пользуясь натурными набросками и этюдами или просто по памяти, как Милле, барбизонцы воссоздавали в своих мастерских часто утрированную воспоминаниями природу. Они или делали гравюры на дереве (результатом чего стали важнейшие страницы в истории французской графики), или, подталкиваемые самонеудовлетворенностью, возводили, словно из камня, свои живописные полотна. Отсюда — пастозная тяжеловесность, отсюда и цвета, при резком освещении кажущиеся искусственными. Из этих приёмов родилась новая манера, развитие к-рой легко проследить, особенно после 1855. Барбизонцы обнаружили, что, нанося чистые цвета мелкими мазками и уменьшая цветовую насыщенность палитры, они усиливают световую напряжённость. Это — один из самых конкретных заветов, к-рыми воспользовалось последующее поколение импрессионистов. А. Сислей, приехав в Барбизон в 1860, вскоре увлёк за собой

П.-О. Ренуара, Ж.Ф. Базиля и К. Моне. Здесь, в этом лесу, вдали от шаблонов мастерской М.Г.Ш. Глейера, они нашли пленэр, о к-ром мечтали, и одновременно одобрение барбизонцев, хотя и преследовали другую цель, нежели художники, проложившие им дорогу.

Барокко (итал. *barocco* — «странный», «причудливый»; предположительно от португ. *perola barroca* — жемчужина неправильной формы), характеристика европейской культуры 17–18 веков

» Термин «Б.», появившийся в книге швейцарского историка культуры Я.К. Буркхардта «Чичероне» (1860), был полон классических предубеждений: «Архитектура барокко говорит на том же языке, что и Возрождение, но только язык этот вырождающийся». Вскоре эта точка зрения изменилась. Висказывание Буркхардта послужило отправной точкой швейцарскому искусствоведу Г. Вёльфлину, к-рый спустя несколько лет внёс в него уточнения в своей книге «Ренессанс и барокко» (1888), где впервые прозвучало утверждение, что Б. не является периодом упадка классического стиля, но что оно само есть стиль, не сводимый к классицизму. Этот тезис Вёльфлин развил позже в своём главном труде — «Основные понятия истории искусства» (1915), где он разделил историю искусства на циклы, выделяя внутри периода с конца 15 в. до начала 18 в. два абсолютно различных способа видения: ренессансный классицизм и Б. 17 в. Эта работа по-прежнему остаётся одним из самых тонких анализов Б., в частности барочной живописи, сама природа к-рой едва ли сводима к строгим рамкам дефиниций. Вёльфлин выделил пять пар понятий: 1) стиль классицизма линеен, он придерживается границ предмета, определяя и изолируя его; стиль Б. живописен, предметы естественным образом сливаются с окружением; 2) стиль классицизма строится при помощи плоскости, стиль Б. — при помощи пространственной глубины; 3) классицизму присущи замкнутые формы, Б. — открытые; 4) единство стиля классицизма есть множественное единство отдельных элементов; единство стиля Б. является цельным; 5) классицизм стремится прежде всего к ясности, тогда как Б. саму сущность персонажей подчиняет их взаимоотношениям. Предложенная Вёльфлином оппозиция — это оппозиция тактильного и визуального, скульптурной сущности классицизма и визуальной — Б. Швейцар-



Барокко. А. ван Дейк. «Портрет Джеймса Стюарта». Около 1637

ский эстетик открыл два пути — исторический и эстетический — для последующего изучения Б. Немецкая критика, в свою очередь, распространила концепцию «Б.» на все формы духовной жизни 17 в. В. Вайцбах в книге «Барокко как искусство Контрреформации» (1921) утверждал, что Б. является выражением торжествующей Контрреформации и политического абсолютизма, к-рые придали ему характер героический и мистический. Э. Маль в своём иконографическом исследовании «Религиозное искусство после Тридентского собора» (1932) особо выделил темы, свойственные Контрреформации: мученичество, видение, экстаз, смерть. Э. д'Орс в книге «О барокко» (франц. перевод — 1935) дал определение тому душевному настрою, к-рый породил Б., и истолковал всё то, что содержалось мерами и правилами. Б. следует отнести к тем феноменам цивилизации, к-рые противопоставляют рациональное и чувственное, мужское и женское, аполлоновское и дионисийское. От доисторических времён до наших дней д'Орс насчитывает не менее двадцати двух барочных форм. А. Фосийон, у к-рого нет специальных трудов, посвящённых Б., увидел в этом феномене такой «момент жизни форм», когда, освободившись от всякой зависимости, они живут сами для себя. Т. о., характеристиками Б. становятся — забвение функций, изгиб в противоположную сторону, экспансия декора, расширение пространства. Историк В.Л. Тапье в своей книге «Барокко и классицизм» (1957) определил социологический подход к изучению Б.; он исследовал проникновение стиля «Торжествующий Рим» («Roma Triumphant») в доманиальные области, где общество, в значительной степени состоявшее из крестьян, — сильно иерархизировано. Выводы свидетельствуют о том, что зонами наименьшего распространения стиля будут зоны с буржуазной структурой. П.Г. Менге в своей диссертации «Эстетика рококо» (1966) считает, что немецкая архитектура 18 в. относится не к Б. в собственном смысле слова, а к *рококо*, и предлагает новое, фактическое определение этого стиля. П. Шарпантра в своей работе «Барочный мир» (1967), хотя и не запрещает само слово «Б.», тем не менее настаивает на его употреблении лишь в оценках нестрогого характера. Поскольку проблема определения Б., как и его изучения, остаётся открытой, можно предложить следующий подход: 1) В собственном смысле слова термин «Б.», никогда к тому же не применявшийся в 17 в., отно-



Барокко. Д. Веласкес. «Менины». 1656—1657

сится к архитектурному стилю, к-рый возник в Риме и распространился во многих странах. Из архитектуры это слово перешло в скульптуру, живопись и другие формы духовной жизни эпохи. 2) Поскольку хронологические рамки Б. в разных странах различны, то принято условно ограничивать период началом 17 в. — с одной стороны, и серединой 18 в. — с другой (из чего не следует, однако, что всё, созданное в эту пору, относится к Б.). 3) Между концом *Возрождения* и началом Б. сегодня принято помещать эпоху *маньеризма*. Вместе с тем сейчас уже получила чёткое определение эстетика рококо. Подобные ограничения термина «Б.» представляются целесообразными.

Б. и Контрреформация. В начале 17 в. Европа, раздираемая религиозными войнами, была перевёрнута вверх дном. Новые силы буржуазии и Реформации угрожали империи Габсбургов. Будущие богатые государства, такие, как Голландия, Англия, Швеция, к к-рым присоединились многие торговые города и Франция, вопреки абсолютной монархии черпавшая силу в богатстве

собственной буржуазии, столкнулись с миром, обаятым блеском славы, но уже клонившимся к закату. Германия была разделена на мелкие королевства, всё ещё сохранявшие феодальную структуру. Испания — на грани разорения из-за войн Филиппа II, изгнания морисков и беспомощности своих монархов. И посреди обаятой войнами Европы один лишь Рим пребывал в мире. Там-то и зарождается Б. — искусство торжествующее, но также и прославляющее: ему суждено будет запечатлеть апофеоз вселенской церкви, к-рая более таковой не является. Конечно, неверно видеть в Б. лишь искусство религиозное, но нельзя и оставлять без внимания тот факт, что оно нашло распространение прежде всего в тех странах, для к-рых общим культурным фоном стало подчинение Тридентскому собору, и что во всех католических странах (напр., в Голландии) оно натолкнулось на живейшее сопротивление. Следует избегать прямого отождествления Б. с Контрреформацией. Тем не менее, с точки зрения истории идей, нельзя забывать и о защите и переоценке роли изображений культо-



Барокко. Караваджо. «Призвание апостола Матфея». 1599—1600

вого характера. С одной стороны, Контрреформация, в отличие от Реформации, содействовала творческому подъёму религиозного искусства, с другой стороны, она упрочивала преемственность ренессансных форм и тематики. И пусть Б. не является искусством иезуитов, влияния И. де Лойолы, особенно в начале века, не следует недооценивать.

Живопись Б. в Риме. В 17 в. Рим являл собой образцовый город, где учились живописи. Караваджо, противопоставляя себя традиции, и братья Карраччи, обновляя искусство фрески, прокладывали путь новым живописным концепциям. Первый освобождался от изысков маньеризма во имя живой реальности и преображал её свето-теневыми контрастами. Он закладывал основы глубинного обновления религиозной иконографии, заменяя исторические представления современным видением, живым и драматичным. Зритель словно входит в картину и соучаствует в сугубо личном и невыразимом созерцании чуда («Обращение Павла», ок. 1601, Рим, Капелла Черазы, церковь Санта-Мария дель Пополо). Другой художник, к-рый подготавливал расцвет барочной живописи в Риме, — Аннибале Карраччи. В 1597—1604 он расписал галерею Фарнезе, ставшую первой крупной декоративной работой эпохи Б. Отдельные

сцены всё ещё разделены по маньеристскому принципу «добавочных картин», но всё вместе объединено радостным и динамичным ритмом, предвещавшим новую эпоху. Для первой половины 17 в. было характерно мощное классицизирующее движение (Р. Виттковер употребляет термин «classical baroque», «классическое Б.»). Ученики братьев Карраччи — Доменикино, Г. Рени, Гверчино — создали в Риме большие декоративные циклы. Победа Дж. Ланфранко над радикальным классицизмом Доменикино свидетельствовала об изменении вкусов. В росписи купола церкви Сант-Андреа делла Балле (1621—25) Ланфранко порвал с прежней системой деления росписи на компартименты и обратился к иллюзорной перспективе Корреджо в Парме. В 1621 Гверчино изобразил на плафоне казино виллы Людовизи «Аврору» — полную противоположность фреске Рени для казино палатцо Паллавичини-Роспильози, фризовой композиция к-рой построена по принципу «добавочных картин». Действительно, Гверчино ввёл иллюзорную перспективу и, изображая небо, словно раскрыл архитектурную раму. Самые изумительные фрески эпохи Б. создал Пьетро да Кортон. В одной из главных его работ, росписи плафона Большого зала палатцо Барберини (1633—39), реальная архитектура сливает-

ся с имитацией скульптуры, создавая эффект живописного целого, а сложные аллегорические композиции объединены общим движением, так что назидательность содержания преобразуется в чистый ритм. В центральной части фигура, символизирующая Божественное Провидение, восседая на облаках, над Хроносом и Паркой, принимает из рук Бессмертия звёздную корону и показывает всем фамильный герб Барберини. Эта символическая поэма, сочинённая Браччолини, продолжается и в четырёх сценах вокруг центральной рамы, прославляя мирские деяния папы Урбана VIII. Примечательно и то, что изображение не обрывается рамой, к-рая замаскирована атлантами, выполненными в стукко (искусственный мрамор), а выходит за её пределы. Т. о., рама выступает здесь как составная часть самой росписи, а пространство обретает исключительную цельность. Тёплый колорит, в к-ром ощутимо влияние *венецианской школы*, подчёркивает единство произведения. Умело применён дополнительный контраст, выделяющий и подчёркивающий не только формальные соотношения, но и смысловые центры композиции. Напр., в сцене с музами, несущими лавровый венок, чередуются красный и зелёный цвета, и эти цветовые контрасты задают ритм полёту мощных фигур, изображённых в сложных ракурсах. Эта группа, прославляющая Барберини, находится на орбите другого, более общего кругового движения, центром к-рого является Божественный Свет. Всю цепочку эмблем и метафор объединяет движение. В этой священной поэме всё претворено в чистый ритм, и кажется, будто одна форма сама произвольно порождает другую. Пьетро да Кортон уподобляет фреску эпическому жанру, с одной главной темой и множеством эпизодов, необходимых, чтобы связать отдельные группы в единое целое. Эти теории, прекрасно иллюстрирующие концепцию единства в живописи Б., будут оспаривать А. Сакки и его ученики. Придя на смену поколению учеников Аннибале Карраччи, ориентированному на классицизм, они, во имя чёткости и разборчивости изображения, отказались от обилия персонажей, допускаемого «множественным единством». Дж.Б. Гаулли, по прозвищу *Бачичча*, поддерживая идеи Пьетро да Кортон, не согласился с Сакки. В его росписи церкви иль Джезу (1674—79), где ощутимо влияние скульптора Дж.Л. Бернини, скульптурные изображения ангелов и архитектура самой церкви сливаются с фресками. Т. о., формируется живописная цело-

стность, где больше нет границ, а есть лишь абсолютное единство различных способов выражения. Художник стремится поразить зрителя этим разрывом рамы, где иллюзия неотличима от реальности. Взгляд уже не задерживается на персонажах, а проходит сквозь полосы света и тени. Уже невозможно различить объёмы и цвета: мистическая концепция божественного света придаёт изображению невыразимую цельность. В 1691 А. Поццо, автор «Трактата о перспективе», театральный декоратор и виртуозный квадратурист, изобразил на своде церкви Сант-Иньяцио ди Лойола миссионерские деяния иезуитов. Подлинной темой композиции стала здесь грандиозная иллюзорная архитектура, продолжающая архитектуру реальную; среди всего этого крошечные человеческие фигуры совсем теряются.

Итальянская живопись Б. за пределами Рима. Римское Б. — не единственное, существовавшее в Италии. В это время появились разнообразные школы: прежде всего, в Генуе — во главе с Дж.Б. Кастильоне, Б. Строцци, Дж.А. де Феррари, А. Маньяско; в Неаполе, вотчине караваджистов, где работал испанец Рибера с учениками; в Милане, где *Морацоне* и *Черано* испытали влияние доктрины кардинала К. Борромео. В Венеции — городе, своей изысканной утончённостью оживившем всю европейскую живопись предшествующего столетия, — сверкали последние вспышки Б.: празднество растворялось в «импрессионистском» мазке венецианских художников.

Живопись Б. во Фландрии. П.П. Рубенс, личность европейского масштаба, в чьи обязанности нередко входили важные дипломатические миссии, после пребывания в Риме в 1600—08 обосновался в Антверпене. Его живопись, с одной стороны, близка фламандскому искусству; с другой стороны, она осваивает те новые поиски, к-рые, начиная с Б. Микеланджело, через пармских и мантуанских художников, привели в итоге к искусству Я. Тинторетто. Ренессансная геометрическая композиция, построенная на многочисленных уравновешенных контрастах, не выдерживает рубенсовской витальности. Здесь нет места постоянству, — простота окружающего мира предстаёт в своей изменчивости. Вкусы заказчиков благоприятствуют взрыву этого грандиозного, кружащегося в вихре мира, где история становится живой аллегорией. Картины из серии «Жизнь Марии Медичи», выполненные для Люксембургского дворца (ныне — Париж, Лувр),

служат прекрасным примером того, как Рубенс истолковывал факты современной ему истории. В «Похищении дочерей Левкиппа» (ок. 1618, Мюнхен, Старая пинакотекa) сложные ракурсы и перекрученные фигуры соединяются с необычайным лиризмом колорита. Рубенс больше не следует правилам итальянского *кьяроскуро*, созданного чёрным цветом: коричневые тени словно воспламеняются от красного цвета, особенно на светлой картине. Перламутровые женские тела, усиленные кармином, в игре изгибов и контризгибов противопоставлены тёмным фигурам похитителей; тела лошадей — гнедой и в яблоках — закручены в спираль и вовлечены в общий стремительно кружащийся ритм. С 1620 Рубенс выполнил большие композиции («Поклонение волхвов» — для церкви святого Михаила в Антверпене, «Вознесение» — для собора, «Обручение святой Екатерины») и большие циклы — для церкви святого Карла Борромео в Антверпене и для Банкетного зала Уайтхолла в Лондоне. Он сделал также эскизы шпалер для монастыря кармелиток в Мадриде. Влияние Рубенса, осязаемое во всей Европе, сказалось особенно во фламандской живописи, однако никто не сумел по-настоящему продолжить его творческие искания. А. ван Дейк, работавший в мастерской Рубенса ок. 1618, до поездки в Италию и Англию, был прежде всего портретистом, писавшим утонченных и томных аристократов. В его картинах движение времени приостановлено, зато точность передачи материи достигает своего совершенства в мерцании света и переливах атласа. Реализм Я. Йорданса напоминает окончание пышного пира, а прежний лёгкий мазок Рубенса превращается у него в более плотную и гладкую манеру письма. Другие антверпенские мастерские тяготели либо к традиции П. Брейгеля Старшего, либо к *караваджизму*.

Живопись Б. в Центральной Европе. Тридцатилетняя война 1618—48 задержала появление живописи Б. в Центральной Европе. Благодаря Поццо, работавшему в Вене, Италия стала главным образцом для плафонных росписей, изобилующих архитектурными «обманками» («*trompe l'oeil*»). В Австрии создание больших плафонных росписей явилось плодом совместной работы архитектора И.Б. Фишера фон Эрлаха и художника Й.М. Роттмайра в замке Вранов в Моравии (1695). В церкви Святого Матфея в Бреслау Роттмайр объединил три архитектурных свода



Барокко. Х. де Рибера. «Аполлон и Марсий». Фрагмент. 1637



Барокко. Ф. де Сурбаран. «Христос на кресте», 1627

одной эллиптической живописной композицией (эллипс — излюбленная форма Б.). От края эллипса, обозначенного балюстрадой, на к-рой изображены персонажи, взгляд движется к центру — туда,



Барокко. Филипп де Шампень. «Благая весть». 1644

где сияет светлый нимб имени Христа. В 1626 Д. Гран расписал потолок Венской Национальной библиотеки; однако, начиная с П. Трогера, венская школа живописи устремляется в сторону рококо. В Мюнхене (Бавария) архитекторы братья Азамы, архитектор и скульптор Э. Квинин продолжали линию оптической иллюзии, сплавляющей воедино живопись и архитектуру. В Пражском кафедральном соборе мощный ракурс расписного плафона усиливает ощущение порыва, к-рое создаётся витыми колоннами, начинающимися от первой галереи. Контрасты света и тени подчеркнуты естественным освещением, а архитектурные линии активизируют внимание к живописи в глубине галерей.

Живопись Б. во Франции. Хотя французское искусство 17 в. по сути своей является классицистическим, всё же и оно обладает определённой барочностью, по крайней мере, не чуждается барочной эстетики. Сам Н. Пуссен, в первые годы своей жизни в Риме, был под её влиянием. Небезынтересно сопоставить два варианта его картины «Аркадские пастухи». В первой (1629–30, Четсуорт, собрание Девоншир) движения пастухов, обступивших найденный ими надгробный памятник, выражают удивление. На саркофаге, выходящем за

раму картины, изображён череп и выбита надпись: «Et in Arcadia ego» («И я в Аркадии»). В композиции преобладают диагонали — фигуры пастухов, линии саркофага, деревья. Всё передано в движении — порывистые мазки, драматичное освещение, тёплый титиановский колорит. Во второй версии (ок. 1640, Париж, Лувр) вместе с диагоналями исчезло и движение, колорит стал более холодным: вместо того чтобы усилить теплоту основного тона дополнительным, как это делали венецианские мастера, Пуссен вводит более холодные тона. Исчезло изображение черепа на саркофаге, а сам он превратился в классицистическую прямоугольную плиту, вокруг к-рой, словно на барельефе, сгруппированы неподвижные фигуры. Надпись стала как реальным, так и смысловым центром замкнутой композиции, где чувство удивления уступило место философскому размышлению. Пуссен намеренно отказывается от прежней барочности ради живописи более ясной и понятной. Французские художники, работавшие в Риме в барочной стилистике, во Франции оказались под воздействием классицизма. Так, С. Вуэ, в годы своего пребывания в Риме (1614–27) испытал влияние Караваджо, декоративизма неаполитанцев и устойчивых форм Доменики-

но; возвратясь же в Париж, он умерил красноречие своего искусства. В «Принесении во храм» (1641, Париж, Лувр) диагонали уравновешиваются вертикальными линиями архитектуры, а изображение становится менее эмоциональным. Тем не менее его пышные композиции пронизаны движением и исполнены в прежней, блестящей и стремительной манере. Вуэ пользовался чрезвычайной популярностью; он получал множество заказов, в частности на росписи в отеле Сегье, где он вновь использовал приёмы венецианских мастеров и иллюзионизм Корреджо. Ж. Бланшар и Ф. Перье также испытали римское влияние, и даже у такого официального живописца и гаранта классицистической доктрины, как Ш. Лебрен, можно обнаружить отдельные барочные черты. В начале 17 в. картины Рубенса из цикла «Жизнь Марии Медичи» для Люксембургского дворца почти не привлекали внимания французских художников. Зато в последние годы столетия фламандский мастер оказал влияние на целую группу художников, особенно в ходе спора пуссенистов, сторонников рисунка, и рубенистов, поборников цвета. Через Рубенса Ш. де Лафосс познакомился с венецианским колоритом. Его эскиз к росписям потолка салона Аполлона в больших апартаментах версальского дворца (Руан, Музей изящных искусств) строится по схеме барочных композиций, однако в нём уже угадываются рокайльные лёгкость, ясность и изящество. Лафосс подвёл итог исканиям таких художников, как Ж.-Б. Жувене и А. Куапель, работавших вместе с ним над росписями дворцовой капеллы в Версале и купола собора Дома Инвалидов. В конце века придворные вкусы стали тяготеть к Б. Однако сильнее всего римская традиция, через гравюры, проникла в алтарные композиции провинциальных храмов. Но особенно пышно французское Б. расцвело во временных праздничных декорациях и в убранстве похорон, известных нам по гравюрам.

Живопись Б. в Испании. Испания со всей строгостью придерживалась идей Контрреформации. Канонизация неких святых и догмат о Непорочном Зачатии пополнили традиционную иконографию. Заказы от монастырей стали столь же важными, что и дворцовые заказы. Местный партикуляризм и связи с прошлым были так сильны, что определить взаимоотношения испанской живописи, развивавшейся согласно собственным ритмам, с искусством Б. довольно трудно. Статичные и скульптурные портреты Ф. де Сур-

барана свидетельствуют о влиянии искусства предшествующего века и стоят в одном ряду с сеvilскими алтарными образами и скульптурами. Мистической возвышенности Сурбарана противостоит умиленное благочестие Б.Э. Мурильо, любимого художника капучинов, выступавших за открытую и чувственную набожность. Работавший при дворе Д. Веласкес, напротив, постоянно поддерживал контакты с европейской живописью: в 1628 он встретился с Рубенсом, в 1629 и в 1649 совершил путешествие в Венецию и Рим. Т. о., он находился в центре всех современных ему живописных исканий. В «Пряхах» (1657, Мадрид, Прадо) реальность видимая и вытканная на ковре сливаются в тональном и пространственном единстве, художник отказывается от контуров и сводит объёмы к чистым цветовым пятнам. В «Менинах» (1656, там же), картине, в к-рой Веласкес обращается к теме зеркала, — формы растворяются в игре света и тени. В этой визуальной игре живопись, по словам Л. Феррари, оказывается «чистой видимостью, реальностью настолько субъективной, что кажется, она вот-вот должна исчезнуть». И всё же независимость и величие искусства Веласкеса не вмещается в рамки каких бы то ни было классификаций. При короле Карле II в испанской живописи появились более определённые барочные черты. Ф. де Эррера Младший, учившийся в Риме, привнёс в испанское искусство обрамляющие алтари, витые колонны, ракурсы и диагонали. Х. Карреньо де Miranda, под влиянием живописной техники Рубенса, изображал в минорных тонах помпезную роскошь и печаль двора Карла II. Х. де Вальдес Леаль в своих картинах, где движение соединяется с блестящим колоритом, с мрачным неистовством интерпретировал тему бегства времени и поверженного во прах величия («Иероглифы смерти», «Конец земной славы», Севилья, госпиталь Ла Каридад). Архитектура сакристии церкви Сан-Лоренсо (Эскориал) нашла своё продолжение в композиции К. Коэльо, имитирующей отражение в зеркале. В действительности создателями плафонной живописи в Испании были в основном итальянцы. В 1692, после смерти Коэльо, чьи росписи в мадридском Алькасаре погибли в 1734 во время большого пожара, за выполнение фресок в Эскориале взялся неаполитанец Л. Джордано, за быстроту своей работы получивший прозвище «Fa presto» («делай быстро»). Хотя «Б.» и является термином прежде всего архитектурным, на самом деле существует и живо-



Бароччи Ф. «Мадонна дель Пополо». 1575—1579

пись, также заслуживающая эпитета «Б.». В соответствии с назначением здания, к-рое она преобразует или утверждает, барочная живопись любит иллюзорные прорывы стен, разрастание и движение, очевидные диспропорции, за к-рыми кроется строгая внутренняя упорядоченность. В росписи плафона Большого зала палатцо Барберини работы Пьетро да Кортоны или в картинах Рубенса — барочная живопись, монументальная или станковая, создала новое динамическое пространство, где единство реализуется через множество, а постоянство — через движение.

Бароччи Федерико (*Barocci Federico*) (1535, Урбино, регион Марке, — 30.9.1612, там же), итальянский художник

» О времени его ученичества в Риме (ок. 1555) в кругу Т. Цуккарони не известно. Композиция «Святой Себастьян», выполненная для Урбинского собора (не ранее 1557—58), показывает не только влияние Рафаэля и Б. Микеланджело, но и приверженность к выразительным маньеристическим деформациям. В период своего второго пребывания в Риме Б. руководил декоративным оформлением казино папы Пия IV в Ватикане (1561—63). Однако уже в своей первой картине — «Снятие с креста» (1567—69) — он порвал с несколькими стереотипными формулами маньеризма и начал утверждать свой, абсолютно индивидуальный стиль, в к-ром несложные драматические эффекты апеллируют к легко затра-

Бакст Лев Самойлович

«Древний ужас»

1908 год

Холст, масло, 250 × 270 см

Санкт-Петербург,

Государственный Русский музей

В этой картине отразились впечатления Льва Бакста, связанные с его поездкой в Грецию. Весной 1907 художник осуществил свою заветную мечту — проплыл мимо легендар-

ной Трои и побывал на Крите, хранящем воспоминания о древней греческой цивилизации. Это было путешествие не только в пространстве, но и во времени: художник увидел места, где рождались известные на весь мир мифы о богах и героях, где создавались знаменитые поэмы Гомера. Однако не следует считать, что только Греция своими красотами вдохновила мастера, немалую роль в этом, несомненно, сыграла и популярная в то время поэтическая легенда о гибели Атлантиды.



Афродита символизирует вечность и нетленность красоты в противовес вселенскому хаосу и проваливающемуся в бездну окружающему миру.



Резкий светящийся зигзаг молнии, подобно знамению, разрезает небосвод на огромном, почти квадратном полотне картины. Возбунтовавшаяся морская стихия стремительно поглощает скалистый архипелаг. Своими художественными приёмами картина вызывает ассоциации с театральной декорацией, и это отнюдь не случайно: Бакст в своё время много и успешно работал как театральный художник.



«Ужин»

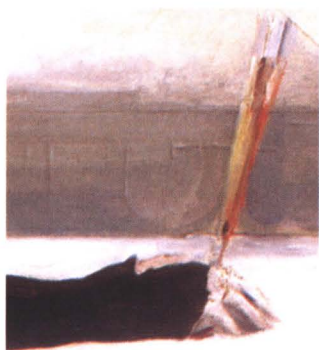
1908 год

Холст, масло, 250 × 270 см

Санкт-Петербург,

Государственный Русский музей

Картина «Ужин» — одно из самых популярных полотен Бакста. С одной стороны, этот большой холст относится к весьма распространённому в русском искусстве конца 19 — начала 20 в. жанру «портрета незнакомки». С другой, это произведение отличается целым рядом черт, делающих его непохожим на салонные портреты безмянных красавиц. Художник создал образ, близкий распространённому в европейском модерне специфическому типу «женщины-вамп», который оказал определяющее влияние и на кинематограф, и на литературу того времени. Полотно строится на игре пространства и линии. Постепенно нарастающий снизу и слева направо ритм белых и голубых плоскостей организует диагональное движение в глубину. Мазки широкими потоками ложатся на холст, обобщая и уплощая форму до аппликативного пятна.



«Сидит у стола кошка в дамском платье; тощие лапы в дамских рукавах протянуты к столу...» — писал о безымянной незнакомке В.В. Стасов.

Светящееся подобно фарфору лицо так и осталось ненаписанным, художник всего лишь наметил его графический набросок: миндалевидные глаза, длинный тонкий нос, острый перевёрнутый «серп» алых губ.



Театральные декорации

С 1909 Лев Бакст жил в Париже и сотрудничал с Сергеем Дягилевым, принимая активное участие в оформлении спектаклей для знаменитых «Русских сезонов». В эскизах декораций и костюмов художник становился формалистом. Он заслонял образ действующего героя, сюжет и сценарий собственной неповторимой экспрессией, феерией красок, линий, узоров тканей и драпировок.



^
Фавн.
Эскиз костюма к балету К. Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна». 1912



^
Молодой беотиец.
Эскиз костюма к балету Н.Н. Черепнина «Нарцисс и Эхо». 1911





Красная султанша.
Эскиз костюма к балету Н.А. Римского-Корсакова «Шехерезада». 1910



Диана.
Эскиз костюма для Анны Павловой. 1910



Беотийка.
Эскиз костюма к балету Н.Н. Черепнина «Нарцисс и Эхо». 1911

Эскиз декорации
к балету
Н.А. Римского-Корсакова «Шехерезада». 1910

Эскизы декораций и костюмов Бакста вызывали всеобщее восхищение. «В этой области Бакст, — писал позднее А. Бенуа, — с первых шагов занял доминирующее положение и с тех пор так и остался единственным и непревзойдённым».



Эскиз декорации
к балету К. Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна». 1912



Барocchi Ф. Автопортрет. Начало 17 века

гиваемым эмоциям. Обосновавшись при урбинском дворе, Б. создал для герцогского семейства множество картин на религиозную тематику и несколько портретов («Франческо Марио делла Ровере», 1583). В его почерке явственно прослеживается влияние *Корреджо*: скользкие силуэты фигур с укороченными пропорциями, лёгкие драпировки, смягчённые очертания объёмов («Отдых на пути в Египет», 1570, Ватикан, пинакотекa; «Мадонна с кошкой», ок. 1573–74, Лондон). В последующие годы совершенно в ином ключе и с новым размахом Б. создал композиции с расчленённым построением и круговым ритмом, к-рым присущи одновременно характерные черты эпохи Контрреформации («Мадонна дель Пополо», 1575–79, Флоренция; «Мучничество святого Виталия», 1583, Милан). Б. развивал свои пространственные и колористические поиски в больших алтарных картинах («Обрезание Господне», 1590; «Введение во храм», 1593–94, Рим; «Мадонна с чётками», ок. 1590). В 1586–89 для императора Рудольфа II Б. создал картину «Бегство Енея из горящей Трои» (Ватикан). Его многочисленные рисунки в свободной манере иногда выполнены пастелью. Б. в своём творчестве успешно развивал оригинальные формы маньеризма.

Ба́рра Дидье (*Barra Didier*) [1590 (по др. данным, 1595), Мец, — последнее упоминание в 1647, Неаполь], лотарингский художник, работавший в Италии

» Б., чья личность была лишь недавно установлена исследователями, является вторым художником, традиционно известным под именем «Монсу Дезидерио», к-рое в действительности относится к другому уроженцу Меца, жившему в ту же

пору в Неаполе, Ф.Д. Номе. Б. упоминался в Меце до 1608, а в 1631 он жил в Неаполе; этим годом датируется его картина «Извержение Везувия» (Рим, собрание Алломелло), к-рой близка другая работа — «Панорама Неаполя» (1647, Неаполь, музей Сан-Мартино), единственное подписанное произведение художника. Хотя Б. и Номе принадлежали к одной и той же культурной среде, а порой даже работали вместе («Вавилонская башня», Неаполь, частное собрание), по существу, они были очень разными художниками; Номе — «живописец катаклизмов», его привлекали фантастические темы, Б. — скорее топограф, даже картограф, основывающийся в своём искусстве на строгом и детальном наблюдении действительности, по примеру нидерландских художников. Однако ему не чужд и лиризм, светлыми проблесками искупающий сухую документальность его стиля, как, например, в трёх панорамных видах из музея Сан-Мартино в Неаполе, а также в панорамах на дальнем плане картин О. Палумбо и Маруло «Святой Януарий, защищающий город от извержения вулкана» (Неаполь, церковь Тринита деи Пеллегрини и церковь Сан-Дженнаро деи Кавальканти).

Барт Виктор Сергеевич [20(8). 4.1887, с. Величаевка, ныне Левокумского р-на Ставропольского края, — 27.5.1954, Москва], российский художник

» Родился в семье ветеринарного врача. В 1906–11 учился в Московском училище живописи, ваяния

и зодчества, где познакомился с М.Ф. Ларионовым, Н.С. Гончаровой, Д.Д. Бурлюком, В.В. Маяковским. В 1911–12 занимался в Императорской академии художеств у Я.Ф. Ционглинского. Был одним из организаторов первой выставки объединения «Бубновый валет» в Москве, затем выставок «Ослиный хвост» (1912) и «Мишень» (1913). Участвовал в выставках «Союза молодёжи». В те же годы начал теоретически разрабатывать вопросы композиции. Писал картины в экспериментальном ключе, обращаясь к новейшим живописным течениям. В начале Первой мировой войны 1914–18 был призван на военную службу в чине прапорщика, отправлен во Францию в составе Русского экспедиционного корпуса, в 1917 переведён в Алжир. По окончании войны вернулся во Францию и поселился в Латинском квартале Парижа, в одном доме с Ларионовым и Гончаровой. Продолжал интенсивно работать. В 1921 экспонировал свои картины на выставке «Сотня с Парнаса», сотрудничал в русском журнале «Удар». В 1922 опубликовал теоретическую работу «Относительность живописных выражений». В том же году заочно вступил в творческий союз «Искусство — жизнь», публиковал свои рисунки в журнале «Маковец». В 1923 вместе с литераторами И.М. Зданевичем и С.М. Ромовым вошёл в исполком группы «Через». В 1925 оформил павильон СССР на Международной выставке в Париже. В 1928 тремя картинами участвовал в выставке Современного французского искусства в Москве. Писал портреты, пейзажи, много-

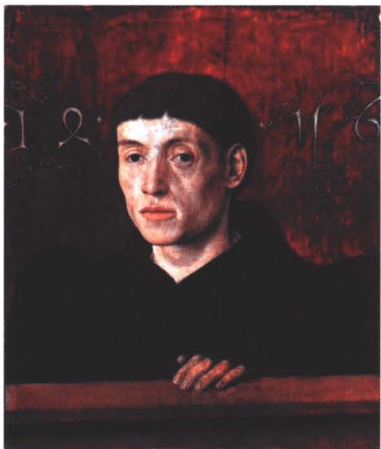


Барра Д. (совместно с Ф. де Номе). «Архитектурный пейзаж». Первая половина 17 века

фигурные композиции, композиции аллегорического содержания. Участвовал в многочисленных групповых выставках, провёл ряд персональных выставок в парижских галереях. Однако творчество Б. не получило признания во Франции. В 1936 художник возвратился в СССР, поселился в Москве. Занимался в основном книжной графикой, в частности создал иллюстрации к книгам «Сказка о царе Салтане» А.С. Пушкина, «Мишкины соседи» З.Н. Александровой (обе работы — 1937), «Стихи» Н.А. Некрасова (1939), «Олеся» Я. Купалы (1940), к календарю «Круглый год» (1948). В 1943—48 работал над циклом литографий «Москва в её прошлом и настоящем». С 1951 работал изготовителем учебных пособий.

Бартелеми д'Эйк (*Barthelemy d'Eyck*) (ок. 1420 — после 1470), французский художник, авиньонская школа

Имя Б. д'Э. давно известно по историческим документам. Он был придворным художником короля Рене Доброго, имел высокую репутацию как выдающийся мастер, — об этом свидетельствуют отзывы современников. Однако конкретной информации о нём немного. Исследователи считают, что Б. д'Э. имеет нидерландское происхождение, а обучение прошёл в мастерской Я. ван Эйка, где, вероятно, контактировал с Р. Кампеном. Эта версия не имеет документального подтверждения, однако очень популярна среди учёных, поскольку в произведениях Б. д'Э. видна нидерландская выучка. Его мать была родом из Маастрихта в Лимбурге, во втором браке она стала женой некоего П. дю Биллана, также уроженца «немецкой стороны», к-рый был художником, вышивальщиком и лакеем короля



Бартелеми д'Эйк. «Мужской портрет». 1456

Рене в 1441—70. В отличие от Б. д'Э., к-рый жил в непосредственной близости от короля, его отчим имел собственную мастерскую, и кроме того, ему доверяли политические поручения в Провансе. В 1444 имя Б. д'Э. впервые упоминается в документе, к-рый сообщает, что «художник Бартоломеус де Айк» проживает в Эксе. В 1447 поступил на службу к королю Рене, причём его мастерская располагалась в соседнем с королевскими покоями помещении, что свидетельствовало о высокой степени уважения и доверия. Художник находился на этой службе в 1447—69, ему было позволено работать даже в спальне короля, он сопровождал короля повсюду. Из документов также известно, что в 1451 Б. д'Э. сопровождал короля в его поездке в провинцию Гиень, а в 1456 пребывал в Анжере, к-рый он и далее посещал неоднократно. До 1471 — предположительной даты кончины Б. д'Э. и его отчима — король Рене лишь в редких случаях обращался к местным, провансальским художникам, к-рые никогда не входили в его свиту, в отличие от этих двух германо-нидерландских мастеров, услугами к-рых он предпочитал пользоваться. Умирая, Б. д'Э. оставил много незавершённых произведений, о чём свидетельствует письмо его вдовы. Не существует ни одного подписанного им произведения. Весь обширный корпус работ, к-рый сегодня числится за ним, приписан художнику исключительно по стилистическим признакам. Случай с Б. д'Э. достаточно уникален: в настоящее время ему приписываются произведения трёх разных анонимных мастеров, довольно давно известных искусствоведческой науке. Это, во-первых, т. н. Мастер короля Рене, автор превосходных миниатюр в трёх королевских манускриптах. Во-вторых, это *Мастер Благовещения из Экса*, автор знаменитого «Благовещения», сыгравшего важнейшую роль в становлении *авиньонской школы* живописи. И, в-третьих, это «Мастер 1456 года», автор мужского портрета из венского музея Лихтенштайн. Исследователи отмечали, что миниатюры, к-рые приписываются кисти Мастера короля Рене, на удивление однородны по своим высоким качествам, а стиль их сугубо индивидуален. Два манускрипта, проиллюстрированные им, были в собрании короля Рене, третий в собрании Марии Люксембургской. Четвёртая книга, в к-рой исследователи разглядели руку этого мастера, — это знаменитый «Великолепный часослов герцога Беррийского», к-рым миниатюрам к-рого, якобы, Б. д'Э. приложил свою кисть. «Вели-



Барт В.С. «Мальчик и дискосбол». 1910

колепный часослов герцога Беррийского» — самый известный шедевр книжной миниатюры, созданный братьями П., Э. и Ж. Лимбург по заказу герцога Ж. де Берри, брата французского короля Карла V в начале 15 в. Однако среди его поздних миниатюр специалисты обнаружили стилистические отличия, позволяющие предполагать присутствие других авторов. Среди них называют Жана де Коломба и Б. д'Э. Этим мастерам приписывают, как правило, миниатюры с изображениями, символизирующими последние месяцы года — октябрь, ноябрь и декабрь. Манускрипт «Книга турниров» короля Рене был составлен и проиллюстрирован около 1460. Предполагается, что книгу заказал Луи Люксембургский для своей дочери Марии, в библиотеке к-рой она первоначально хранилась. Текст был написан королём Рене, он представляет собой описание различных вооружений, армейской амуниции, правил проведения турниров, разных ритуалов и церемоний, связанных с этим, вплоть до описания этикета послетурнирного банкета. Известно, что в 1440-х, после нескольких политических неудач, Рене Анжуйский вёл достаточно экстравагантный образ жизни, развлекаясь рыцарскими турнирами. Вполне вероятно, что он написал свой труд именно в этот период. На 109 страницах книги содержится 26 двоянных, или одинарных, во весь лист, иллюстраций. В миниатюрах использованы неяркие тона. Лёгкость рисунка свидетельствует о руке опытного мастера. Манускрипт хранится в Национальной библиотеке (Париж). Манускрипт «Сердце, пленённое любовью» (или «Книга любви») датируется 1460 —

67. В нём 127 страниц и 16 миниатюр. Было запланировано написать ещё 29 иллюстраций, поэтому манускрипт можно считать незаконченным. Заказчиком книги был сам король, Рене Анжуйский. Его перу принадлежит и текст книги, к-рый, по сути, является переложением средневекового «Романса о Розе» написанного Г. де Лоррис в 1230—40. Рене аллегорически описывает приключения короля Кёр (франц. *сюр* — сердце) в стиле средневекового романа в прозе. Традиция приписывала авторство короля Рене не только в отношении текста, одно время его считали и автором миниатюр. Сами же миниатюры представляют собой не только кульминацию в творчестве Б. д'Э., но являются большим достижением во всём провансальском искусстве этого периода. Великолепно выписанные фигуры, игра света, блестящий колорит, превосходные ландшафты — это действительно произведения королевского качества. Манускрипт хранится в Национальной библиотеке (Вена). Манускрипт «Тезеида» Дж. Боккаччо был составлен и проиллюстрирован около 1470. Его заказчиком являлся король Рене Анжуйский. Текст книги представляет собой сделанный неизвестным автором перевод на французский язык поэмы Боккаччо «Тезеида», в к-рой описывается любовная коллизия двух рыцарей, влюбившихся в прекрасную Эмилию и бившихся ради неё на турнире. В итоге победитель турнира погибает от ранения и завещает возлюбленную своему побеждённому сопернику. В книге 198 страниц и пятнадцать миниатюр, большая часть к-рых в половину листа. Б. д'Э. приписывается только часть из них, остальные исполнены одним из его последователей, возможно, это Колин д'Амьен. Сегодня трудно сказать, почему Б. д'Э. исполнил только семь последних миниатюр, в них видно мастерство, к-рое трудно спутать. Манускрипт хранится в Национальной библиотеке (Вена). «Благовещение» из Экса является ключевым произведением для понимания сути художественных принципов авиньонской школы. Авторство этого шедевра традиционно приписывается анонимному Мастеру Благовещения из Экса. «Благовещение» является центральной частью триптиха, к-рый сегодня разрознен, и его отдельные части хранятся в разных музеях. Две достаточно монументальные пирамиды фигур Ангела и Богоматери художник разместил среди оттеняющих эту массивность ажурных деталей интерьера. Тяжёлые складки их одежд напоминают скорее не живопись, а каменную



Бартеlemi д'Эйк. «Святое семейство». 1440

скульптуру. Не случайно большинство исследователей считает, что автор картины был знаком со скульптурой К. Слютера. Специалисты видят в произведении отголоски ранней нидерландской живописи, в частности влияние Я. ван Эйка и Р. Кампена. Стилистика этого произведения стала определяющей для всей провансальской живописи середины 15 в. Количество приписываемых Б. д'Э. станковых работ невелико. Кроме триптиха «Благовещение» к ним причисляют «Распятие» (1445—50, Париж, Лувр), ещё более раннее произведение «Святое семейство» (ок. 1440, Пюи, собор) и «Мужской портрет» с надписью «1456 год» (1456, Вена, музей Лихтенштайн). Последний представляет собой достаточно интересное произведение. О портретируемом ничего не известно. Живописные особенности позволяли говорить о том, что автор — нидерландский или немецкий мастер. Об авторстве выдвигалось несколько предположений, но ни одно не удовлетворило специалистов полностью, и портрет постоянно числил-

ся за «Мастером 1456 года». Атрибуция в пользу Б. д'Э. сняла многие противоречия, появившиеся при предложении других кандидатов на авторство. Ж. Пелерен, автор поэтического труда, посвящённого художественной перспективе, в 1521 ставил Б. д'Э. в один ряд с Ж. Фуке и другими ведущими художниками того времени. Судя по всему, Б. д'Э. был центральной фигурой провансальского искусства 15 в. — «южного ренессанса», как его именовал французский учёный А. Кастель.

Бартоло ди Фредди (*Bartolo di Fredi*) (документирован с 1353 — 26.1.1410, Сиена), итальянский художник, сиенская школа

» Исследователи относят дату рождения Б. д. Ф. примерно к 1330, поскольку первый сиенский документ, в к-ром упоминается его имя, датирован 1353. В том же году Б. д. Ф. совместно с А. Ванни взял в аренду помещение под мастерскую. С тех пор они часто работали в кооперации, выполняя заказы совместно. В



Бартоло ди Фреди. «Принесение во храм». 1388

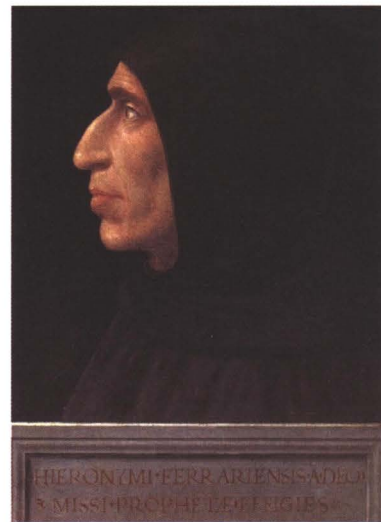
1355 стал членом Гильдии художников Сиены. Б. ди Ф. занимал несколько разных должностей в сиенском правительстве начиная с 1372. В 1381 стал членом Большого совета. Работая в большой мастерской совместно с такими мастерами, как братья Ванни, Б. д. Ф. стал одним из самых популярных художников, творивших во второй половине 14 в. Ему поступало множество заказов из Сиены и окрестных городов. Об этом свидетельствуют отрывочные данные архивных документов: в 1350-х он вместе с А. Ванни декорировал зал Большого совета Сиены; в 1361–62 работал в Сан-Джиминьяно; в 1366 писал картину по заказу правительства Сан-Джиминьяно; в 1367 уже в Сиене украшал сиенский собор совместно с Якопо ди

Мино дель Пелличчайо; в 1382 работал в церкви Сан Франческо в Монтальчино, написав фреску «Снятие с креста» и несколько алтарных картин, включая «Крещение Христа» и «Сцены из жизни святого Филиппа Монтальчинского»; в 1389 совместно с Лукой ди Томме он работал над алтарём для сиенского собора. Некоторые его произведения, известные из документов, не дошли до наших дней. Напр., в 1368 Б. д. Ф. написал алтарную картину для церкви Сан Лоренцо, от которой сохранились только две панели пределлы (Сиена, Пинакотекка). В ранних произведениях Б. д. Ф., триптихе «Мадонна с Младенцем и святыми» (1360, Перуджа, Национальная галерея Умбрии) и фресках, посвящённых житию

Богоматери в церкви Сан Агостино в городе Сан Джиминьяно (1361–62), видна зависимость от искусства С. Мартини и Л. Мемми. Позднее, с середины 1360-х, Б. д. Ф. выработал свой, несколько эклектичный, но глубоко индивидуальный стиль. Он лучше известен по более поздним, зрелым работам («Поклонение волхвов», 1383, Ватикан, Пинакотекка; «Коронавание Богоматери», 1388, Монтальчино, Музей религиозного искусства; «Триптих Карчери», 1388, в разобранном виде в разных музеях; «Принесение во храм», 1388, Лувр, Париж). Работы Б. д. Ф. хранятся во многих музеях мира. У него было семеро детей, однако только один из них пережил своего отца. Это был Андреа ди Бартоло, который стал довольно известным художником. Двое сыновей Андреа ди Бартоло, в свою очередь, тоже пошли по стопам деда, став художниками, так что Б. д. Ф. является основателем художественной династии, известной как династия Чини.

Бартоломео, Бартоломео Фра (Bartolomeo Fra) (прозвище; настоящее имя Баччо делья Порта; Baccio della Porta) (28.3.1472, Савиньяно-ди-Прато, ныне Прато, регион Тоскана, — 6.10.1517, Флоренция), итальянский художник, один из выдающихся представителей флорентийской школы живописи

➤ Известен под монашеским именем, которое носил в монастыре Сан-Марко, где и ныне хранятся некоторые его произведения. Первоначально Б. работал вместе с М. Альбертинелли, но вскоре стал одной из ключевых фигур раннего флю-



Бартоломео Ф. «Портрет Джироламо Савонаролы». Предположительно 1498



Бартоломео Ф. «Благовещение со святыми Маргаритой, Марией Магдалиной, Павлом, Иоанном Крестителем, Иеронимом и Франциском»

рентийского *чинквеченто*, воплощая в своём творчестве нередко противоречивые устремления культуры — между искусством *Рафаэля*, приехавшего в 1506 во Флоренцию, и ирреальностью раннего маньеризма (1510—15). Дважды Б. покидал Флоренцию: в 1508 он уезжал в Венецию, в 1514 — в Рим; пребывание в Риме сыграло важную роль в его творческой биографии. Одновременно с Альбертинелли и *Пьеро ди Козимо* он учился у К. Росселли и испытал влияние *Перуджино*. Его первой картиной стало, вероятно, «Благовещение» (Вольтерра, собор), завершённая Альбертинелли. В это же время в технике *grisaille* он написал двусторонние створки табernакля, предназначенного для «Мадонны» работы Донателло («Рождество», «Обрезание» и «Благовещение», Флоренция, Уффици), а также исполнил большую фреску «Страшный суд» (Флоренция, музей Сан-Марко). В 1500 в Савиньяно-ди-Прато художник построил в мона-

хи. По возвращении во Флоренцию он написал картину «Явление Марии святому Бернарду» для Бадии близ Фьезоле (Флоренция, галерея Академии); данная работа, законченная лишь в 1507, представляет собой своеобразный упрощённый и более спокойный вариант картины Ф. Липпи, написанный для той же церкви. Вернувшись из недолгой поездки в Венецию, Б. вместе с Альбертинелли открыл в 1509 в монастыре Сан-Марко мастерскую. В эти годы художник создал свои большие композиции, выражающие новые чаяния высокого Возрождения и вдохновлённые образами Рафаэля и *Леонардо да Винчи* («Обручение святой Екатерины», 1511, Париж, Лувр; «Алтарь Каронделе», в соавторстве с Альбертинелли, 1511—12, Безансон, собор Сен-Жан; «Бог-Отец с двумя святыми», 1509, Лукка, Национальная пинаотека; «Мадонна со святой Анной и десятью святыми», 1512, для флорентийского палаццо Синьория, не закончена, ныне — Флоренция, му-

зей Сан-Марко). В 1514 в Риме он получил заказ на две монументальные фигуры апостолов Петра и Павла для церкви Сан-Сильвестро аль Квиринале, к-рые были закончены Рафаэлем (Ватикан). Позднее творчество Б. отмечено, пожалуй, несколько вычурной высокопарностью («Мадонна Мизерикордия», 1515, Лукка, Национальная пинаотека; «Благовещение», 1515, Париж, Лувр). Строгое построение картины «Снятие с креста» (Флоренция, палаццо Питти), законченной Дж. Буджардини уже после смерти художника, оказало влияние на нек-рые искания молодого *Андреа дель Сарто*. Первые рисунки Б., исполненные пером, по своей утончённой манере очень напоминают произведения Липпи, Пьеро ди Козимо и других художников позднего флорентийского *кватроченто*. Нек-рые рисунки представляют собой пейзажные наброски; следует отметить их необычайную для того времени свободу в исполнении (Париж, Лувр; серия «Пейзажей» — бывшее собрание Габуцци).

Бархин Сергей Михайлович (р. 31.3.1938, Москва), российский театральный художник

» Народный художник РФ (1998). Родился в семье архитекторов. В 1956—62 учился в Московском архитектурном институте. После института три года работал в «Моспроекте-2». Затем, оставив практические занятия архитектурой, занялся иллюстрированием книг и оформлением спектаклей (первые спектакли — «Баллада о невесёлом кабачке» Э.Олби, «Народовольцы» А.Свободина — в «Современнике», 1967; «Тартюф» Мольера — в Театре на Таганке, 1968). Особенность работы Б. над книгой состоит в том, что он и её оформляет как своего рода театральный спектакль (суперобложка — рисованный «занавес», а сами иллюстрации — «сцены» из некоего сочинённого художником «представления»). Духом особого бархинского театра пронизаны и его мультипликационные проекты (напр., «Лев с седую бородою» по рассказу Т. Гуэрры), «бумажная архитектура» и живопись. Сущность своего особого (совершенно отличного от преобладавшего в тот период сценографического «сурового стиля») понимания театра Б. определил уже в первой полностью самостоятельной работе — «Чайка» А. Чехова (1970, театр «Современник»). Опережая время, Б. явил собой первого в советской сценографии художника постмодернистского склада мышления. Он легко играл на сцене с разными стилями, с деко-

рациональными формами старинных театров, непринужденно сочетая изображения и подлинные предметы, откровенно театральную бутафорию и натуральные фактуры. Оформил спектакли: балет А. Мачавариани «Отелло» (Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко), опера-буфф Г. Яновской «Рыцарь Синяя борода» [Московский театр юного зрителя (МТЮЗ)], спектакли К. Гинкаса «Комната смеха» (Театр О. Табакова на сцене МТЮЗа), С. Арцыбашева «Евгений Онегин» (театр «Новая опера») и др. Автор проекта художественного оформления музея-квартиры В.Э. Мейерхольда (1994). Возглавляет кафедру сценографии в Российской академии театрального искусства (бывший ГИТИС). Лауреат Государственных премий РФ (1993, 2001) за художественное оформление спектаклей: «Собачье сердце», «Соловей», «Гуд бай, Америка» (МТЮЗ); «Пират», «Борис Годунов», «Ромео и Джульетта» (Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко).

Басанёв Валерий Лукич (р. 2.1.1941), украинский художник

Член Союза художников СССР. В 1963 окончил Одесское художественное училище им. М.Б. Грекова, отделение живописи. Работает в области живописи, графики, скульптуры. Один из основателей неонконформистского искусства Одессы (1960-е), активный член «Одесской группы», участник «квартирных выставок» и неофициальной выставки «Современное искусство из Украины» (1979, Мюнхен—Лондон—Париж—Нью-Йорк). Накопление художественного опыта Б. началось в 1960-е с абстракции. В то время он был единственным неfigurативистом в Одессе. Однако постепенно в своём творчестве он перешёл в область условно-figurативной живописи: образный контекст работ усложнился метафизическими идеями, содержательность сфокусировалась в диапазоне сложных ощущений умозрительных настроений. Искусство Б. стало отображать ирреальные горизонты бытия, область созерцательности и меланхолии. Экзистенциальный подтекст внутренней ситуации, к-рый с тех пор стал своеобразным рефреном творчества Б., ещё больше отстранял от реального, укреплял право существования за пределами и вне зависимости от тривиальной действительности, господствующих вкусов, произво-



Басин П.В. «Землетрясение в Рокка-ди-Папа, близ Рима». 1830

ла обстоятельств. Адекватно этим настроениям трансформировался и язык живописи. Минимальная цветовая палитра подчиняется утончённой системе тоновых нюансов. Отсюда — доминанта колорита, к-рый стал главной эмоциональной сутью его живописи. Силуэтные вариации формы и объёмов приумножали образное значение пространственного *сфумато*, подчёркивая ирреальность мотивов, умозрительность настроений, мотивацию тем и сюжетов. Творчество Б. подчинено единому движению и целостному канону — изысканной визуальной каллиграфии живописных, графических и пластических идей. С 1965 он принимает участие в республиканских и всесоюзных выставках. Б. — один из создателей «Группы „Човен“» (1993) и творческого объединения «Мамай» (1998).

Басин Пётр Васильевич (6.7.1793, С.-Петербург, — 16.7.1877, там же), российский художник

С Императорской Академией художеств Б. был связан почти всю жизнь. Её рисовальные классы он начал посещать восемнадцатилетним юношей в качестве постороннего ученика и завершил образование, занимаясь исторической живописью у В.К. Шебуева. Большая золотая

медаль, полученная за картину «Христос изгоняет из храма торгующих» (1818), дала ему право на пенсионерскую поездку в Италию. Итальянский период наиболее интересен в творчестве Б. В это время наряду с академическими композициями («Фавн Марсий учит юношу Олимпия игре на свирели», 1821; «Сусанна, застигнутая старцами в купальне», 1822, и др.) он написал портреты («Сильвестр Ф. Шедрин», 1822; «Неизвестная с девочкой», 1822; «Клодина Нантен», 1827), жанровые композиции



Басанец В. Л. «Современный рай». 2004



Басин П.В. Портрет работы О.А. Кипренского. 1829

(«Итальянский разбойник», 1822; «Землетрясение в Рокка-ди-Папа, близ Рима», 1830, и др.), пейзажи («Вечерний пейзаж», «Пейзаж со стадом овец», «Вид в окрестностях Субиако», все 1820-е, и др.). Особый интерес представляют живописные этюды с натуры, в к-рых художник стремился правдиво передать состояние определённого времени суток, освещение и цветовые отношения. Постановка этих проблем характеризует его как мастера, не чуждого влияния романтического искусства. Романтическая стилистика ощутима и в самой известной, наиболее значительной картине Б., написанной на сюжет из античной истории, — «Сократ в битве при Потидее защищает Алкивиада» (1826—28). Картина после успешного показа в Риме была отправлена в С.-Петербург на корабле. В пути судно потерпело крушение, и холст оказался сильно испорченным. Вернувшись в Россию, Б. в начале 1830-х основательно подправил картину, а затем подарил её Академии художеств. На родине художник почти сразу же начал преподавать в Академии художеств и успешно занимался этой деятельностью почти сорок лет (1831—69), регулярно получая ордена и очередной чин. В отставку он вышел заслуженным профессором 1-й степени по живописи исторической и портретной, действительным статским советником. Написал несколько неплохих портретов: рано умершей жены О.В. Басиной (1837—38), Ю.П. Самойловой (1839), шестерых своих детей (середина 1850-х) и др., а также жанровую картину в духе школы А.Г. Венецианова «Чердак здания Академии художеств» (начало 1830-х). Доминирующее же положение в творчестве художника 1830—50-х занимают монументальные работы как рели-

гиозного, так и светского содержания. В их числе плафон «Аполлон и музы» (1832—33) для зала Академии художеств, росписи Помпейской галереи Зимнего дворца (выполненные совместно с Ф.И. Вундерлихом в 1837—39), «Благовещение» для царских врат собора Всех учебных заведений (не ранее 1833), «Введение во храм» для алтаря Казанского собора (1841) и др. В 1837 Б. выполнил четыре образа больших размеров и плафон «Сошествие Святого Духа на апостолов» для академической церкви Святой Екатерины. После 1839-го возобновил плафон «Воскресение Христова» в церкви Зимнего дворца, принадлежавший кисти венецианского мастера 18 в. Ф. Фонтенбассо и погибший во время пожара 1837. Самой же значительной, своего рода итоговой работой Б. стали росписи Исаакиевского собора, к-рыми он был занят в 1840-е и первую половину 1850-х. Из всех художников,

принимавших участие в росписях, Б. принадлежит наибольший объём работ. Он полностью расписал приделы Святого Александра Невского и Святой великомученицы Екатерины, а также выполнил огромную композицию «Нагорная проповедь» над южными дверями собора. Кроме этого Б. завершил роспись плафона главного купола — самую большую по площади и числу фигур композицию, к-рую писал К.П. Брюллов и не окончил из-за болезни. По эскизам Брюллова Б. написал образы двенадцати апостолов в барабане главного купола, четырёх евангелистов — в парусах и выполнил две композиции для аттика центральной части собора — «Лобзание Иуды» и «Несение креста» (две другие — «Се человек» и «Бичевание» — Б. написал по картонам Брюллова). Завершающими работами Б. стали в 1860-х исполненные в натуральную величину картоны фигур, предназначавшиеся для роспи-



Басин П.В. «Фавн Марсий учит молодого Олимпия игре на свирели». 1821

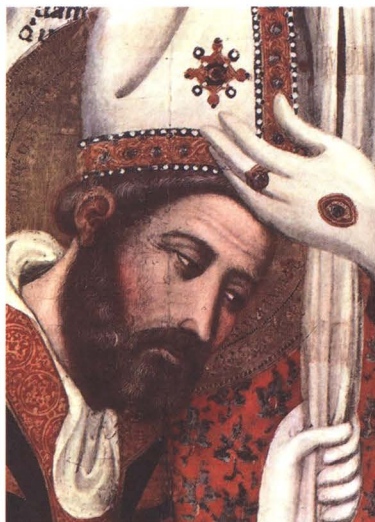
сей храма Христа Спасителя в Москве. Из-за резко ухудшившегося зрения Б. не смог осуществить их непосредственно в храме. Это сделал под его руководством академик живописи Н.А. Кошелев.

Баскенис Эваристо (*Baschenis Evaristo*) [7.12.1617 (по др. данным, 1607), Бергамо, — 16.3.1677, там же], итальянский художник

» Выходец из семьи художников, Б. являлся итальянским мастером натюрморта 17 в., работавшим в традиции *Караваджо*, с к-рым его связывает также особая любовь к изображению музыкальных инструментов (в этом, вероятно, отразилась общеевропейская слава кремонских и брешийских торговцев музыкальными инструментами). Творческая биография Б., однако, мало известна; только одно его произведение имеет точную датировку — «Музыкальные инструменты и книги» (1647). Известно также, что в 18 в. восемь картин художника хранились в библиотеке монастыря Сан Джорджо Маджоре в Венеции. Среди немногих работ Б. на немзыкальные темы нужно отметить его композиции «На кухне», напоминающие испанские «бодегоны» («натюрморты»), «Ребёнок с пирожными» и «Двойной портрет с музыкальными инструментами», в к-рых ощутима связь с брешийской школой.

Басса Арно (*Bassa Arnau*) (вторая половина 14 в.), испанский художник

» Сын Ф. Басса. Работал вместе с отцом. Он выполнил, возможно, в соавторстве с королевским художником Р. Десторрентсом росписи



Басса А. Фрагмент алтарной картины кафедрального собора города Манреса. Испания. Около 1350

в галерее монастыря Педральбес в Барселоне (не сохранились). Вероятно, он является и автором алтарной картины с изображением святого Марка (Манреса, кафедральный собор). Согласно расписке (1346), он получил заказ от сапожного цеха на исполнение алтарного образа для барселонского собора. Нек-рые исследователи (Ф.П. Веррье и Ж. Эно) выдвинули гипотезу (она принята в настоящее время), что эта картина была приобретена цехом из Манресы, тогда как барселонский цех, получив в 1432 в своё распоряжение более просторную капеллу, заказал новый алтарь Х. Узе. На картине, приписываемой Б., всё ещё виден герб барселонских сапожников; в центре изображён святой Марк, посвящающий бывшего сапожника Ананию в сан епископа



Басса Ф. «Жёны-мироносицы у Гроба Господня». Фреска. Капелла Сан-Мигель монастыря Педральбес. Барселона. 1346

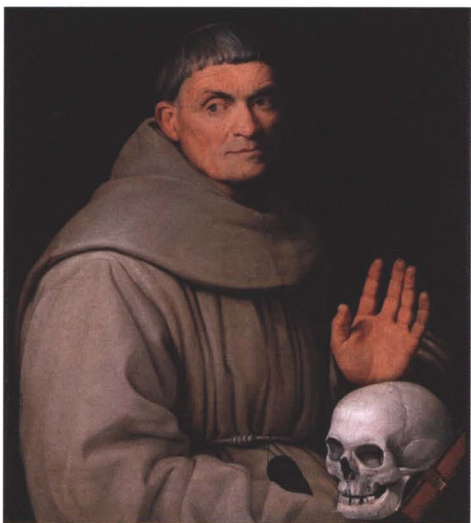
Александрийского, а в сценах из жизни святого Марка — святой Марк, пишущий Евангелие, излечивающий раненого Ананию в его мастерской, заваленной разной обувью; затем следует крещение Анании и его семейства, взятие под стражу святого Марка, служащего мессу, его мученичество и погребение. Этот алтарь — одно из первых и самых ярких произведений италоготического стиля в Каталонии. Нек-рые историки искусства приписывают его Десторрентсу; долгое время его название служило для обозначения считавшегося тогда анонимным художника, Мастера святого Марка.

Басса Феррер (*Bassa Ferrer*) (ок. 1290 — 1348), испанский художник

» Главная работа Б. — фрески в капелле Сан-Мигель монастыря Педральбес в Барселоне (единственное произведение, к-рое с уверенностью можно ему приписать) — повернула испанскую живопись в новое русло. Эти фрески, находящиеся в небольшой капелле, прилегающей к монастырской галерее, и заказанные аббатисой этого францисканского монастыря Сапортельей, были исполнены в 1346. Они состояли из приблизительно двадцати сцен; пятнадцать из них представляли собой большие композиции и были разделены на два регистра: первый посвящён Страстям Христовым («Бичевание Христа», «Несение креста», «Распятие», «Снятие с креста», «Положение во гроб», «Жёны-мироносицы у Гроба Господня»),



Баскенис Э. «Натюрморт с музыкальными инструментами». 1650



Бассано Я. «Портрет францисканского монаха». 1542

а второй — Богоматери («Благовещение», «Рождество Христово», «Прославление Богоматери», «Коронование Марии»). Фигуры святых (Иоанна Крестителя, Иакова, Евлалии, Екатерины) довершают ансамбль. Художник выходит за рамки ранней французской готики и обнаруживает несомненное сходство с *Джотто ди Бондоне* и мастерами *сиенской школы*, хотя источники его искусства до сих пор неизвестны. «Прославление Богоматери» и «Коронование Марии» напоминают развёрнутые композиции *Дуччо ди Буонинсеня*, *С. Мартини* и *П. Лоренцетти*; некие эпизоды «Страстей» напоминают соответствующие фрагменты из капеллы дель Арена в Падуе; только джоттовские формы, статичные и массивные, художник дополняет некой жизненной энергией и движением («Благовещение»); он придаёт пространству глубину и стремится усилить выразительность лиц. Колорит усилен неизменным тёмно-зелёным фоном, на к-ром иногда появляется растительный орнамент, деревья или листва («Поклонение волхвов», «Несение креста»). Несмотря на эти своеобразные черты, Б. считается первым представителем итало-готического стиля в каталонской живописи 14 в. Его сын А. Басса также стал художником.

Бассано Якопо (*Bassano Jacopo*) (настоящее имя *Якопо да Понте, Ясоро да Понте*) [ок. 1515 (по др. данным, 1510), Бассано-дель-Граппа, возле Венеции, — 13.2.1592, там же], итальянский художник

» Ученик своего отца, Франческо, он вскоре отправился в Венецию, где занимался в мастерской Бони-

фацио де Питтати. Три полотна на библейские сюжеты (1535), исполненные для Палаццо Публико в Бассано-дель-Граппа (Бассано-дель-Граппа, Городской музей), представляют собой синтез различных влияний: повествовательные схемы, заимствованные у Бонифацио, сочетаются с новым натурализмом. Б. был восприимчив не только к реалистическим формам, но и к маньеризму. В работах 1535—40, освободившись к тому времени от влияния Бонифацио, он позаимствовал у Дж.А. *Порденоне* пластические композиции, в к-рые были включены фрагменты, потрясающие своей правдивостью («Самсон и филистимляне», Дрезден, Картинная галерея; «Поклонение волхвов», Великобритания, Бергли-Хаус, собрание Эксетера). Венецианская маньеристическая живопись, достигшая своего апогея около 1540, открыла для Б. новые возможности; каждая его картина уже сама по себе приобретала экспериментальную ценность. В 1540—50 художник создал одно за другим очень разные произведения: «Мученичество святой Екатерины» (Бассано-дель-Граппа, Городской музей), напоминающее *Понтормо*; «Казнь Иоанна Крестителя» (Копенгаген, Государственный художественный музей), где удлинённые и тонкие фигуры искусно вписаны в узкое пространство; «Шествие на Голгофу» (Великобритания, Уэстон-Парк, собрание графа Бредфорда), навеянное немецкими гравюрами; «Рождество Христово» (Лондон, дворец Хэмптон Корт); «Отдых на пути в Египет» (Милан, пинакотека Амброзиана), где присущий маньеризму ритм позволяет выявить фрагменты, наделённые неистовой жизненной правдой. Его палитра высветлилась, тона потеряли прежнюю теплоту. Если в своих ранних работах Б. с помощью свободных и решительных мазков создавал ощущение целостности, то теперь, сосредоточившись на рисунке, художник расчленил живописную фактуру более короткими мазками, чтобы каждой графической случайности придать живописность. Опыт 1540—50 решительно трансформировал вкусы Б. В «Тайной вечер» (ок. 1550, Рим, галерея Боргезе) стремительный рисунок и резкие тени выделяют головы апостолов и натюрморт на столе. Это произведение, знаменующее конец целого периода в творчестве Б., свидетельствует о знакомстве мастера с *кьяроскуро* *Тинторетто* и искусством А. Скаьявоне («Шествие на Голгофу», Будапешт, Музей изобразительных искусств). По-прежнему сильно ощущается на-

пряжение формы, а в разряженном и опрокинутом пространстве видны реалистично трактованные фрагменты, в чём-то сходные с реализмом испанских живописцев 17 в. (напр., ослик, вытянувший шею над красными цветами в «Рождестве Христовом», Стокгольм, Национальный музей). Игрой драгоценного света Б. передаёт хаотичность драпировок и лепит человеческие тела. В «Поклонении пастухов» (Рим, галерея Боргезе) люди и животные, изображённые на фоне ясного и холодного неба, наделены какой-то фантастической индивидуальностью, предвосхищающей искусство *Эль Греко*. Лёгкие линейные формы, заимствованные у *Пармиджанино* (известного в ту пору главным образом через Скаьявоне), извиваются, заслоняя одна другую, однако сохраняют свое правдоподобие. На картинах, созданных в 1540-е, реалистические детали в наполненном тенями пространстве выглядят совсем по-новому («Притча о богаче и Лазаре», Кливленд, музей). В 1550-е Б. наделил эти тени реальной значимостью — рассветы и закаты превратили его композиции в настоящие пейзажи. В этот период картины художника излучают особое сияние; холодный колорит достигается обильным применением грунтов. Это сияние придаёт работам художника лирическую и фантастическую выразительность, основополагающую для маньеризма. Новые вкусы Б. особенно проявились в его картинах на библейские сюжеты: в сценах Исхода и в притчах, изображённых на фоне утренней зари или в вечерних сумерках, в пасторальном пейзаже. С конца 1560-х продолжал развивать этот жанр, хотя и совсем по-другому. Такие произведения, как «Преображение» (Вена, Музей истории искусств), в к-ром передана первозданная чистота и напряжённость, столь портящая Эль Греко, позволяют лучше понять картины «Отправление Иакова в Ханаан» (Лондон, дворец Хэмптон Корт) и «Сельская сцена» (Лугано, собрание Тиссен-Борнемиса), всё же отличая их от тех библейских тем, к к-рым он обратится позднее. Важной датой в хронологии творчества Б. является 1562, когда было создано «Распятие» для церкви Сан-Теонисто (Тревизо, музей), напоминающее картину «Преображение». Фигура Христа резко выделена на фоне высокого неба, тёмного от сгустившихся туч, с редкими отблесками света; внизу, на холмах, над к-рыми возвышается крест и где находятся Мария и Иоанн, напротив, свет холоден и прозрачен. Это новое и необычай-



Бассано Я. «Тайная вечеря». Около 1550

ное для своего времени зрелище поразило впоследствии воображение Эль Греко и Веронезе. Отныне Б. освободился от наваждений маньеризма и обратился к более широкому освоению натуры. Выразительная мощь фигуры Христа передана посредством интенсивной, энергичной трактовки света, преобразуемого цветом. Нек-рые части фигуры, освещённые полосами света, напоминают «импрессионистские» детали, написанные десятилетиями позднее. В «Святом Иерониме» (Венеция, галерея Академии) Б. достиг такой жизненной правды, к-рая предвосхитила искусство О. Борджани и реализм 17 в. «Поклонение пастухов» (1568, Бассано-дель-Граппа, Городской музей) ознаменовало собой новый период в творчестве художника, связанный с несколькими большими алтарными картинами. Избавившись от вымыслов и фантазий прежних лет, Б. оказался во власти лирики света и магии мазка — живописи одновременно естественной и сочинённой. В его нарративных композициях фигуры расположены по диагонали, интонации часто сумеречны, а игре светотени придан поэтический характер («Крещение святой Люции», Бассано-дель-Граппа, Городской музей). Буколические, пасторальные мотивы вновь проступили в картинах, иллюстрирующих различные библейские и евангельские сюжеты (сцены потоп, жизнь и Страсти Христовы), представленные на фоне дворцов или в сельском пейзаже, часто ночью, когда

большое значение придаётся освещению — пламя, свечи, пылающие угли («Отправление Иакова в Ханаан», Венеция, Дворец дождей; «Благовестие пастухам», Прага, Национальная галерея). В серии аллегорических изображений месяцев и времён года художник воссоздал сельскую жизнь с её полевыми и домашними работами. Библейско-пасторальный жанр Б. нашёл широкое распространение среди его учеников и помощников; около 1570 к этому жанру обратился сын художника, Франческо, а впоследствии и другие его сыновья. Их картины пользовались большим успехом среди венецианских и иностранных коллекционеров. Обилие заказов привело к тому, что по настоянию Б. были исполнены многочисленные копии с его оригиналов, поэтому в настоящее время сложно определить, кому именно из сыновей художника принадлежит авторство той или иной картины. Около 1580 манера Б. вновь изменилась. Так, в картине «Святой Мартин» (Бассано-дель-Граппа, Городской музей) внезапное появление святого, вооружённого и верхом на белом коне, на фоне тёмного гота, разрушает былую гармонию и вносит в произведение беспокойную ноту. Интерпретация сцен Страстей Христовых становится более трагичной, световые эффекты ослабевают из-за чувства тревоги, возвращается одержимость визионерскими фантазиями, характерная для ранних работ художника. Самые дерзновенные эксперименты его мо-

лодости и непосредственное изучение поздних работ *Тициана* и *Тинторетто* приводят к рождению абсолютно нового живописного языка, сокровенного и полного драматизма («Сусанна и старцы», 1585, Ним, Музей изящных искусств). Всю свою жизнь Б. прожил в родном городе, работая для городских и окрестных церквей, вдали от Венеции, где торжествовало искусство Веронезе и Тинторетто. Тем не менее он признан одним из новаторов венецианского маньеризма и занимает в истории живописи 16 в. совершенно особое место. Его искусство колеблется между двумя направлениями: первое тяготеет к стихии вымысла, фантазии и воображения (что будет подхвачено Эль Греко), второе — к натурализму и световым эффектам (в этом смысле можно сравнить картины Б. с произведениями *Д. Веласкеса* и импрессионистов). Четверо сыновей Б. также занимались живописью: Франческо (1549—92), Леандро (1557—1622), Джероламо (1566—1621) и Джамбаттиста (1553—1613). Двое из них получили широкую известность. Франческо, в 1579 переехавший в Венецию, продолжал писать сцены из домашнего и сельского быта, а затем исполнил несколько картин в духе Тинторетто (Венеция, зал Большого Совета во Дворце дождей). Леандро, также перебравшийся в Венецию, был мастером портрета и приспособил живописную манеру отца к венецианским вкусам конца 16 в. (серия «Месяцы», Вена, Музей истории искусств).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

австр.— австрийский
австрал.— австралийский
азерб.— азербайджанский
албан.— албанский
алжир.— алжирский
алтайск.— алтайский
амер.— американский
АН — Академия наук
англ.— английский
АО — автономный округ
араб.— арабский
аргент.— аргентинский
армян.— армянский
африк.— африканский
АХ — Академия художеств
Б.— большой (в географ. назв.)
балийск.— балийский
балт.— балтийский
башкир.— башкирский
белорус.— белорусский
бельг.— бельгийский
бенгал.— бенгальский
бербер.— берберский
Бл.— ближний (в географ. назв.)
болг.— болгарский
бразил.— бразильский
британ.— британский
буквальный, буквально — букв.
бурят.— бурятский
в осн.— в основном
в т. ч.— в том числе
в., вв.— век, века
венгер.— венгерский
венесуэл.— венесуэльский
визант.— византийский
включ.— включительно
вост.— восточный
Вхутеин — Высший художественно-технический институт
Вхутемас — Высшие художественно-технические мастерские
г — грамм
г.— город
гг.— города
герм.— германский
гл.— глава, главный
гл. обр.— главным образом
голланд.— голландский
гос-во — государство
Гос. пр.— Государственная премия
гр.— группа
греч.— греческий
ГРМ — Государственный Русский музей
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея
грузин.— грузинский
губ.— губерния
Д. Восток — Дальний Восток
дат.— датский
деп.— департамент
дер.— деревня
др.— другие

др.-греч.— древнегреческий
евр.— еврейский
египет.— египетский
ед. ч.— единственное число
зав.— заведующий
зам.— заместитель
зап.— западный
заслуж.— заслуженный
ибер.— иберийский
израил.— израильский
им.— имени
ин-т — институт
индийск.— индийский
индонез.— индонезийский
индуист.— индуистский
иран.— иранский
ирланд.— ирландский
иск-во — искусство
испан.— испанский
итал.— итальянский
к-рый — который
к.-л.— какой-либо
к.-н.— какой-нибудь
кавказ.— кавказский
казах.— казахский
калмыц.— калмыцкий
камчат.— камчатский
канадский — канад.
карел.— карельский
кг — килограмм
кельт.— кельтский
киргиз.— киргизский
кит.— китайский
км — километр
км² — квадратный километр
колумб.— колумбийский
корейск.— корейский
корр.— корреспондент
кр.— край
л — литр
лат.— латинский
латв.— латвийский
латиноамер.— латиноамериканский
латыш.— латышский
литов.— литовский
м — метр
М.— Малый (в геогр. названиях)
м² — квадратный метр
м³ — кубический метр
макс.— максимальный
марийск.— марийский
МГУ — Московский государственный университет
мед.— медицинский
мексик.— мексиканский
млрд — миллиард
мин — минута
млн — миллион
мм — миллиметр
мн.— много, многие
молдав.— молдавский
монгол.— монгольский
моск.— московский
напр.— например

нар.— народный
нас.— население
науч.-иссл.— научно-исследовательский
нац.— национальный
нек-рый — некоторый
нем.— немецкий
ненец.— ненецкий
непал.— непальский
неск.— несколько
нидерланд.— нидерландский
НИИ — научно-исследовательский институт
новозеланд.— новозеландский
ногайск.— ногайский
норвеж.— норвежский
о-ва — острова
о.— остров
обл.— область
обл. ц.— областной центр
оз.— озеро
ок.— около
ООН — Организация Объединённых Наций
осн.— основной
отд.— отдельный
п-ов — полуостров
перс.— персидский
полинез.— полинезийский
польск.— польский
португ.— португальский
пос.— посёлок
пр.— премия
проф.— профессор
псевд.— псевдоним
р-н — район
р.— река
р.— родился (около даты)
РАЕН — Российская академия естественных наук
РАН — Российская академия наук
РАО — Российская академия образования
РАХ — Российская академия художеств
реж.— режиссёр
рим.— римский
росс.— российский
РПЦ — Русская православная церковь
рус.— русский
РФ — Российская Федерация
с — секунда
с.— село
С.-Петербург — Санкт-Петербург
саксон.— саксонский
сб.— сборник
св.— святой
сев.— северный
сканд.— скандинавский
слав.— славянский
см — сантиметр
см² — квадратный сантиметр

см³ — кубический сантиметр
см.— смотри
СМИ — средства массовой информации
СНГ — Союз Независимых Государств
совет.— советский
совр.— современный
спец.— специальный
ср.— средний
СССР — Союз Советских Социалистических Республик
СХ — Союз художников
ст.— статья
США — Соединённые Штаты Америки
т — тонна
т. н.— так называемый
т. о.— таким образом
т., тт.— том, тома
таджик.— таджикский
тамил.— тамильский
татар.— татарский
терр.— территория
тибет.— тибетский
тувин.— тувинский
турец.— турецкий
туркмен.— туркменский
тыс.— тысяча, тысячелетие
тюрк.— тюркский
у.— уезд
узбек.— узбекский
украин.— украинский
ун-т — университет
ф-т — факультет
фам.— фамилия
ФГУК — федеральное государственное учреждение культуры
физ.— физический
филипп.— филиппинский
фин.— финский
финикийск.— финикийский
финлянд.— финляндский
фламанд.— фламандский
франц.— французский
хакасс.— хакасский
хорв.— хорватский
ч — час
чел.— человек
черногор.— черногорский
чехослов.— чехословацкий
чеш.— чешский
чл.— член
чл.-корр.— член-корреспондент
швед.— шведский
швейц.— швейцарский
шотланд.— шотландский
шт.— штат
шумер.— шумерский
эстон.— эстонский
юж.— южный
южноафрик.— южноафриканский
япон.— японский

Иллюстрации

А. П. Володин, Н. В. Володина, М. В. Глазов, Е. Н. Гоголева, Б. Н. Головкин, В. В. Климов, Е. А. Козловский, Д. Б. Кудрявец, Р. П. Кудрявец, А. В. Ломакин, А. А. Минин, М. А. Минина, М. В. Орлов, И. Н. Пospelов, Е. Б. Пospelова, М. С. Селиванов, Е. В. Сорокина, А. В. Сочивко, Г. М. Хорошилова, Д. М. Шакирова, И. В. Шалимов, Ю. К. Швецов-Крутов, художественный магазин «Передвижник» (г. Москва)

Подбор и обработка иллюстраций

Издательский дом «Константа», дизайн-студия «Fox Graphics»,
Archiv für Kunst und Geschichte (AKG-Images),
SunFix Limited

Энциклопедия живописи

В ПЯТНАДЦАТИ ТОМАХ

Том 1

ААХЕН—БАССАНО

Ответственный редактор

А. Матвеев

Редакция

Е. Кириленко, Т. Манцевич

Художественная редакция

А. Решетникова (главный художник),
З. Акмурзаева, О. Бакутина, Н. Дубровская,
Е. Маркова, А. Марченко, П. Пахомов, А. Тарасевич

Отдел технического обеспечения,
разработка и поддержка системы управления
контентом Т.Епс®

М. Попов (технический координатор проекта, главный программист),
И. Понятых (программист-верстальщик)

Вёрстка осуществлена с пом. пакета TCP/IP-XT

Вёрстка

И. Понятых

Техническая редакция

Г. Шитова

Корректоры

Е. Петрова, Е. Рыбина

ЛР № 071669 от 26.05.98 г.

Подписано в печать 18.01.10 г. Формат 60×84¹/₈.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 22,32.

Уч.-изд. л. 33,48. Тираж 150 000 экз.

Текст напечатан на бумаге марки Burgo R 400.

Издательство «ТЕРРА».

127206, Москва, Чуксин туп., д. 9.

Отпечатано и переплетено ООО «Балто принт» Logotipas Company.

Электронный вариант книги:

Скан, обработка, формат: manjak1961

А-Б

1
ТОМ

Энциклопедия Живописи

ISBN 978-5-273-00781-9



9 785273 007819

ОГОНЁК

Коммерсант



ТЕРРА