

н-п

10  
ТОМ

Энциклопедия Живописи

# Энциклопедия Живописи



10  
ТОМ





---

БОЛЬШАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

---

# Энциклопедия Живописи

В ПЯТНАДЦАТИ ТОМАХ

---

ТОМ  
10

НЕСТЕРЕНКО — ПОДРАМНИК



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. Постелова (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. Рылёва (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. 10.— 192 с.: ил.

ISBN 978-5-273-00780-2

ISBN 978-5-273-00790-1 (Т. 10)

УДК 030  
ББК 92

ISBN 978-5-273-00780-2  
ISBN 978-5-273-00790-1 (Т. 10)

© SunFix Limited, 2004  
© Издательство «ТЕРРА», 2010





Нестеренко В.И. «Портрет В. Ланового в роли Бернарда Шоу». 2004

**Нестерёнок Василий Игоревич** (р. 28.2.1967, Павлоград, ныне Днепропетровской обл. Украины), российский художник

» Заслуженный художник РФ (1999), народный художник РФ (2004). Член-корреспондент (2001), действительный член Российской академии художеств (2007). В 1987–94 учился в Московском государственном академическом художественном институте им. В.И.

Сурикова в мастерской Т.Т. Салахова. В 1991–92 проходил дипломную стажировку в Художественном институте ПРАТТ в Нью-Йорке, в 1992 был принят в члены Американской лиги профессиональных художников. С 1995 — член Московского союза художников. С 1995 — член Международной конфедерации художников ЮНЕСКО и Международного художественного фонда. Пишет исторические полотна, религиозные композиции, натюрморты, портреты, пейзажи. Среди основных произведений: «Триумф Российского флота» (1993), «Нам позавидуют в сей славе» (1994), «Наедине с собой» (1995), «Времена года» (серия, 1996), «Портрет И. Архиповой» (2003), «Портрет В. Ланового в роли Бернарда Шоу» (2004), «Образ преподобного Нила Столобенского» (2004). Участвовал в воссоздании живописного убранства храма Христа Спасителя (Москва): исполнил в 1995–99 росписи «Воскресение Христово», «Крещение Господне», «Въезд Господень во Иерусалим», «Святой апостол евангелист Матфей» и др. В декабре 1999 — январе 2000 возглавлял коллектив художников, работавших над созданием внутреннего убранства Тронного зала Иерусалимской Патриархии. В 2000 по инициативе правительства Москвы была создана Московская государственная картинная галерея Василия Нестеренко. В марте—декабре 2002 работал над

созданием нового живописного убранства Успенского кафедрального собора в Дмитрове. В 2002 руководил коллективом художников и иконописцев по работе в храме Живоначальной Троицы в Царицыно. В 2003 возглавил коллектив художников и реставраторов, проводящих работу по воссозданию художественного убранства храма Во имя Успения Божией Матери в селе Домнино Сусанинского района Костромской области, родовом имении Романовых.

**Нестеров Михаил Васильевич** [19(31).5.1862, Уфа, — 18.10.1942, Москва], российский художник, представитель русского символизма и модерна

» Родился в купеческой семье. Получил художественное образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1877–81 и 1884–86), где его наставниками были В.Г. Перов, А.К. Саврасов, И.М. Прянишников, а также в Петербургской Императорской академии художеств (1881–84), где учился у П.П. Чистякова. Жил преимущественно в Москве, в 1890–1910 — в Киеве. Не раз бывал в Западной Европе, в т. ч. во Франции и Италии, много работал в Подмоскovie (Абрамцево, Троице-Сергиева лавра и их окрестности). Был членом Товарищества передвижных художественных выставок (см. *Передвиж-*



Нестеренко В.И. «Отстоим Севастополь!». 2005





Нестеров М.В. «На Руси» («Душа народа»). 1914—1916

ники). Если ранние исторические картины Н. были ещё по-передвижнически сюжетно-бытописательны («Избрание Михаила Фёдоровича на царство», 1886, Москва, Государственная Третьяковская галерея), то позднее, как бы идя вослед В.М. Васнецову, он усилил в своих образах фольклорные черты («За приворотным зельем», 1888, Саратовский художественный музей имени А.Н. Радищева), атмосферу религиозной легенды («Пустынник», 1888—89, Третьяковская галерея). Под воздействием живописи французского символизма (П. Пюви де Шаванн и в особенности Ж. Бастен-Лепаж) художник подчёркивал идилически-задушевное единство своих героев и окружающей при-

роды. Таково знаменитое «Видение отроку Варфоломею» (будущему Сергию Радонежскому; 1889—90, Третьяковская галерея), написанное близ Абрамцево, — картина, где чувством чудесного проникнуты в равной мере и фигуры, и типичный среднерусский пейзаж. В эти годы художник активно работал и в сфере религиозного монументально-декоративного творчества: росписи Владимирского собора в Киеве (1890—95), где Н. выступил прямым продолжателем Васнецова; мозаики и иконы церкви Спаса на Крови в С.-Петербурге (1894—97), росписи храма Александра Невского в Абастумани (1902—04), Покровского храма Марфо-Мариинской обители в Москве (1908—11). По-

своему монументально-лиричны портреты художника; наиболее выразительны созданные им образы родных и духовно-близких людей («О.М. Нестерова», 1906; «Философы», 1917). В больших, «соборных» картинах Н. стремился выразить чаемые рубежи великого духовного обновления («Великий постриг», 1897; «Святая Русь», 1901—06). Самое большое полотно мастера, «На Руси» («Душа народа», 1914—16), включает в толпу «очарованных странников» фигуры Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и В.С. Соловьёва. Неизменно весьма важную, порой самоценную роль играет лирический пейзаж (написанное по соловецким впечатлениям «Молчание», 1903). Не приняв Октябрьской революции 1917, Н. уединился в творчестве. Религиозные сюжеты (где мастер варьировал прежние мотивы) допускались лишь на «экспорт», а единственная его постреволюционная выставка (1935) носила закрытый, «спецпропускной» характер. В эти годы художнику лучше всего удалось выразить себя в портретах; он писал людей искусства и науки как своего рода подвижников творческой аскезы. Таковы «Художники П.Д. и А.Д. Коринны» (1930), «Портрет академика физиолога И.П. Павлова» (1935), «Скульптор И.Д. Шадр» (1934), «Скульптор В.И. Мухина» (1940; все — в Третьяковской галерее) и др. В последние годы жизни Н. много работал над воспоминаниями, к-рые впервые были изданы отдельной книгой под названием «Давние дни» (1942). Государственная премия СССР (1941).



Нестеров М.В. «Святая Русь». 1901—1906





Нестеров М.В. «Портрет академика физиолога И.П. Павлова». 1935

**Нёстерова Наталья Игоревна** (р. 23.4.1944, Москва), российский художник, представитель карнавализма

» Заслуженный художник РФ (1994). Действительный член Российской академии художеств. Родилась в семье архитекторов. В 1968 окончила Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова. С 1969 — член Союза художников СССР. Участвовала в более чем шестидесяти индивидуальных и групповых выставках на родине и за рубежом. С 1988 художница по большей части живёт в США. С 1992 — профессор кафедры сценографии Российской академии театрального искусства. Испытала большое влияние *примитивизма* (в особенности живописи Н. Пиромани), из современников на раннюю её манеру заметное воздействие оказала Т.Г. Назаренко. В первой половине 1970-х Н. задала известность композициями, переиначивающими канон соцреалистической фигурно-сюжетной картины: героико-идиллические сцены труда и отдыха сменились образами некоего заколдованного царства, погружённого в оцепенение или абсурдную магию. Ключевое значение для неё имели в ту пору образы крымских, кавказских и прибалтийских «народных здравниц» и «домов творчества» — ироническая кисть Н. превращала эпизоды размеренного курортно-пляжного быта и «культурных досугов» в своеобразные «поэмы застоя», полные гротескного шарма (циклы «Новый Афон», 1977–78; «Паланга», 1979; и др.). С конца 1970-х в

живописи Н. возобладали темы старинного города или парка — с прохожими, что визуально «путаются» с классическими статуями и архитектурным декором, будучи вылепленными из однородной с ними красочной массы («Дом Гоголя», 1979, Москва, Государственная Третьяковская галерея; «Метро», 1980, С.-Петербург, Государственный Русский музей; серия «Летний сад», 1982; «Петродворец», 1986, Монреаль, Музей изобразительных искусств). Прежние «курорты» превратились в сюрреальные фантазмагории и маскарады («Ужин», 1990, Нью-Йорк, Музей современного искусства Соломона Гугенхайма). Кардинальную роль получил мотив карточной игры («Карточный домик», 1988, Ахен, Форум Людвиг), из карт-ячеек порою слагались все картинные фигуры (серия «Нападающие собаки», 1989). Художница всё чаще обращалась к форме полиптиха (триптихи «Очередь, Манекены!»; диптих «Переход»; все работы — 1986, Москва, частное собрание), экспериментировала с фактурой, придавая ей почти рельефную массу и плотность. С годами на первый план в её живописи вышли религиозные мотивы, тоже получившие подобие загадочного маскарада, нарушающего привычные иконографические каноны. Серебряная медаль АХ СССР (1989). Государственная премия РФ (1999). Лауреат премии «Триумф» (2003).

**Нётшер, Нетчер Каспар** (Gaspard) (Netscher Caspar) (1639, Гейдельберг, или 1635/1636, Прага, — 1684, Гаага), голландский художник



Нестерова Н.И. «Превращение». 1991

» Сын скульптора из Штутгарта. Учился в Арнхеме у Х. Костера, потом в мастерской Г. Терборха (1654–55; от этого времени сохранилась исполненная им копия одной из картин, 1655, Гота, музей). В 1658 (или 1659) он предпринял путешествие в Италию, но не поехал дальше Бордо, где женился. В 1662 приехал в Гаагу, вскоре стал портретистом. Н. получил приглашение ко двору английского короля Карла II, однако неизвестны достоверные свидетельства о его поездке в Англию. Его небольшие элегантные портреты, написанные, бесспорно, под французским влиянием, были очень популярны в Голландии. Жанровая живопись художника отмечена вли-



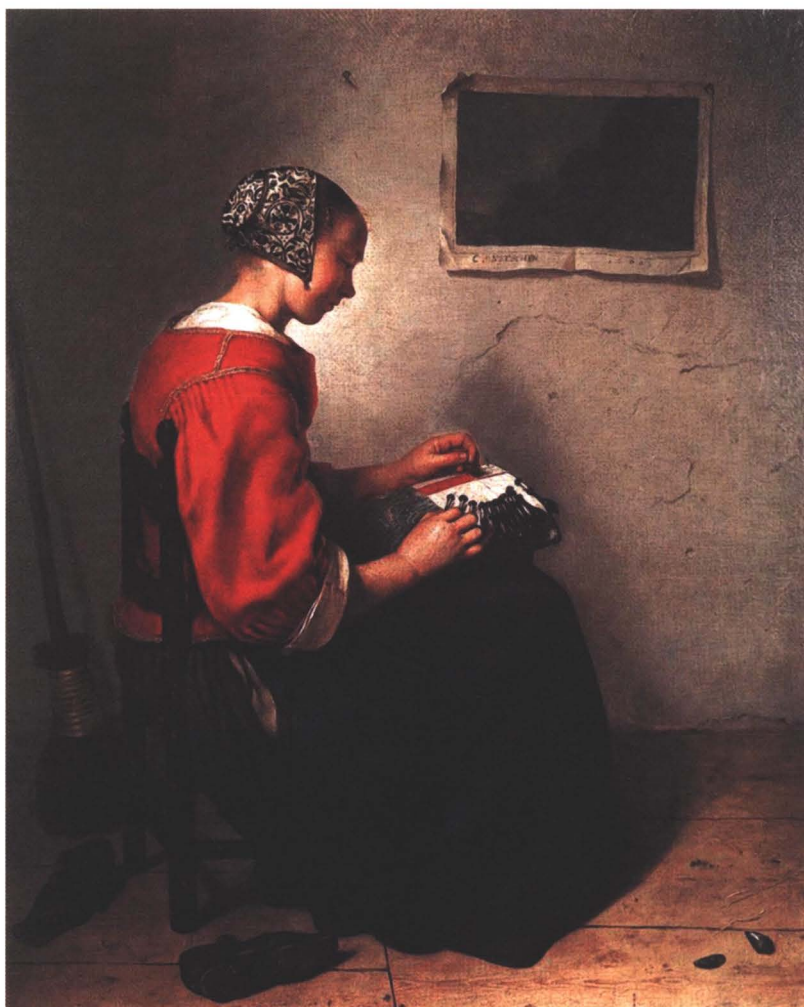
Нетшер Кас. «Портрет Марии Тиммерс». 1683



янием Терборха. Художник исполнял эффектный блеск шёлка и парчи, но его колорит на тёмном фоне оставался тяжеловесным. Многочисленные работы Н. представлены во всех крупных музеях мира, в частности в Лувре («Урок баса на альте», 1667; вариант — Кассель, музей; «Урок пения», «Николас Хартсукер», 1682; вариант — Женева, Музей искусства и истории), в лондонской Национальной галерее, в гаагском музее Маурицхейс и амстердамском Государственном музее («Материнская любовь», «Константин Хейгенс», 1672; «Конрад ван Бёнинген», 1673, вариант — Копенгаген, Государственный художественный музей; «Корнелис Бекер», «Вильгельм III», «Мария Стюарт», «Петер Графф», 1663; «Якоб Биккер», «Барон ван Кухорн»), а также в музее Бойманса—ван Бёнингена в Роттердаме, в Государственном институте в Чикаго, в Кунстхалле в Гамбурге, в Кунстхалле в Карлсруэ, в музее в Касселе, в Музеях изящных искусств в Дижоне, Лионе, Ниме, Кемпере и Страсбурге («Вертумн и Помона»), У Н. учились два сына-художника: Т. Нетшер и Конст. Нетшер.

**Нётшер, Нетчер Константин** (*Netscher Constantin*) (1668, Гаага, — 1723, там же), голландский художник

» Сын Кас. Нетшера, брат Т. Нетшера. Ученик отца, он в 1686 стал членом гильдии художников Гааги и до 1706 возглавлял её. Подражатель отца, Н. посвятил себя мифологической живописи («Венера и Адонис», Париж, Лувр), жанровой



Нетшер Кас. «Кружевница». 1662

живописи и портрету («Якоб Ян де Бекер», 1694; «Агата Биккер», 1694, Амстердам, Государственный музей; «Мужской портрет», 1715, Гаага, Маурицхейс; «Портрет мужчины в доспехах», 1720, Тур, музей; два «Женских портрета», Лилль, Музей изящных искусств).

**Нётшер, Нетчер Теодор** (*Netscher Theodore*) (1661, Бордо, — 1732, Халст), голландский художник

» Сын Кас. Нетшера, брат Конст. Нетшера. Учился у отца и писал портреты в его стиле, часто украшенные цветами, фруктами и турецкими коврами. В 1676—99 жил в Париже, где в 1684 отрёкся от кальвинизма. Вернувшись в Гаагу, он в 1715 переехал в Англию, где оставался до 1721 («Ананас сэра Мэттью Декера», 1720, Кембридж, музей Фицуильям).

**Нефигуративное искусство**, *nonfigurativное искусство* (англ. *non-figurative art*), не изо-

бразительное, беспредметное искусство

» Для того чтобы избежать слишком ограниченного наименования — «абстрактное искусство», многие художники послевоенного времени (после Второй мировой войны 1939—45) пришли к определению новой эстетической концепции, введя в словарь современного искусства термин «Н. и.». Новая выразительность нефигуративности, казалось, противостояла абстракции, служившей для систематической реконструкции природы, исходя из схем (напр., геометрических), правил, продиктованных разумом, и стерилизовавшей любое творение в угоду чисто интеллектуальным спекуляциям. Обогащённые крайней свободой, унаследованной от пионеров абстрактного искусства, эти художники уже не заботятся о сходстве и дают нам прямое и новое чувство натуры. Н. и. отмечает переход от пассивной природы *фигуративного искусства*



Нетшер Кон. «Портрет девочки». Вторая половина 17 века





Нетшер Кон. «Мужской портрет»

ва к природе в действии, когда зритель, как и художник-творец, открывает в союзе первоэлементов (земля, воздух, вода, огонь) тайную жизнь вещей и живых существ. Вместе с отказом от иллюзорной имитации вещей разрушается и фигуративный образ, а нефигуративный восстанавливает природу, из которой никогда не исключается человек. В действительности, Н. и. это не только реакция на холодную абстракцию, оно является и доказательством нового отношения к внешнему миру, и, по словам А. Манессье, «шансом современности, с помощью к-рого художник сможет вернуться к своей реальности и вернуть веру в то, что в нём является основным». По мнению Ж.О. Базена, можно установить тесную связь между человеком и миром, художником и природой: «Подлинная чувствительность рождается тогда, когда художник открывает, что волнение древесной кроны и поверхности воды похоже, как похожи и камни и его лицо, и что мир, таким образом по-

степенно сжимающийся, возрождается в бесконечности внешних проявлений в виде великих основных знаков, обозначающих одновременно свою истину и истину вселенной». Нефигуративный художник старается выразить то, что он чувствует на природе без фигуративной игры цветов, форм и ритма, образительных эквивалентов его эмоций и ощущений. Отсюда обновление нефигуративного пейзажизма, к к-рому художники приходили после разных экспериментов от кубизма до сюрреализма. Ж.О. Базен, А. Манессье, Р. Бисьер, М. Эстев, М.Э. Виейра да Силва — эти художники оставляют инициативу за зрителем.

**Неформальное искусство, термин, применяемый к различным направлениям абстрактного и традиционного искусства, возникшим в Париже в 1945–60**

» Художники этой тенденции использовали случайно возникающие

эффекты (пятна и т. д.), отрицали важность рисунка, технического мастерства и вообще традиционную концепцию живописи, культивирующую идею законченного произведения, к-рое художник создаёт при помощи предварительных этюдов и эскизов. Для них характерны: спонтанность жеста; экспрессивное употребление материалов; отказ от воспроизведения предмета в пользу выражения сюжета, т. е. самого художника. В СССР 1930-х — 1980-х — искусство, независимое от официальной государственной идеологии. Наиболее активно проявлялось в начале 1960-х — 1970-х. Для деятелей Н. и. характерна реализация идеи свободного искусства, попытка продолжить традицию русского авангарда, прерванную в 1930-х — 1940-х. Н. и. не имело единой эстетической программы, не было оформлено организационно. Общим в Н. и. было неприятие норм реалистического искусства, отождествлявшегося с социалистическим реализмом. К Н. и. относят движение художников студии Э.М. Белютина «Новая реальность», творчество А.Д. Арёфьева, «домашней академии» В.В. Стерлигова и Т.Н. Глебовой, группы «Эрмитаж» (мастерская М.М. Шемякина), студию О.А. Сидлина и др. Крупным событием в жизни Н. и. стала т. н. «Бульдозерная выставка» 1974. В 1980-е произошла легализация Н. и.

**Нефф Тимофей Андреевич (Тимолеон Карл) фон** [2(14).10.1805, Пюсси, Эстляндская губ., ныне Эстония, — 24.12.1876(5.1.1877),



Нефф Т.А. «Портрет великих княжон Марии Николаевны и Ольги Николаевны». 1838



С.-Петербург], российский художник

► Действительный член Петербургской Императорской академии художеств. Член Флорентийской академии художеств. Учился в Дрезденской академии художеств. Прибыв в 1826 в С.-Петербург, приобрёл известность портретами и др. работами. В 1837 путешествовал по России для ознакомления с этническими типами и бытом страны. В 1839 исполнил живописные работы для малой церкви Зимнего дворца, в т. ч. «Тайную вечерю». За исполнение образов для Исаакиевского собора получил звание профессора. Преподавал в Академии художеств; с 1864 состоял хранителем картинной галереи Эрмитажа. Получил известность благодаря картинам на библейские темы, портретам членов Российского императорского дома (супруги императора Николая I императрицы Александры Фёдоровны; их дочерей — великих княжон Марии Николаевны и Ольги Николаевны, 1838; великой княгини Александры Петровны, супруги великого князя Николая Николаевича Старшего, и др.), а также жанровым сценам («Купальница», «Две молодые девушки в гроте», «Итальянка», «Неаполитанка, сидящая в барке у руля», «Молодой неаполитанец на скале у моря»).

**Нечитайло** Василий Кириллович [27.12.1914(9.1.1915), с. Воронцово-Николаевское, Область Войска Донского, ныне Ростовской обл., — 1980, Москва], российский художник

► Народный художник РСФСР (1965) и СССР (1980). Член-корреспондент Академии художеств СССР (1973). В 1936—42 учился в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова у С.В. Герасимова, преподавал там же в 1948—56. Жанровые картины («В партизанский отряд», 1945; «На



Нефф Т.А. «Портрет детей Олсуфьевых». 1842



Нечитайло В.К. «Подмосковная осень». 1968

Красной площади», 1961—64), картины на революционную тематику («За Советскую власть», 1966—70), портреты («Цыганочка», «Утро», «Любочка-почтальон», «Ксюша с Машенькой», «Художник Ксения Нечитайло»), пейзажи («Загорск», «Вечер. Роттердам») и др. В 1965 был награждён серебряной медалью

АХ СССР. Государственная премия РСФСР им. И.Е. Репина (1971). Его дочь, К.В. Нечитайло, также стала художником.

**Нечитайло** Ксения Васильевна (р. 17.11.1942, Самарканд, ныне Узбекистан), российский художник



Нечитайло К.В. «Влюблённые». 1985



» Член-корреспондент Российской академии художеств. Член Союза художников СССР с 1969. Дочь В.К. Нечитайло. В 1961 окончила Московскую среднюю художественную школу, в 1967 — Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова. С 1969 участница выставок. Работы в стиле *импрессионизма*. Живописные композиции, портреты, пейзажи часто символичны, с элементами примитива и гротеска («Карточный домик», 1977; «Гурзуф. Начало века», 1976—78; «Сеновал», 1988). В 1977 награждена дипломом Московской организации Союза художников.

**Ни Виктор Трофимович** (10.12.1934, Владивосток, — 6.12.1979, Тюмень), российский художник

» В 1952—53 работал на металлургическом комбинате в г. Тимертау и посещал художественную студию. В 1953—58 учился в Пензенском художественном училище, к-рое окончил с отличием. В 1958—64 учился в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова. С конца 1964 жил в Оренбурге. Автор жанровых картин («Возвращение с поля», «Уборка капусты», «Комбайнёры»), картин на исторические темы («Проводы. 1941 г.», «Освобождение», «1945 г. Возвращение»), портретов, пейзажей. В многочисленных женских образах — утверждение гармонии и красоты. Образы эти несколько идеализированы, чуть таинственны, сосредоточены в себе. Каждый портрет имеет свою цветовую гамму, плавный ритм чистых линий. Постичь сложный и многообразный мир современника, выразить собственное восприятие мира помогли Н. богатство и возможности пейзажа. Поэтому природа была его постоянной натурой, его мастерской, его лабораторией.

**Нивинский Игнатий Игнатьевич** [30.12.1880 (11.1.1881), Москва, — 27.10.1933, там же], российский художник

» Окончил московское Высшее художественно-промышленное училище (1898), преподавал там же (1898—1905) и в московском Вхутемасе (Вхутеине) (1921—30). В 1900-е — начале 1910-х работал гл. обр. в области монументально-декоративной живописи, с 1912 — как офортист. Основатель и председатель Союза гравёров (1918), член объединения «Четыре искусства» (с 1924). Стилистика графики Н.

сложилась под влиянием Дж. Пиранези и Ф. Брэнгвина («Итальянская сюита», офорт, акватинта, 1912, 1915). В середине 1920-х Н. обратился к теме индустриализации (серия «ЗАГЭС», офорт, 1927). Среди многочисленных театральных работ Н. — оформление спектакля по сказке К. Гоцци «Принцесса Турандот» (1922, 3-я студия МХТ), ставшая одним из символов новой театральной эпохи. Работал как иллюстратор.

**Нидерланды, см. Голландия**

**Нижегородский государственный художественный музей**, (полное назв. — Государственное учреждение культуры Нижегородской области «Нижегородский государственный художественный музей»), художественный музей Российской Федерации

» Один из старейших музеев в России. Основан по решению Городской думы в 1894, открыт для посетителей в июне 1896. С 1896 — Нижегородский городской художественный и исторический музей; с 1918 — Нижегородский народный художественно-исторический музей; с 1924 — Нижегородский государственный областной историко-художественный музей; с 1925 — Нижегородский государственный музей, художественный отдел; с 1932 — Горьковский государственный областной историко-художественный музей; с 1934 — Горьковский государственный художественный музей; с 1990 — современное название. Музей занимает два здания, являющиеся памятниками архитектуры и градостроительства федерального значения: здание бывшего губернаторского дома (Кремль, корпус 3; 1837—41) и дом бывшего городского головы купца Д.В. Сироткина (Верхневолжская набережная, 3; 1913—16). Общее количество единиц хранения основного фонда — 10 145, в т. ч.: живопись — 2349, графика — 5438, скульптура — 188, декоративно-прикладное искусство — 2170. Инициаторы основания музея — живописцы Н.А. Кошелев и А.А. Карелин. В основе коллекции — произведения, переданные в дар Петербургской Императорской академии художеств в 1896. В 1920-е в музей поступила большая коллекция В.П. Шереметева из замка Юрино на Волге. В 1920—30-е ряд произведений подарил музею А.М. Горький. Раздел древнерусского искусства (иконы 14—18 вв., книги, лицевое шитьё, художественное серебро) включает также произведения нижегородских мастеров.



Нечитайло К.В. «Автопортрет в вазах (Сочи)». 2001



Ни В.Т. «Портрет девушки в мастерской художника». 1969

Русское искусство 18 — первой половины 19 в. представлено парсунами, портретами Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровиковского, полотнами К.П. Брюллова, А.Г. Венецианова, В.А. Тропинина. Широко показано наследие художников арзамасской школы А.В. Ступина. О расцвете русской реалистической школы второй половины 19 в. свидетельствуют произведения И.Е. Репина, В.И. Сурикова, И.И. Шишкина, И.Н. Крамского, В.Г. Перова, В.Е. Маков-



ского, В.М. Васнецова, В.Д. Поленова и др. Особое место занимает гигантская картина К.Е. Маковского «Воззвание Минина на площади Нижнего Новгорода» (1890-е) — своеобразная историческая достопримечательность Нижнего Новгорода. Один из самых богатых разделов музейной коллекции — искусство конца 19 — начала 20 в. — охватывает все основные художественные объединения («Мир искусства», «Голубая роза», «Бубновый валет», «Союз русских художников»). Особую ценность имеют крупные собрания произведений Б.М. Кустодиева и Н.К. Рериха, а также значительная коллекция полотен мастеров русского авангарда, в числе которых — картины В.В. Кандинского и К.С. Малевича. В музее хранится большое количество произведений художников советского периода, среди которых много работ местных авторов. Важным пополнением раздела искусства 20 в. стала приобретённая в 1992 коллекция «Литературной газеты», включающая живопись и графику М.М. Шемякина, Э.И. Неизвестного, Э.В. Булатова, И.И. Кабакова, Б.И. Жутковского и др. авторов. Небольшое, но ценное собрание произведений западноевропейского искусства включает живопись итальянских, французских, немецких, голландских и фламандских мастеров, таких как Дж.М. Кресси, Б. Беллотто, Л. Кранах Старший, Я. Йорданс, Д. Тенирс Младший. Значительное место принадлежит отечественной и западноевропейской графике, в т. ч. литографии и гравюре. Широко представлено декоративно-прикладное и народное искусство (бронза, фарфор, лаки) и особенно — художественные промыслы Нижегородской области: хохломская, городецкая, полхов-майданская росписи по дереву.

**Нижнетагильский музей изобразительных искусств, художественный музей Российской Федерации**

» Основан в декабре 1943. Открыт 30.9.1944. С 1944 — Нижнетагильская областная картинная галерея, с 1945 — Нижнетагильский государственный музей изобразительных искусств, с 1996 — современное название. Общее количество единиц хранения — 7369, в т. ч.: живопись — 1149, графика — 4132. Основой коллекции стали произведения русского искусства 18 — середины 20 в., переданные в 1944 из фондов Управления по делам искусств при СНК РСФСР, Государственного Русского музея и Госу-

дарственной Третьяковской галереи, а также из Нижнетагильского краеведческого музея. Русское искусство 18 — первой половины 19 в. представлено работами В.Л. Боровиковского, В.А. Тропинина, Б.П. Виллевальде, И.К. Айвазовского, В.Е. Раева, Л.Л. Каменева и др. Искусство второй половины 19 в. представлено работами художников-передвижников — И.И. Шишкина, А.К. Саврасова, И.Н. Крамского, К.Е. Маковского, В.В. Верещагина, И.Е. Репина, В.Д. Поленова, И.И. Левитана, А.П. Рябушкина, Н.П. Богданова-Бельского и др. Раздел «Искусство начала 20 века» знакомит с работами художников «Мира искусства» (Е.Е. Лансере, З.Е. Серебрякова), «Союза русских художников» (И.Е. Грабарь, К.А. Коровин). Русский авангард 1910—30 представлен живописными работами В.Е. Пестель, О.В. Розановой и др. Искусство советского и постсоветского периода представлено работами Н.М. Чер-

нышёва, Г.Г. Ряжского, И.И. Машкова, П.П. Кончаловского, Р.Р. Фалька, Кукрыниксов, В.В. Рождественского, Н.И. Нестеровой, Э.Ф. Калныня, М.М. Шемякина и многих др. Собрание произведений западноевропейского искусства невелико и включает более 30 картин художников Италии 16 в. (Дж. Романо, Дж.Ч. Прокаччини), Голландии, Франции. Одним из значительных произведений этого собрания является произведение «Святое семейство», приписываемое кисти Рафаэля.

**Никитин (Кинешемцев) Гурий** (ок. 1620, Кострома, — 1691, там же), русский художник

» Был обучен ремеслу иконописца. Владел в Костроме иконными лавками. В 1653, предположительно, участвовал в росписи московской церкви Троицы в Никитниках (Китай-город). В 1660 был вызван для работ в Москву. В 1661 игумен Да-



Никитин И.Н. «Портрет царевны Прасковьи Иоанновны». 1714



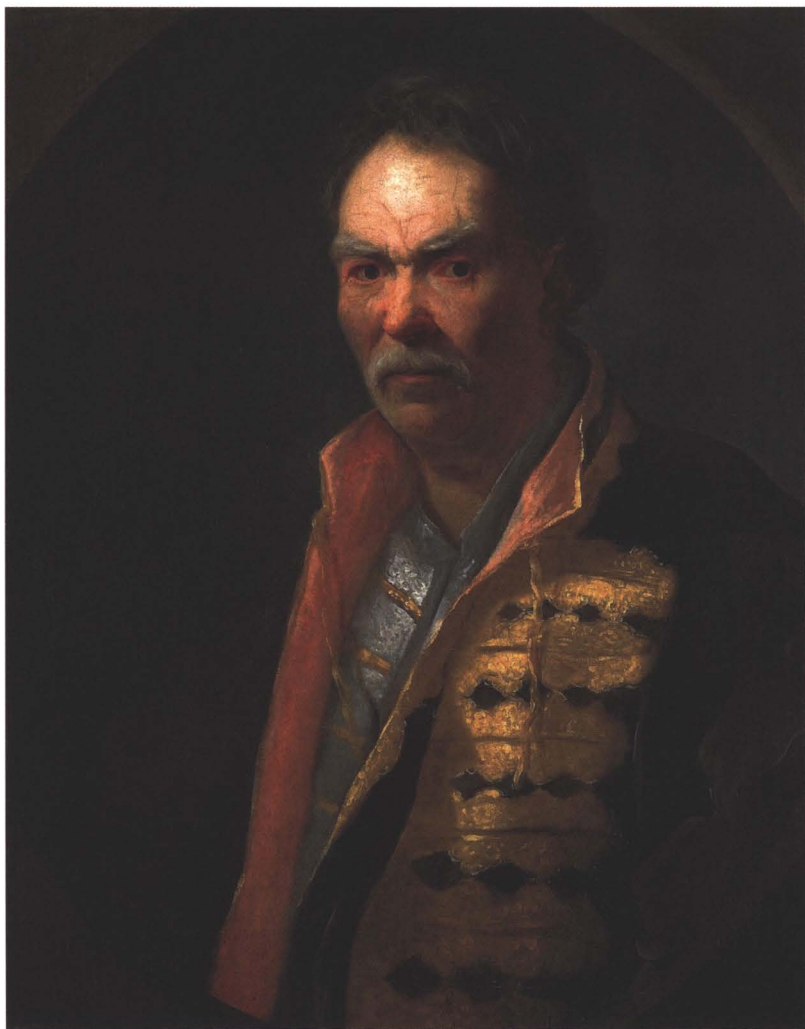
нилова монастыря в Переславле-Залесском Савва подрядил его вместе с пятью иконописцами расписать монастырскую церковь Во имя Святой Троицы. В 1661—62 они писали «во главе и закоморех», но не успели окончить стенную роспись, т. к. были вызваны в Москву. Здесь летом 1664 Н. с товарищами под руководством Симона Ушакова писали иконы в церкви великомученицы Евдокии, что у Государя в сенях. Высланный из Костромы на Москву в 1666, Н. работал по возобновлению стенной росписи Архангельского собора, за что в следующем году был пожалован как кормовой иконописец первой статьи. В январе—мае 1668 по поручению царя он написал две иконы для Макария, патриарха антиохийского. Успешно закончив эту работу, Н. был отправлен, по челобитью игумена Саввы, в Данилов переяславский монастырь для окончания стенной росписи монастырской церкви, но в июле того же года уже был вытре-

бован в Москву для поправки стенового письма в церкви Григория Неокессарийского. В 1670—71 он вместе с другими ярославскими и костромскими иконописцами писал заново стенное письмо в строившемся тогда Успенском соборе в Ростове; в 1671 Н. вместе с иконописцем Силой Саввиным, «как самые добрые мастера», там же написали для царя две иконы. В 1678, работая в Москве при Посольском дворе, Н. бил государю челом о своём переводе из кормовых иконописцев в жалованные; благодаря хорошему отзыву Симона Ушакова о его работах просьба эта была удовлетворена. В 1680 под руководством Н. была исполнена стенопись в церкви Ильи Пророка в Ярославле, а в 1685 — в костромском Ипатьевском монастыре. В двух последних работах, к-рые по своему исполнению, композиции и разнообразию сюжетов считаются одним из самых замечательных произведений второй половины 17 в., Н. принадлежала са-

мая важная роль: он «знаменил», то есть вычерчивал контуры всех рисунков, по к-рым уже доканчивали письмо другие иконописцы. Н. строго придерживался канона, однако в сложных композициях использовал гравюры Библии нидерландского издателя и гравёра Н.И. Пискатора. Библейские фрески Н. отличаются праздничной декоративностью, богатством символики.

**Никитин Иван Никитич** (сер. 1680-х, Москва, — 1742), русский художник, один из основоположников новой русской живописной школы, связанной с реформами Петра I

» Н. — «персональных дел мастер», любимый художник Петра I, предмет его патристической гордости перед иностранцами, «дабы знали, что есть и из нашего народа добрые мастера». Был первым русским портретистом европейского уровня и в европейском смысле этого слова. Происходил из семьи московских священнослужителей. Первоначальное художественное образование получил, вероятно, в Московской Оружейной палате и гравировальной мастерской при ней под руководством голландского гравёра А. Шхонебека. В 1711 вместе с гравировальной мастерской был переведён в С.-Петербург. Писать портреты, судя по всему, выучился самостоятельно, изучая и копируя имевшиеся в России работы иностранных мастеров. Благодаря своему таланту (а может быть, и родственникам, служившим в придворных церквях), Н. быстро занял прочное положение при дворе. Пётр I заметил его способности и отдал в учение к И.Г. Дангауеру. В ранних (до 1716) работах художника ощутима связь с *парсунами* — русскими портретами конца 17 в., с их жёстким и дробным письмом, глухими тёмными фонами, плоскостностью изображения, отсутствием пространственной глубины и условностью в распределении света и теней. Вместе с тем в них есть и несомненное композиционное мастерство, и умение эффектно задрапировать фигуру, передать фактуру различных материалов, гармонично согласовать насыщенные цветовые пятна. Н. была совершенно чужда лесть, обычная для парадных портретов. В 1716—20 он вместе с младшим братом Романом, тоже живописцем, находился в Италии. Они посетили Флоренцию, где занимались под руководством Томмазо Ре-ди, Венецию и Рим. Роман, кроме того, работал в Париже, у Н. де Ларжильера. Из Италии Н. вернулся настоящим мастером. Он из-



Никитин И.Н. «Портрет напольного гетмана». 1720-е





Никитин И.Н. «Пётр I на смертном ложе». 1725

бавился от недостатков рисунка и условностей ранних работ, но сохранил главные свои особенности: общий реализм живописи и прямо-ту психологических характеристик, довольно тёмный и насыщенный колорит, в котором преобладают тёплые оттенки. К сожалению, судить об этом можно по очень немногим дошедшим до нас произведениям. Он писал портреты самого императора (несколько раз), его супруги, великих княжон Анны, Елизаветы и Натальи и многих других высокопоставленных лиц. Художник был знаком с приёмами главенствующего стиля эпохи — *рококо*, лёгкого и игривого, но использовал их лишь тогда, когда это действительно соответствовало характеру модели, как в портрете юного барона С.Г. Строганова (1726). Но, пожалуй, лучшим произведением Н. по кра-

соте живописи, по глубине и сложности психологической характеристики является «Портрет наполеона гетмана» (1720-е). В 1725 Н. в последний раз писал с натуры царя. «Пётр I на смертном ложе» — в сущности, большой этюд, исполненный свободно, однако цельный, продуманный и монументальный. В царствование Екатерины I он поселился в Москве, где его брат, вернувшийся из-за границы несколько позже, занимался, гл. обр., церковной живописью. В 1732 Н. вместе с братьями Романом и Иродионом (протопопом Архангельского собора в Москве) был арестован по обвинению в распространении пасквилей на вице-президента Святейшего Синода Феофана Прокоповича. Возможно, этому косвенно способствовала неудачная женитьба художника и последовавший затем

развод: родственники бывшей жены стремились всячески навредить Н. После пяти лет казематов Петропавловской крепости, допросов и пыток братьев отправили в ссылку. Н. и Роман оказались в Тобольске. Они дождались реабилитации после смерти императрицы Анны Иоанновны в 1741. Но пожилой и больной художник уже не вернулся в родную ему Москву. Вероятно, он умер где-то на пути к ней.

**Никифоров Иван Михайлович** (29.8.1897, дер. Монаково, Московская обл., — 4.12.1971, Пушкино, Московская обл.), российский художник-примитивист

» Окончил два класса церковно-приходской школы. Художественного образования не получил. Участник Первой мировой войны 1914—18 и Гражданской войны 1918—22. После войны кустарничал, работал в колхозе, некоторое время был его председателем. В 1930-х поселился в подмосковном Пушкино. В 1942 работал на железной дороге грузчиком, получил увечье при погрузке эшелона. Стал инвалидом. Начал рисовать по просьбе внучки. Н. принес в своё искусство народное понимание красоты, почти фольклорное представление о добре и зле, полное весёлого оптимизма и озорного юмора. Он стал летописцем ушедшего времени, создав свою своеобразную рисованную энциклопедию русской народной жизни недавнего прошлого. Имя Н. в последние годы ставится в один ряд с Н. *Пиромани*. Оно вошло во «Всемирную энциклопедию наивного искусства», изданную в 1984 в Югославии.

**Никколо ди Сенья (Niccolo di Segna)** (работал в 1331—45 в Сиене), итальянский художник сиенской школы

» Был сыном художника *Сенья ди Бонавентуры*, к-рый в свою очередь приходился племянником знаменитому сиенскому художнику *Дуччо ди Буонинсеня*. У Сенья ди Бонавентуры было два сына — Никколо и Франческо. Оба были художниками, но Никколо был самым известным из них. Первоначальное обучение, согласно средневековой традиции, Н. ди С. вместе с братом прошёл в мастерской своего отца. Вероятно, он участвовал в работе отца над нек-рыми произведениями, но сегодня определить его вклад в них практически невозможно. Современниками Н. ди С. были такие прославленные мастера, как С. *Мартини* и братья А. и П. *Лоренцетти*. Их манера не



могла не сказаться на его творчестве. Влияние этих художников видно и в особенностях изображения лиц драпировок, в частности, складок одежд персонажей. Существуют всего два подписанных Н. ди С. произведения — «Мадонна с Младенцем» из церкви Сан Гальгано в Монтесьеппи (1336), и «Распятие» (1345), хранящиеся ныне в сиенской Пинакотеке. Остальные произведения приписываются ему по стилистическим особенностям. Это довольно обширный круг работ, хранящихся в различных государственных и частных коллекциях. Как правило, это изображения «Мадонны с Младенцем» на троне или без, распятий и разных святых. Несколько особняком стоит полиптих «Воскресение» из Домского собора в Сансеполькро. Эта большая алтарная картина давно была «уличена» в своём сиенском происхождении, и приписывалась руке Н. ди С. Недавние изыскания делают эту атрибуцию практически

стопроцентной, т. к. итальянский исследователь Франко Полькри обнаружил архивные документы, свидетельствующие, что Н. ди С. в 1348 работал в Сансеполькро по заказу церкви Сан Агостино. В связи с этим алтарь датируют 1348. В центре полиптиха изображена сцена Воскресения Христа, по сторонам полуфигуры святых, а на картинах пределы сцены Страстей Христовых («Избиение Христа», «Путь на Голгофу», «Распятие», «Снятие с креста» и «Положение во гроб»). Большой алтарь из Сансеполькро является единственным сохранившимся полиптихом мастера. Все остальные произведения Н. ди С. — это либо отдельные доски с изображениями Мадонны с Младенцем (иногда с донаторами), либо разрозненные части разных полиптихов, восстановить к-рые сегодня представляется затруднительным. Кроме станковых работ Н. ди С. приписывается ряд фресок, написанных в нескольких цер-



Никколо ди Сенья. «Мадонна с Младенцем». 1336



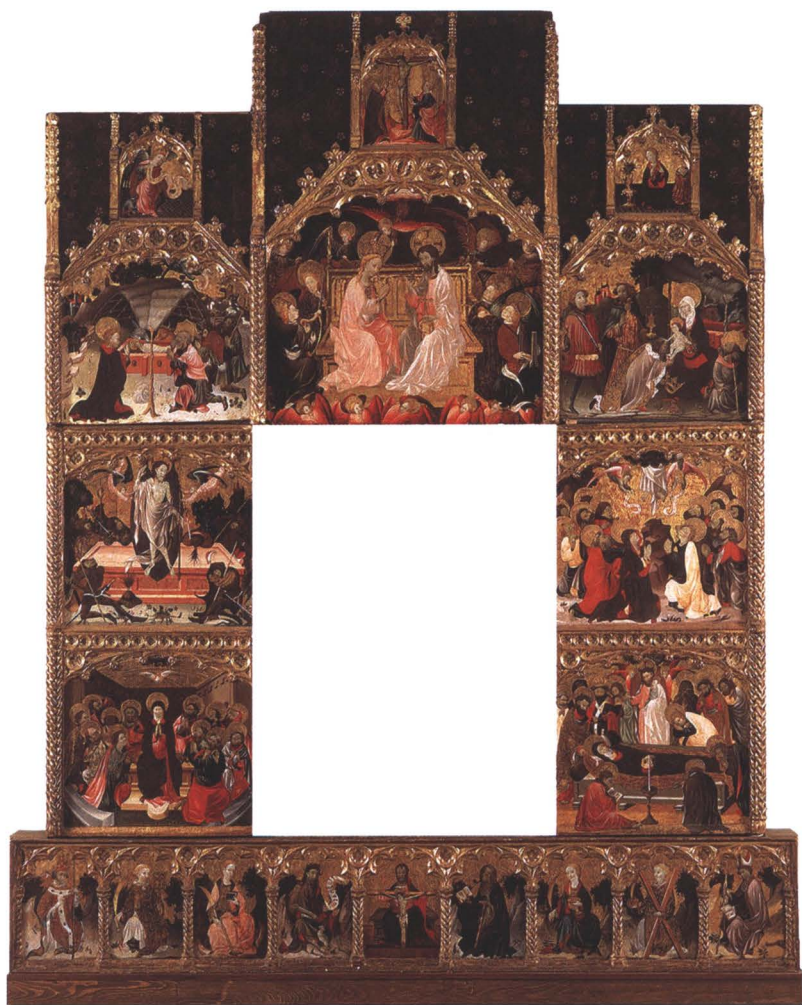
Никколо ди Сенья. «Святой Франциск»

квях Тосканы. Это не имеющая точной даты (нач. 14 в.) фреска в соборе в Сан Джиминьяно с изображением святого Григория и святой Фини, к-рая расположена в арковидном люнете нефа, а также фрески в капеллах Петрони и Спинелли в сиенской церкви Санта Мария деи Серви, к-рые большей своей частью приписываются руке Н. ди С. Кроме того, ему приписывается небольшой фресковый цикл со святыми и сценами из жизни Христа в церкви Святого Джакомо и Кристофоро в Куне (Монтерони д'Арбия) и несколько фресок в церкви Святых Леонардо и Кристофора в Монтиккьялло да Сиена (ок. 1340 — 50).

**Николау Педро (Nicolau Pedro)** (работал в Валенсии и Арагоне в 1390 — 1408), испанский художник

» Один из самых знаменитых мастеров *интернациональной готики*. Прекрасный рисовальщик, обладавший утончённой и изысканной манерой, тонкий колорист, работающий с голубыми, розовыми и серыми гаммами, Н. был одним из популяризаторов широко распространённого образа Богородицы, сидящей на троне в окружении хора ангелов. Известна его работа, датированная 1404, — «Алтарь Сарриона» (центральное панно с изображением «Богородицы» погибло в 1936 во время Гражданской войны в Испании, боковые створки — собрание Дириंगा). Сцены на боко-





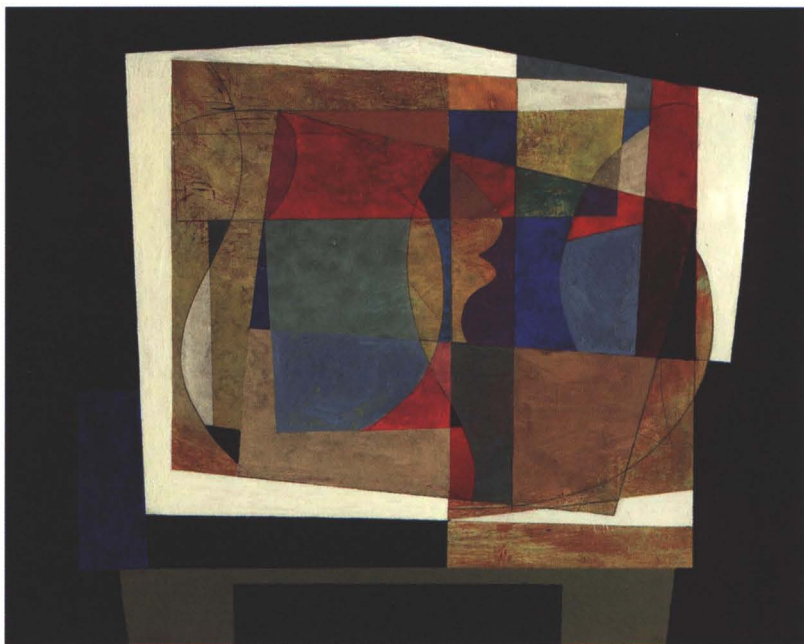
Николау П. «Алтарь Сарриона». 1404

вых створках, иллюстрирующие сцены из жизни Марии, и своей нарративностью, и нек-рыми иконографическими деталями свидетельствуют о знакомстве художника с произведениями сиенской живописи. Для других алтарных картин, приписываемых Н. («Алтарь Богоматери» из церкви в Альбентозе, «Алтарь Богоматери» из музея в Бильбао), характерна исключительная повествовательная живость, почти немецкая выразительность, нек-рая манерность поз и склонность к усложнённому графизму. Многие алтарные образы из Валенсии, созданные в первые десятилетия 15 в, восходят к стилю Н. Нам известны имена нек-рых помощников мастера, а также художников, испытавших его влияние, — его племянник Х. Матеу, Г. Марти, Г. Перес, М. Алькоаньес и многие др.

**Николсон Бен** (*Nicholson Ben*) (12.4.1894, Денем, графство Бекингемпшир, — 6.2.1982, Лондон),

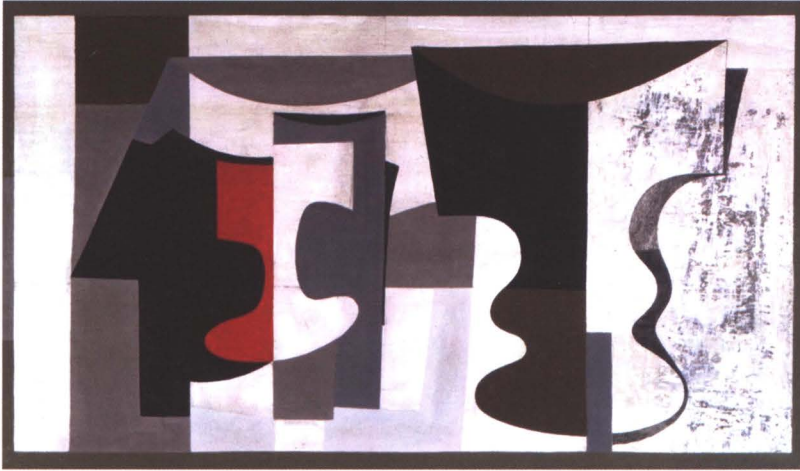
английский художник, мастер абстрактного искусства

» Сын известного английского гравёра сэра Уильяма Николсона. В 1910—11 учился в Школе изящных искусств Слейда. В 1911—14 путешествовал за границей (Италия, США). Ранние работы Н. отмечены влиянием П. Сезанна и кубизма. Общение с парижскими художниками в 1932—33, и особенно с П. Мондрианом, способствовали увлечению Н. классической абстракцией. В дальнейшем работал в стиле абстракции геометрической. Сыграл большую роль в развитии абстракционизма 1930-х. Характерная особенность стиля Н. — переход живописных форм в рельефные. Прямоугольные плоскости, выпуклые и углублённые круги, квадраты создают на белой поверхности тонкую пелену светотени, смягчающую резкость геометрических линий («Белый рельеф», 1935; «1934 (Рельеф)», 1934, обе — Лондон, галерея Тейт). В ряде работ рельеф сочетается с живописью («Раскрашенный рельеф», 1939, Нью-Йорк, Музей современного искусства). Н. принимал активное участие в деятельности парижского объединения «Абстракция—Созидание», а в 1933 стал одним из инициаторов создания группировки английских авангардных художников «Unit One» («Первое подразделение», или, в трактовке идеолога группы Герберта Рида, «Единство индивидуальностей»). В 1939—58 Н. жил в Корнуэлле. В этот период писал



Николсон Б. «Синие полосы». 1956



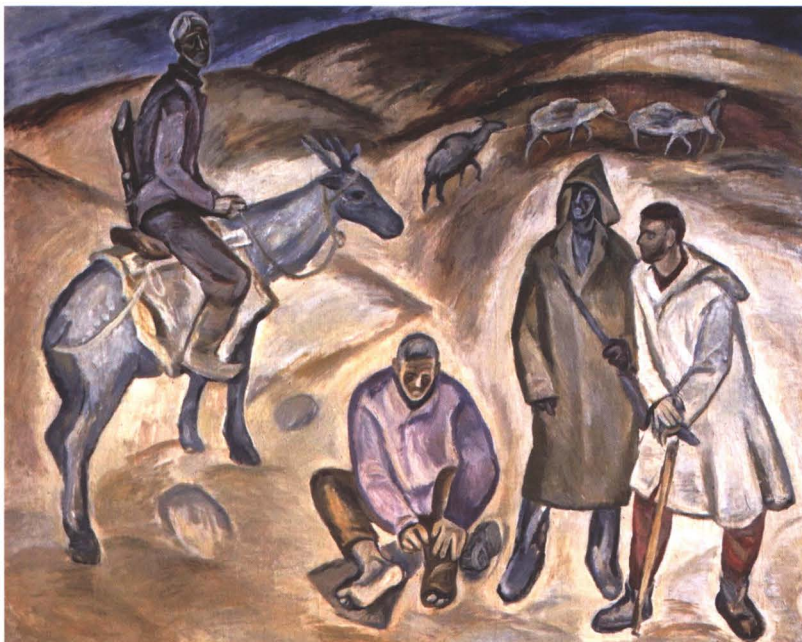


Николсон Б. «Флорентийский балет». 1934

пейзажи и натюрморты [«Натюрморт (скала)», 1949], но при этом не оставлял абстрактную живопись («Живопись, версия I», 1942) и рельефы. В 1957–71 жил в Швейцарии. Там его живопись стала строго абстрактной, хотя сюжетами его рисунков и особенно гравюр часто были натюрморты и пейзажи («Лебедь-гусь», 1961; «Амбраз», 1965). Н. считается одним из самых известных британских художников. В 1968 он был награждён британским орденом «За заслуги». Его дочь от первого брака (с художницей Уинифред Робертс), Кейт, также стала художницей.

**Никонов Павел Фёдорович** (р. 30.5.1930, Москва), российский художник

» Народный художник РФ (1994). Действительный член Российской академии художеств (2000), член Президиума РАХ. Окончил Московскую среднюю художественную школу (1950) и Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова (1956). Золотая медаль на Всесоюзной художественной выставке 1957–58 за картину «Октябрь» (1954). С 1956 участвует в отечественных и международных выставках (более 50-ти выставок). Один из родоначальников возникшего в 1960-е т. н. «сурового стиля», однако быстро отошёл от него. В 1962 картина Н. «Геологи» на экспозиции художников-авангардистов «Новая реальность» (Москва, Манеж) вызвала гнев пер-



Никонов П.Ф. «Геологи». 1962

вого секретаря ЦК КПСС Н.С. Хрущёва. Противоположные интонации лирики, юмора, трагедии часто составляют сложный мотив работ художника. Виртуозный, быстрый, точный рисунок органично воплощает полифонию темы. И всё же заглавную партию играет живописная стихия. Путь исканий привел Н. к деревенской теме, к-рая с 1980-х стала главной в его творчестве. Среди основных работ: «Автопортрет» (1986), «Возвращение» (1987), «Пастух» (1987), «Женщина с сеном» (1988), «Двое в пути» (1988), «Колокольня» (1989), «Зима» (1989), «Калязин. Вид с Волги» (1994), «Пожар» (1991), «Похороны Валексина» (1994), «Дом строится» (1995), «Драка» (1996), «Гроза» (1998). С 1998 — руководитель персональной мастерской живописи, и. о. профессора МГХИ им. В.И. Сурикова. Государственная премия РФ (2002). Дочь Н., Виктория (1968–2008), также была художницей.

**Никритин Соломон Борисович** [21.11(3.12).1898, Чернигов, ныне Украина, — 3.12.1965, Москва], российский художник, представитель постфутуристического авангарда

» Родился в семье предпринимателя. Занимался в киевском Художественном училище (1909–14), а затем в частной школе Л.О. Пастернака в Москве и мастерской А.Е. Яковлева в Петрограде. В 1917 вернулся в Киев, посещал школу-студию А.А. Экстер, принимал участие в оформлении города во время революционных празднеств. Служил в Красной армии, войдя вместе с нею в Одессу (1920), после чего добрался до Москвы, где продолжил образование в Высших художественно-технических мастерских (Вхутемас). С тех пор жил в столице, за исключением 1929–30, когда преподавал в Художественно-педагогическом училище в Рязани, и периода Великой Отечественной войны 1941–45, когда он находился в действующей армии. Близкий друг К.Н. Редько и С.А. Лучишкина, Н. был одним из тех авангардистов новой, послереволюционной волны, к-рые (как и мастера из Общества станковистов, ОСТ) самобытно переосмыслили опыт футуризма, продолжив свои поиски в условиях последовательно усиливающейся цензуры. В 1922 возглавил группу «Метод» («Проекционисты»), сформировавшуюся из его соучеников по Вхутемасу. Принимал активное участие в руководимом Лучишкиным «Проекционном театре»



(1923–29). «Метод», с одной стороны, явился непосредственным преддверием ОСТА, а с другой — двинулся по пути гораздо более радикальных поисков. В декларации группы Н. заявил: «Художник не производитель вещей потребления (шкаф, картина), а ПРОЕКЦИИ МЕТОДА — организации материалов... Искусство есть наука об объективной системе организации материалов». Следуя этому манифесту, он представил на Первой дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства (1924) системные знаки, а не конечные продукты творчества (т. е. чертежи, фотографии, объёмные модели, рукописные теоретические выкладки), тем самым став одним из провозвестников концептуального искусства. Позднее в картине «Пролёт 17, станок № 52» (1930; все эти опыты не сохранились) этот приём получил почти пародийное развитие: половина картины была отведена живописному изображению ударницы у станка, другую же занял текст об ударничестве. Н. создавал также картины в духе *сюрреализма* («Прощание с мёртвыми», 1926, Москва, Государственная Третьяковская галерея) и полуабстрактного экспрессионизма («Композиция», 1930, С.-Петербург, Государственный Русский музей; «Человек и облако», 1930, Афины, Фонд Г.Д. Костаки). Переносил свои «проеекционистские» идеи в музейную практику, обосно-



Никритин С.Б. «Суд народа». 1934

вав их в цикле статей в «Комсомольской правде» (1929) и осуществив на деле в бытность главным художником Политехнического музея

(первая половина 1930-х). Написал в этот период ряд экспрессивных настенных панно, в т. ч. монументальную композицию «Старое и новое» (1930, Нукус, Музей искусств Каракалпакии). В 1936–41 работал художником Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. В послевоенные десятилетия создавал добротные традиционалистские, в целом малооригинальные вещи.

**Нилус** Пётр Александрович [8(21).2.1869, усадьба родителей в Подольской губ., ныне терр. Хмельницкой и Винницкой обл. Украины, — 23.5.1943, Париж], российский художник, художественный критик, писатель

» Внук генерала, участника Отечественной войны 1812; сын помещика. С 1876 жил в Одессе. В 1883–89 учился в Одесском художественном училище у К.К. Костанди; в 1889–90 — в Петербургской Императорской академии художеств, но оставил учёбу по совету И.Е. Репина, считавшего, что она лишь повредит таланту Н. Выставлял свои работы на выставках передвижников. Один из основателей Товарищества южнорусских художников (1890). В 1915 в Одессе прошла его персональная выставка. Отказавшись от жанровых картинок в духе



Нилус П.А. «Осень». 1893





Нилус П.А. «Портрет писателя А.П. Чехова». 1902—1904

В.Е. Маковского («Босяк», «Официант», «На скачках»), Н. стал писать пейзажи («Соборная площадь в Одессе»), а также портреты, в т. ч. писателей А.П. Чехова (1902—04) и И.А. Бунина (1917). В 1920 в общем потоке эмиграции художник покинул страну. С 1924 жил в Париже. Друг А.И. Куприна и И.А. Бунина; в первые тяжкие годы эмиграции в одном доме в Париже жили Бунины, Куприны, Нилусы. Бунин называл своего друга поэтом живописи; он посвятил Н. одно из самых проникновенных своих стихотворений «Одиночество». В 1924 Люксембургский музей приобрёл картину Н. «Концерт». Художник провёл 11 выставок в эмиграции.

**Нйрод Фёдор Фёдорович** [31.3 (13.4).1907, С.-Петербург, — 6.9.1996, Киев], украинский художник театра

» Народный художник Украинской ССР (1952), народный художник СССР (1965). В 1930 окончил Киевский художественный институт. В 1950—61 — главный художник Львовского государственного академического театра оперы и балета; в 1961—89 — главный художник Киевского государственного академического театра оперы и балета УССР им. Т.Г. Шевченко. Работы: оформление спектаклей «Уриэль Акоста» К. Гуцкова (1938, Украинский драматический театр им. М. Заньковецкой, Запорожье), «Свадьба Свички» И. Кочерги (1959, Украинский драматический театр им. И. Франко, Киев), опер «Севильский цирюльник» Дж. Россини (1945),

«Арсенал» Г. Майбороды (1960), «Абессалом и Этери» И. Палиашвили (1972). Для Н. характерны тяготение к героико-драматическим темам и объёмно-живописному решению сценического пространства.

**Нисский Георгий Григорьевич** [8(21).1.1903, с. Новобелица, ныне Гомельской обл., Белоруссия, — 18.6.1987, Москва], российский художник-пейзажист

» Народный художник РСФСР (1965), действительный член АХ СССР (1958). Родился в семье врача. Учился в Гомельской студии им. М.А. Врубеля (1919—21) и московских Высших художественно-технических мастерских (Вхутемас, 1921—30), в частности у А.Д. Древи́на и Р.Р. Фалька. Жил в Моск-



Нисский Г.Г. «Колхоз „Загорье“». 1959—1960

ве. Хотя к тому времени, когда Н. начинал свой путь, время независимых художественных группировок заканчивалось, он не только примкнул к кругу *Общества станковистов* (ОСТ), но и стилистически продолжил её линию в своём последующем творчестве (особенно большое влияние на него оказал А.А. Дейнека). Уже в ранних его пейзажах царит своего рода магический реализм, наделяющий мир техники поэтическим ореолом, — так, в картинах «Осень. Семафоры» (1932, Москва, Государственная Третьяковская галерея) и «На путях» (1933, Волгоград, Музей изобразительных искусств) атрибуты железной дороги предстают одухотворёнными, как в прозе А.П. Платонова. И позднее его картины — с их ши-



Нисский Г.Г. «Подмосковье. Февраль». 1957



рокими, вольными ракурсами и монументальной ритмикой, утверждающей современность не как набор идеологических примет, а как лирическое чувство, — неизменно воспаряли над средним выставочным уровнем. Среди его характерных работ — «Радуга» (1950, Днепропетровск, Художественный музей), триптих «На севере» (1957, Третьяковская галерея), «Подмосковная рокада» (1957, Львов, Картинная галерея), «Над снегами» и «Колхоз „Загорье“» (обе — 1959—60, С.-Петербург, Государственный Русский музей). Многочисленные картины Н. посвящены героической романтике жизни военных моряков: «Манёвры кораблей Черноморского флота» (1937), «Потопление фашистского транспорта» (1942), «На рейде» (1949). Параллельно большим вещам постоянно писал маленькие гуаши, романтические на грани утопической фантастики. Стал одним из предтеч «сурового стиля». Его поздний период был омрачён тяжёлой болезнью. Государственная премия СССР (1951).

**Нихонга** (япон. — национальная живопись), в изобразительном искусстве Японии конца 19—20 в. живопись традиционного направления, исполненная тушью и красками на шёлке и бумаге, в форме свитков, вееров, ширм, панно

» Во второй половине 19 в., когда японские художники активно начали перенимать опыт западного изобразительного искусства, значительное место в их творчестве заня-



Нихонга. Уэмура Сёэн. «Хорошее начало танца». 1936

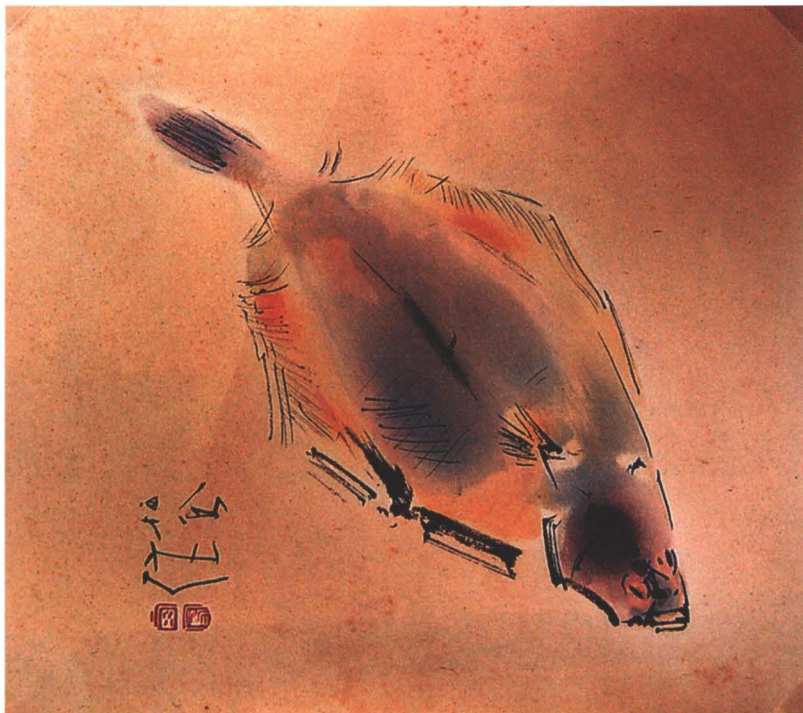
ла живопись маслом, к-рая получила название «ёга» (западная живопись). За традиционным направлением закрепилось наименование «Н.». Мастера Н. продолжали использовать традиционные темы, техники и материалы — шёлк, бумагу, тушь, клеевые водорастворимые краски с растительными, минеральными и нек-рыми другими пигментами. Однако Н. не состоялась бы как крупное, выдающееся явление в мировом искусстве 20 в., если бы её представители лишь упорно культивировали старые формы и образцы. История Н. представляет блестящий пример творческой интерпретации художественного наследия и модернизации устаревших тенденций. Поиски путей обновления традиционной живописной системы начались ещё в 18 в., когда целый ряд мастеров обратился к изобразительным приёмам западного искусства, пользуясь всеми доступными источниками — картинами, иллюстрированными книгами по разным областям знаний, гравюрами. Особенно тесными были контакты с Нидерландами. Живопись в западной манере стали называть «ранга» (голландская живопись). Наиболее известен среди мастеров ранга Сибя Кокан (1738—1818), начинавший работать как живописец в манере *укиё-э*, затем чрезвычайно увлёкшийся реалистическим методом и передачей фактологической достоверности. Для будущей Н. особенно значимым явилось творчество Маруяма Окё (1733—95), одного из основателей школы Маруяма-Сидзё. Он пытался соединить западный натурализм с национальными традициями. Большая заслуга его как реформатора в том, что он сумел в своём творчестве показать возможность гармоничного соединения западного реалистического и национального декоративного начал. Эта особенность стала одной из наиболее характерных черт Н. С середины 1950-х в кругах передовой японской интеллигенции сложилось мнение, что возможности национального традиционного искусства абсолютно не соответствуют духовным потребностям и интересам общества в новое время. Правительство Мэйдзи стало поощрять мастеров ёга, в то время как традиционные художники, в первую очередь представители ранее привилегированных школ *Кано* и *Тоса*, потеряли государственную поддержку. Ведущие мастера школ *Тоса*, *Кано*, *Маруяма-Сидзё* и нек-рых других, объединившись с известными коллекционерами, знатоками искусства, учёными, антикварами, создали Дзёунся («Общество, подобное облаку»). Участникам



Нихонга. Томиока Тэссай. «Танцующие божества». 1924

этого разнородного общества не удалось выработать каких-либо конкретных принципов нового видения развития живописи, но их усилиями в 1880 в Киото была открыта первая японская живописная школа, где преподавали и Н., и ёга. Позднее была создана отдельная школа Н., на базе к-рой был основан нынешний Киотоский муниципальный университет искусств. Дзёунся просуществовало почти двадцать лет, и в 1896 было реорганизовано в Косо Кёкай (Ассоциация живописи), к-рая стала чисто профессиональным объединением художников Н. К этому времени в Киото уже появились видные мастера этого направления. Безусловным лидером среди них являлся Такэути Сэйхо (1864—1942). Тяготение к реалистическим приёмам уживалось в нём с интересом к национальному наследию. Так, он прекрасно владел техникой тушевой живописи и продолжал оставаться на позициях японского мировосприятия и ощущения пространства. Выдающийся талант Такэути Сэйхо совместно с деятельностью ещё двух видных мастеров — Кикүти Хомон (1868—1918) и Ямамото Сюнкё (1871—1933) — во многом определили направленность Н. Киото и повлияли на молодое поколение художников. Последующую блестящую плеяду представителей Н. Киото составили такие ху-





Нихонга. Такэути Сэйко. «Камбала». 1937

дожники, как Кикиути Кэйгэцу (1879–1955), Нисияма Суйсё (1879–1958), Уэмура Сёэн (1875–1949), Хасимото Кансэцу (1883–1944), Нисимура Гоун (1877–1958), Цутида Бакусэн (1887–1936), Мураками Кагаку (1888–1939), Домото Инсё (1891–1975), Фукуда Хэйхатиро (1892–1972). Каждый из этих мастеров внёс свой неповторимый вклад в общую палитру Н. В Токио развитие новой живописи имело свои отличия. С целью сохранения и возрождения старых живописных школ эпохи Эдо (1600–1868) в 1879 здесь было организовано Рютикай («Общество Драконового пруда»), в 1887 преобразованное в Японскую ассоциацию искусства. Члены этого объединения вплоть до начала 20 в. пользовались покровительством императорского двора. Однако их консервативное топтание на месте резко контрастировало с успешными достижениями прогрессивно настроенных художников, и хотя это объединение продержалось до начала Второй мировой войны 1939–45, оно уже не играло сколько-нибудь заметной роли в общем живописном процессе. Чуть позднее, в 1884, появилась ещё одна группа энтузиастов, имевшая те же намерения — вдохнуть новую жизнь в старые эстетические ценности. Кангакай (Общество поощрения живописи) не ограничилось только изучением и сохранением старых живописных традиций, но стало фак-

тически одним из наиболее влиятельных идеологических авторитетов в современной эстетике, чётко определившим направленность развития Н. Как ни странно, инициатором учреждения Кангакай был американский преподаватель философии Эрнест Феноллоса (1853–1908). Он приехал в 1878 преподавать в Токийском университете и довольно быстро увлёкся японской живописью. Искренне восхищаясь монохромной живописью 15–16 вв., он прикладывал немало усилий для восстановления былого престижа старых живописных канонов. Решающим фактором для Кангакай и будущего Н. стало со-

трудничество в нем Окакура Тэнсин (1862–1913), известного также как Окакура Какудзо, видного художественного критика, писателя, активного сторонника сохранения корневых основ традиционной культуры. Он выступил в роли главного теоретика и вдохновителя новой концепции. В 1887 Министерство образования при поддержке лидеров Кангакай открыло Токийскую школу изящных искусств, в к-рой все они стали преподавателями на отделении Н. Особенно большое значение в качестве наставника молодых живописцев имел Тэнсин. Уже из первых его учеников вышли такие крупные мастера Н., как Ёкояма Тайкан (1868–1958), Хисида Сюнсо (1874–1911) и Симamura Кандзан (1878–1930). В 1898 Тэнсин со своими единомышленниками и учениками организовал независимый Токийский институт искусств, выкладки к-рого получили название «Интэн». Идеи Тэнсина и деятельность его последователей ещё долгое время, вплоть до 1930-х, оказывали влияние на развитие Н. Ко второму поколению группы Тэнсина принадлежат Имамура Сико (1880–1911), Ясуда Юкихико (1884–1978), Кобаяси Кокэй (1883–1957), Маэда Сэйсон (1885–1936), Томита Кэйсэн (1879–1936) и другие. Почти все эти художники интерпретировали стиль *ямато-э*, отдавая явное предпочтение ярким цветовым сочетаниям, выразительности линий и форм. Отдельное течение в Н. представляют последователи школы *бундзинга* (живопись просвещённых, или нанга — живопись Южной школы). Самым ярким представителем этого стиля был Томиока Тэссай (1836–1924). Период с 1920 до середины 1930-х оказался очень интересным этапом в разви-



Нихонга. Кавабата Рюси. «Золотой павильон в огне». 1950



# Нестеров Михаил Васильевич



## «Видение отроку Варфоломею»

1889—1890 годы

Холст, масло, 160 × 211 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

Картина открывает цикл произведений, посвящённых деяниям святого Сергия Радонежского, основателя и игумена Троице-Сергиева монастыря, носившего в миру имя Варфоломей. Картина написана на сюжет, взятый Нестеровым из древнейшего «Жития преподобного Сергия» Епифания Премудрого. Нестеров вос-

произвёл момент, когда Варфоломею, посланному отцом за лошадьми в поле, явился ангел, принявший вид монаха. Старец, «сотворя молитву прилежну», достал из ковчежца частицу просфоры и подал её отроку со словами: «Сия даётся тебе в знамение благодати Божией и разумение Святого Писания».





Удивительно достоверно передано молитвенное настроение мальчика. Юный отрок застыл в трепетном восторге, он не отрываясь смотрит на схимника

широко открытыми глазами, которые, кажется, видят только ему постижимый потусторонний мир, а может быть, его великое призвание.



Простая деревянная церковь с голубыми маковками — обычная деталь русского пейзажа. Однако повторяющийся на картине мотив (иконка, церковка вдаль) символизирует будущие свершения Сергия, одного из самых горячих и усердных молитвенников за Русь.

Художника глубоко трогает кроткое очарование северного пейзажа, который несёт на себе ощущение чуда: он словно излучает таинственный свет. Мотивировка этого свечения реальна — это краски золотой осени, но художник сумел придать им некое мистическое настроение.



## «Философы»

1917 год  
Холст, масло, 123 × 125 см  
Москва, Государственная  
Третьяковская галерея

На портрете С. Н. Булгакова и П. А. Флоренского, названном «Философы», Нестеров изобразил выдающихся представителей религиозно-философской мысли, показав два антиномических характера в едином поиске истины. Священник в белой рясе — воплощение кротости, смирения, покорности судьбе. Другой, с мятежным выражением лица, — олицетворение неистового противления, яростного бунта. Флоренский, выдающийся мыслитель, учёный, погиб в 1934 в сталинских лагерях. Булгаков, перешедший от марксизма к православному богословию, в 1923 эмигрировал во Францию.







## «Портрет академика И. П. Павлова»

1935 год

Холст, масло, 83 × 121 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

«Портрет академика И. П. Павлова» — один из величайших шедевров в творчестве Нестерова, вершина его портретного искусства. В 1941 художник был удостоен за эту работу Государственной премии. Молодой задор, вихрь слов и жестов — таким увидел восьмидесятилетнего учёного Нестеров и сумел показать его стремительность, темперамент, энергию и внутренний напор.

Картина была написана в хмурые осенние дни, но в ней преобладают светлые тона. Зелёные крыши и белые стены домов научного городка, созданного великим

учёным, в потоках солнечного света, а за ними — осенние поля, полоска леса на горизонте и затянутое облаками небо видны словно бы в туманной дымке.

Жест рук Павлова лаконичен и предельно выразителен. В этом волевым жесте — страстная убежденность и боевой задор. Художник передал этой дета-

лю непреклонную волю воинствующего учёного, кипение жизни в нём, страсть экспериментатора, борца с неуёмной, страстной натурой, его веру в своё дело.







Пейзаж по-нестеровски элегичен. Он написан в тонком золоте заката, одухотворяющем природу ясностью, которая ощущается в темнеющем небе и в окоёме лесов и лугов.

## «Портрет дочери художника»

1906 год

Холст, масло, 175 × 86,5 см

Санкт-Петербург,

Государственный Русский музей

Подлинным шедевром портретного искусства Нестерова стал портрет дочери Ольги, часто называемый «Амазонка». В основу композиции был положен натурный этюд, сделанный под Уфой на реке Белой. Композиционным нервом портрета является контраст удлинённого остроэlegantного тёмного вертикального силуэта амазонки, подчёркнутого узким вертикальным форматом холста, и светлого вечернего пейзажа, построенного на повторях горизонталей. Девушка предстаёт одинокой мечтательницей с тонкой и загадочной душой, отзывчивой на красоту природы и искусства. Её высокая фигура — воплощённая стройность и изящество. Хрупкая, утончённая, элегантная, она стоит у реки в чёрной амазонке, в юбке, подобранной сбоку в плавных, спокойных складках, с гибким хлыстом в руках. Ещё ярче кажутся её губы, цвет которых подчеркнут малиновой шапочкой. Она стала собирательным образом женщины Серебряного века.







Ни Цзань. «Шесть совершенных». 1345

тии Н.: художники почувствовали настоящую свободу в реализации своей индивидуальности. Возможности для этого были почти безграничны — от самых древних национальных живописных традиций до новейших западных течений. Стали разрабатываться новые темы, например жанровые сцены из современной жизни, значительно увеличилось число портретов реальных людей, расширился диапазон технических приёмов. Военное десятилетие (1935–45) стало для художников, по выражению критика Судзуки Осаму, столкновением с пустым пространством, к-рое они не в состоянии были заполнить. Наиболее талантливые и материально обеспеченные мастера, такие, как, например, Маэда Сэйсон и Кавабата Рюси (1885–1966), оставались независимыми, не откликаясь на попытки властей привлечь их в официальную выставочную деятельность. Часть художников продолжала работать в прежнем своём русле, хотя ситуация в стране накладывала отпечаток на всех. Многие художники, хотя среди них были и известные мастера, брались за военную тематику. К концу Второй мировой войны 1939–45 у ху-



Ни Цзань. «Далёкий поток и холодные сосны». 1370-е

дожников, как в Н., так и в ёга, на первый план выступали темы печали, скорби, сожаления о разрушениях и несчастных войн. Наиболее знаменитыми в этой области стали произведения художника Маруки Ири (1901–95), особенно выполненная совместно с женой серия работ, посвящённая атомной бомбардировке Хиросимы (6.8.1945). После окончания войны официальные круги надеялись восстановить прежние критерии «традиционной красоты», поощрявшие ими в довоенном изобразительном искусстве. В Н. чётко определились три линии, представленные художниками старшего поколения, среднего и молодого. Эти линии сближались, отдалялись, переплетались и каждая по-своему отражали особенности художественного процесса в первые послевоенные десятилетия. В творчестве таких выдающихся мастеров Н., как Ёкояма Тайкан, Ясуда Юкихико, Кобаяси Кокэй, появились оттенки консервативного эстетизма; другие мэтры — Маэда Сэйсон, Кавабата Рюси — продолжали работать, по-прежнему ориентируясь на старые культурные тра-

диции. Художники среднего поколения — Ито Синсуй (1898–1972), Хасимото Мэйдзи (1904–91), Ямагучи Хосюн (1893–1971) и другие — воплощали идеалы Н. в традиционно выдержанных стилевых направлениях. Были среди этой группы и более радикально настроенные в сторону стилизации и обобщённости живописцы, например Хигасияма Кайи (р. 1908) или Такакаяма Тацуо (р. 1912). Самые молодые представители Н. считали, что старые формы и техники не дают возможности передавать реалии современной жизни. Появившиеся вскоре отдельные молодёжные объединения стали средоточием новаторских разработок и экспериментов, к-рые затем представлялись на суд зрителей. Эти небольшие группы во многом способствовали обновлению Н. Хотя в последние десятилетия 20 в. Н. и стала менее активной в плане творческой эволюции, её позиции как серьёзного, интересного явления в современном искусстве были признаны во всём мире. Важно и то, что классические традиции, к-рые всегда составляли глубинную суть Н., теперь стали



привлекать внимание художников ёга и западных авангардистов. Как показывают выставки последних лет, Н. во многом переплелась с ёга. У них стало больше общего, чем различий, — в сюжетах, стилях, эстетических целях. Термин «Н.» стал фактически формальным обозначением современных произведений, выполненных с использованием современных материалов и техник.

**Ни Цзань** (1301, Мэйли, пров. Цзянсу, — 1374), китайский художник, каллиграф и поэт эпохи Юань

» Сын крупного землевладельца. Не пожелав поступать на государственную службу, первую половину жизни провёл в своём имении, где изучал науки и искусство. Разорился во время междоусобных войн и крестьянских восстаний, приведших к падению династии Юань, и много лет скитался по стране. Своим предшественником и наставником в живописи Н. Ц. считал *Ми Фэя*. Пейзажи Н. Ц., безлюдные, пустынные и прозрачные, можно рассматривать как символы возвышенной независимости от общества и как стремление к чистому, простому и спокойному миру. Самый ранний его пейзаж датируется 1339, и в нём присутствуют человеческие фигурки. В пейзаже «Воды и бамбуковый домик» (1343) человеческих фигур уже нет, однако он тоже отличается от типичных для более позднего творчества художника «минималистских» пейзажей тем, что в нём изображены крытые соломой домики, забор, мост, есть изобилие покрытых листвой деревьев, и на все эти чётко обрисованные предметы наложена подкраска. Картина «Шесть совершенных» (или просто «Шесть деревьев»), написанная двумя годами позже, уже во всей полноте демонстрирует пейзажную формулу, к-рой Н. Ц. следовал в большинстве своих работ: высокий горизонт, к-рым заканчивается широкое речное пространство, и верхушки стоящих на переднем плане деревьев, к-рые недостаточно высоки, чтобы скрыть виднеющиеся вдали горы. В эпоху Юань была мода изображать тихие неприметные уголки природы, однако таким образом, чтобы они приобретали вид важный и многозначительный. Картина Н. Ц. продолжает эту линию. Разреженный рисунок, выполненный в основном сухой кистью, создаёт эффект дематериализованности всех предметов картины, освобождая их от веса и массы. На картине есть название и подпись художника. Симво-

лика произведения проста — художник изобразил метафору шести честных, прямых друзей. В надписи Н. Ц. сообщает, что стоило ему причалить к берегу, как тут же появился хозяин с фонарём и куском бумаги, настойчиво упрасивая, чтобы он нарисовал картину; Н. Ц. очень устал, но тем не менее согласился. Его надписи отчасти служат объяснением, а отчасти извинением за минималистский характер произведения, к-рый выглядит радикально даже на фоне всех пейзажных инноваций его времени. Кроме пейзажей мастер рисовал бамбук, старые деревья и камни — любимые персонажи направления *вэнь женьхуа* («живопись образованных людей»). В качестве типичных примеров этого жанра можно привести два произведения — «Осенний ветер и драгоценные деревья» и «Дерево, бамбук и изысканный камень». Оба не имеют точной даты, и оба стилистически принадлежат к позднему творчеству Н. Ц. Оба произведения демонстрируют раскованный и слегка небрежный стиль письма; вполне возможно, что они создавались в качестве «расплаты по обязательствам», т. е. художник оплатил ими какие-то незначительные услуги. Однако в них ощущается рука мастера — нет лишних мазков, во всём видна способность скудными средствами выразить всё, что он хотел сказать, лаконичная достаточность. Помимо живописных работ Н. Ц. оставил много литературных записей и поэтических произведений, впервые полностью изданных в 1723.

**«Новая вещьественность»** (нем. *Neue Sachlichkeit*), направление в живописи Германии, появившееся в конце Первой мировой войны 1914—18 и просуществовавшее до 1930-х

» Название «Н. в.» ввёл в обиход в 1923 директор Мангеймского художественного музея Г. Хартлауб, пытаясь определить новый реализм в живописи. «Н. в.» представляла собой спонтанную реакцию на экспрессионизм того времени (1918—25). На смену патетике и желанию участвовать в движении экспрессионизма пришло искусство холодной объективной констатации, где роль ещё недавно всемогущего цвета становилась второстепенной по отношению ко всё более аналитичному рисунку. Разнообразие тем и манер исполнения художников «Н. в.» давало ей точки соприкосновения со многими зарубежными течениями (сюрреализм, фламандский экспрессионизм, пуризм). Первая выставка «Н. в.»

прошла 14.6—13.9.1925 в Кунстхалле Мангейма. В период 1925—33 прошло шесть выставок. Лидерами «Н. в.» были М. Бекман, О. Дикс, Г. Гросс. Течение подразделялось на два крыла: правое (Мюнхен, Карлсруэ), неоклассическое, или *магический реализм*, избравший в качестве образцов творчество Дж. де Кирико и Ф.Э. Валлотона; и левое (Берлин, Дрез-



«Новая вещьественность». М. Бекман. «Христос и женщина, взятая в прелюбодеянии». 1917



«Новая вещьественность». О. Дикс. Портрет доктора Майера-Херманна. 1926





Новая галерея в Нью-Йорке

ден), или *веризм*. Последнее с приходом к власти в Германии национал-социалистов было причислено к *дегенеративному искусству* и подлежало символическому поруганию и уничтожению. С 1961 (выставка в Берлине, Хауз ам Вальдзее) публика вновь заинтересовалась «Н. в.», в к-рой увидела аналогии с *неореализмом*. Помимо живописи «Н. в.» существовала в кино, фотографии, архитектуре.

**Новая галерея** (англ. *New Gallery*, нем. *Die Neue Galerie*), музей немецкого и австрийского искусства в Нью-Йорке (США)

» Расположена на Манхэттене, в доме 1048 по 5-й авеню. Музей был основан торговцем живописью С. Сабарски и его другом, предпринимателем и филантропом Р. Лаудером (сыном основательницы фирмы,

производящей косметику, «Эсте Лаудер»), как «Галерея Сержа Сабарски» и располагался сначала на 987 Мэдисон авеню. В 1994 они выкупили здание на углу 86-й улицы и 5-й авеню, где музей находится сегодня. В музее представлена живопись, скульптура, рисунки, предметы декоративного искусства, созданные в Австрии и Германии в период 1890–1940. Собрание Н. Г. разделено на две части. В разделе, посвящённом австрийскому искусству начала 20 в., выставлены работы Г. Климта, Э. Шиле, О. Кокошки, на втором этаже находятся произведения немецкого экспрессионизма — работы П. Клее, Э.Л. Кирхнера, О. Дикса, Ж. Гросса, Л. Фейнингера.

**Новая глиптотека Карлсберга** (*Ny Carlsberg Glyptotek*), художественный музей в Копенгагене (Дания)

» Основана 1897 сыном создателя пивоваренной компании Карлсберг — К. Якобсеном; работы из его частного собрания составили основную коллекцию. В музее широко представлено искусство Древнего Египта, Древней Греции, Древнего Рима; одна из самых богатых за пределами Италии этрусская коллекция. Обширная коллекция скульптур, среди к-рых около тридцати работ О. Родена. Живописная коллекция включает работы видных импрессионистов (Э. Мане, К. Писсарро, П.О. Ренуара, Э. Дега, П. Сезанна) и постимпрессионистов — В. ван Гог, А. де Тулуз-Лотрека, П. Боннара и П. Гогена. Широко представлены и работы художников золотого века датской живописи. В 1996 музей был расширен датским архитектором Х. Ларсеном. В 2006 глиптотека вновь была реставрирована.

**Новая Лейпцигская школа** (нем. *Neue Leipziger Schule*), группа современных немецких художников, большая часть к-рых проживает и работает в Лейпциге

» Для работ художников Н. Л. ш. характерны нарративность, фигуративность, приглушённые тона, живописная техника. Реализм Н. Л. ш. вышел из недр старой лейпцигской школы времён ГДР. Наиболее известные представители Н. Раях, М. Вайшер.

**Новая национальная галерея** (*Neue Nationalgalerie*), художественный музей в Берлине, посвящённый искусству 20 века

» Решение о создании в Берлине «Коллекции 20 века» было принято



Новая национальная галерея в Берлине





Новая глипотека Карлсберга



Новая пинакотека в Мюнхене. Интерьер

городским магистратом в 1945. Экспозиция галереи работала сначала в бывшем здании казино ландвера по улице Йебенштрассе. Здание музея было построено в 1968 по проекту и под руководством Л. Миса ван дер Роэ. В Н. н. г. хранятся произведения живописи и скульптуры 20 в. от периода классического модерна до искусства 1960-х. В пополнении фондов, помимо бюджетных источников, важную роль сыграли поддержка фонда берлинских лотерей, а с 1977 и организации «Друзей Национальной галереи». После объединения Германии Н. н. г. вошла в состав *Национальной галереи Берлина*. В 1993 была произведена реорганизация фондов.

**Новая пинакотека** (*Neue Pinakothek*), картинная галерея в Мюнхене, в к-рой представлены произведения живописи и скульптуры 19 — начала 20 века

» Находится напротив *Старой пинакотеки* с работами мастеров от Средневековья до середины 18 в. Галерея была основана в 1853 баварским королём Людвигом I, к-рый хотел сделать свою частную коллекцию современного искусства доступной для общности, разместив её в Старой и Новой пинакотеках. Н. п. таким образом является первым «собранием современного искусства» в мире. Первоначальное здание Н. п. было уничтожено в ходе бомбардировок англо-американской авиации во время



Новая пинакотека в Мюнхене



Второй мировой войны 1939—45. Новое здание в стиле постмодерн (автор проекта барон А. фон Бранки) открылось в 1981. В соответствии с художественными предпочтениями Людвига I изначально большую часть экспозиции составляли работы мюнхенской школы живописи и немецких романтиков. Особое внимание уделялось южно-не-

мецким художникам и художественным школам. В результате деятельности генерального директора мюнхенского Государственного собрания живописи Г. фон Чуди в начале 20 в. Н. п. получила ряд работ французских импрессионистов. Коллекция Н. п. состоит из более чем 3 тыс. картин и 300 скульптур; она постоянно пополняется и в настоящее время благодаря добровольным пожертвованиям и приобретениям является одной из наиболее крупных экспозиций искусства конца 18 — 19 в. Среди художников, чьи работы представлены в Н. п.: Ф. Гойя, А. Кауфманн, Ж.Л. Давид, И.Г. Фюсли, Т. Гейнсборо, Д. Констебль, Т. Жерико, Э. Делакруа, Я.Ф. Гаккерт, Ф. Овербек, Ф.В. фон Шадов, Г. Вальдмюллер и др.

**«Новая реальность», экспозиция художников-авангардистов СССР в московском выставочном зале Манеж, проходившая 1.12.1962**

» Экспозиция, организованная Э.М. Белютиным, была частью большой выставки в Манеже, приуроченной к 30-летию Московского отделения Союза художников СССР. В составе «Н. р.» было представлено общей сложностью около 200 работ 63 художников-экспрессионистов. Рядом, в небольшом зале, экспонировались скульптурные работы Э.И. Неизвестного. Выставку посетил первый секретарь Центрального комитета Коммунистической партии Советского Союза Н.С. Хрущёв. Он подверг резкой критике творчество художников, используя нецензурные выражения. Особенное негодование у Хрущёва вызвало творчество Ю.И. Соостера, В.Б. Янкилевского и Б.И. Жутовского. Глава государства потребовал запрета деятельности экспонентов. В результате событий на выставке в печати была развёрнута кампания против формализма и абстракционизма; многие работы были «арестованы», а «белютинцы» исключены из Московской организации Союза художников. См. также «Бульдозерная выставка».

**Новая фигурация (Nouvelle figuration), движение в бельгийском и нидерландском изобразительном искусстве в 1960—1970-е**

» В противоположность движению «КОБРА», или Новому реализму (см. *Неореализм*), движение Н. ф. не отличалось сплочённостью, оно просто соответствовало современному видению человека. В Европе и

США оно появилось около 1960, придя на смену *неформальному искусству*, из которого заимствовало некоторые принципы свободного живописного письма. Его предвестниками были П. Пикассо, с его систематическими деформациями, Х. Сутин, Ж. Руо, немецкие экспрессионисты, а также Ж. Фотрише и Ж. Дюбюффе. Н. ф. обращалась ко многим конкретным темам: человеку и его жизни, связанной с галлюцинациями, к реальности, к-рая включалась в спонтанную трактовку цвета, материи и при этом совершенно исключала всякое литературное сходство. Главные художники Н. ф. пришли из движения «КОБРА» — К. Антел, А.О.Й. Йорн, П. Алешински; кроме того, в неё входили Ф. Бэкон и А. Джакометти. Молодое поколение представлено такими художниками, как Линдстрём, Пуже, Мариан, Сора, Лебенштайн, Л. Голуб, Петлен, Кристофору, Антее, Бай, Арройо. В стиле этих художников нет ничего общего, однако очевидно родство их мировоззрения. Устроители большой ретроспективной выставки «Фигурация и дефигурация» (Гент, 1964) попытались представить развитие Н. ф. от Пикассо до наших дней.

**«Новая художественная мастерская», учебно-творческая студия, организованная в 1911 в С.-Петербурге по инициативе членов объединения «Мир искусства» А.Н. Бенуа, М.В. Добужинского и Е.Е. Лансере**

» В разные годы в ней преподавали М.В. Добужинский, Е.Е. Лансере, Б.М. Кустодиев, А.П. Остроумова-Лебедева, В.И. Шухаев, А.Е. Яковлев. В числе учеников были Н.П. Акимов, Н.А. Бенуа, Г.С. Верейский, В.А. Милашевский и др. Деятельность мастерской прекратилась в 1917.

**Новгородская школа, одна из наиболее значительных живописных школ древнерусского искусства, сложившаяся в Великом Новгороде в период феодальной раздробленности и сыгравшая большую роль в развитии русской культуры (вторая треть 12 — нач. 16 в.)**

» После восстания 1136 в Новгороде возникла богатая, сильная республика, где власть князя ограничивало народное вече. Великолепные храмы, иконы, фрески, произведения прикладного искусства и книжной миниатюры отражают высокий уровень культуры, достигнутый новгородским государством. Его республиканское устройство



Новгородская школа. Икона «Князь Владимир с сыновьями Борисом и Глебом». 15 век



Новгородская школа. Икона «Воскрешение Лазаря». 15 век



при господстве боярской олигархии допускало к культурной и общественной жизни «чёрный люд», что обусловило усиление в новгородской живописи черт полнокровности и почвенности, непосредственности образов и свежести колорита. Ордынские силы не сумели подойти к городу, поэтому Новгород сохранил наибольшее число домонгольских икон. В таких иконах, как «Апостолы Пётр и Павел» (11 в.), «Святой Георгий» из Юрьева монастыря (12 в.), «Никола» из Новодевичьего монастыря (нач. 13 в.), «Ангел Златы Власы» (кон. 12 в.) ощущаются как славянская мощь образов, так и отголоски высокого византийского стиля. В 11–12 вв. эти традиции проявились и в монументальной живописи. Система росписей Софии Киевской была повторена в Софии Новгородской (1108). Среди фресковых ансамблей 12 в. — росписи собора Рождества Богородицы Антониева монастыря (1125), церкви Благовещения в Аркажах (1189), церкви Георгия в Старой Ладоге (1180-е гг.) и храма Спаса на Нередице (1199). С 13 в. иконопись стала играть ведущую роль, начали усиливаться местные особенности: суровость, внушительность образов, упрощённая живописная система, яркость цвета, повышенная декоративность, напр., в иконах «Иоанн Лествичник, Георгий и Власий» (вторая пол. 13 в., С.-Петербург, Государственный Русский музей), икона мастера Алексы Петрова «Никола с избранными святыми» (1294). Популярными стали с 13 в. краснофонные иконы. В 14 в. новгородские иконы отражали устойчивость местных вкусов, приверженность старине («Чудо Георгия о змие с житием», первая пол. 14 в., Русский музей). Однако уже в первой трети столетия наблюдалось новое сближение с византийским искусством, что впоследствии нашло выражение в иконописи и фресках второй половины 14 в., в т. ч. в росписях церкви Спаса Преображения на Ильине улице, выполненных *Феофаном Греком* (1378). Иконы, подобные «Борису и Глебу на конях» (ок. 1377, Новгородский музей), раскрывают особенности жизни Новгорода. Синтез традиций определил облик новгородской фрески последней четверти 14 в. — главного достижения Н. ш. этого времени — росписи церкви Фёдора Стратилата на Ручье, церкви Успения на Волотовом поле, фрески храма Спаса на Ковалеве и др. Для конца 14 — начала 15 в. характерно известное сближение новгородской живописи с московской традицией эпохи *Андрея Рублева*. В 15 в. иконопись об-

рела большую колористическую изысканность, рафинированность, но в ней появились черты унификации приёмов, принцип «серийности». В иконах всё более отражалась идея новгородского сепаратизма, обращение к древней местной традиции, культ старины (иконы «Битва суздальцев с новгородцами», 15–16 вв.). Яркие по цвету иконы с избранными святыми (Спиридоний, Власий, Фрол и Лавр, Козьма и Дамиан, Параскева и Анастасия и пр.) были особенно почитаемы в Новгороде. Падение новгородской самостоятельности и включение Новгорода в состав русского государства привели к консервации старых форм и приёмов. Сохранившиеся до наших дней иконы 12–16 вв. хранятся в Новгородском музее, в Третьяковской галерее (Москва), Русском музее (С.-Петербург), а также в Германии, Франции, США, Швеции и др. странах.

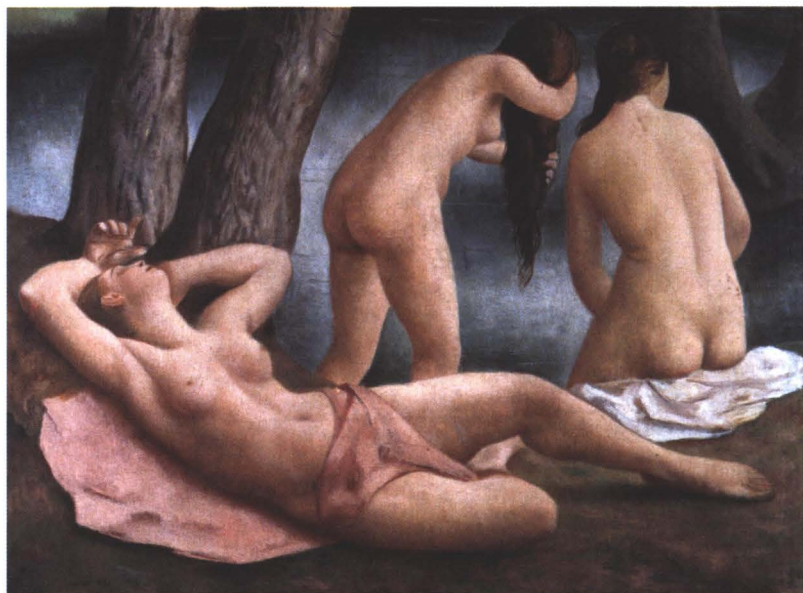
**Новеченто** (итал. *novecento*, букв. — *двадцатый век*), *художественное направление в итальянском искусстве 1920–30-х*

» Начало движению положила группа художников, объединившаяся в 1922 вокруг галереи Пезаро в Милане (Л. Дудревильи, А. Фуни, П. Маруссинг, М. Сирони, У. Оппи и др.). Основательницей Н. была М. Сарфатти — писательница, художественный критик и возлюбленная Б. Муссолини. Члены группы представляли различные направления в живописи, однако их объединяло признание ведущей роли *модернизма* в художественном творче-



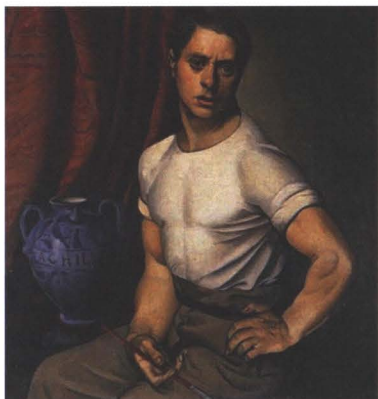
Новгородская школа. Икона «Святые апостолы Пётр и Павел». 16 век

стве. Первая выставка группы прошла в 1923, однако более определённые очертания как направления оформились лишь к 1925. В 1924 на биеннале в Венеции группа выставила совместно свои работы (за исключением У. Оппи). В 1926 М. Сарфатти была вновь в Милане организована новая, обширная выставка Н., где были представлены уже 110 итальянских художников, в т. ч. и футуристы. Возникнув как реакция на господствующий тогда *футуризм*, Н. провозгласил возврат к национальным истокам, к ре-



Новеченто. У. Оппи. «Три купальщицы (Женщины в реке)». 1927





Новеченто. А. Фуни. «Автопортрет с голубым кувшином». 1920

нессанской классике, восстановлению преемственности традиций, прерванных авангардистским искусством начала 20 в. Это движение скорее отвечало определённому культурному климату, сложившемуся в Европе в 1920–30-х, чем какой-то эстетической ориентации, т. к. не было подкреплено внятно изложенной теорией. Обращение к изобразительным традициям итальянского *Возрождения* представляло собой для Н. попытку найти в искусстве прошлого выдающийся пример, основанный на «точности формы, чёткости концепции, исключении произвольности и тени». «Культурный национализм» Н. особенно ярко проявился в 1930-х, когда он получил чёткую профашистскую ориентацию и статус официального стиля, проявляясь в сюжетах «трудового героизма», «единства народа и власти». Одновременно с развитием Н. в живописи анало-

гичное движение сформировалось в литературе вокруг журнала «Новеченто», издаваемого писателем М. Бонтемпелли. После крушения фашистского режима в Италии художественное движение Н. распалось.

**Новиков Николай Фёдорович** (р. 1922, дер. Острицы Можайского р-на Московской обл.), российский художник

» Заслуженный художник РСФСР (1980), народный художник РФ (1994). Родился в крестьянской семье. В 1949 окончил Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова (педагоги И.Э. Грабарь, С.В. Герасимов, Н.Х. Максимов, П.П. Кончаловский). Член Московского отделения Союза художников с 1949. Участвует в художественных выставках с 1950. Персональные выставки проходили в 1977 в Москве, Ленинграде, Пскове, Брянске, в 1978 — в Горьком и Владимире. В разные годы вёл и ведёт общественную работу: секретарь Правления Союза художников России, член живописной комиссии Союза художников России, член Правления Московского союза художников. Широкий диапазон творческой деятельности художника охватывает разнообразные жанры: портрет, тематическая картина, пейзаж. Широкую известность Н. получил благодаря таким лирическим произведениям, как «В новом доме», «Дети войны», «Пусть войдут», «Брест живёт», «Журавли», повествующим

о трудностях войны, быте русской деревни, жизни крестьян.

**Новиков Тимур Петрович** (24.9.1958, Ленинград, ныне С.-Петербург, — 23.5.2002, там же), российский художник, крупнейший художественный деятель российского авангарда конца 20 века

» В 1967 участвовал в выставке детского рисунка в Нью-Дели. В 1973 поступил в Клуб юных искусствоведов при Государственном Русском музее, в 1976 — в Клуб юных любителей искусства в Эрмитаже, в 1977 — в художественную группу «Летопись». В 1980 открыл галерею «АССА» в собственной коммунальной квартире, где прошла «I биеннале портретов Тимура Новикова». В 1982 создал группу «Новые художники». В 1983 организовал музыкальную авангардистскую группу «Новые композиторы», с того же года стал сотрудничать с оркестром «Популярная механика» С. Курёхина, также работал с группой «Кино» в качестве художника-оформителя концертов. В 1985 основал Новую академию всяческих искусств, в 1989 — Новую академию изящных искусств. В 1987 участвовал как художник и актёр в фильме «Асса». В декабре 1988 открыл Свободный университет. В 1990 произведения Н. впервые были выставлены в Русском музее. В 1990 принял участие в создании журнала «Кабинет». В 1997 тяжело заболел во время поездки в Нью-Йорк, в результате болезни ослеп. Но, несмотря на это,



Новиков Н.Ф. «Студентка». 1952



Новиков Н.Ф. «Голубая мечеть в Стамбуле. Турция»



после выхода из больницы продолжал руководить Новой академией. Читал лекции в С.-Петербургском государственном университете и других институтах города. С 1998 издавал газету «Художественная воля». В 1999 принял участие в организации фестиваля петербургского декаданса «Тёмные ночи». В 2002 открыл первый в С.-Петербурге Музей современного искусства на Пушкинской. Персональные выставки в Государственном Русском музее, Государственном Эрмитаже (2008). Произведения находятся в Стеделик Музее (Амстердам), Шуллес музее (Берлин), Музее современного искусства (Вена), Музее Виктории и Альберта (Лондон), Третьяковской галерее, Русском музее, Фонде культуры «Екатерина», ряде региональных музеев России и многочисленных частных собраниях по всему миру.

### Новое общество живописцев (НОЖ), объединение московских живописцев, созданное в 1921

» Членами объединения были С.Я. Адливанкин, А.М. Глускин, А.М. Нюрнберг, М.С. Перуцкий, Н.Н. Попов, Г.Г. Рязский. Участники объединения одними из первых в послереволюционные годы провозгласили ценность станковой картины в полемике с авангардистами. Общество провело единственную выставку в ноябре 1922. На ней была организована дискуссия, озаглавленная «Первый удар НОЖа». В каталоге выставки была помещена программа «Наш путь», в которой авторы утверждали свою верность реалистической живописи. Текст программы привлекал едва ли не большее внимание, чем выставленные картины: декларация в резкой форме отрицала почти все современные художественные течения. Живопись участников объединения была разной по тематике и жанровой направленности: Адливанкин создавал бытовые картины сатирического характера, Рязский работал в жанре портрета, Перуцкий и Глускин в основном писали пейзажи. Картины художников НОЖа оказались близки по стилистике к народному примитиву, лубку (Перуцкий «Праздничный день», 1920-е). Главным произведением выставки была картина Адливанкина «Трамвай Б» (1922), где в веренище людей, входящих в трамвай, сатирически воспроизведены излюбленные лубочные типы — «франт», «барышня», «солдат» и др. Картина Глускина «Наркомпрос в парикмахерской» (1922), изображавшая А.В. Луначарского, была выполнена в стиле провинциальных выве-

сок. Объединение распалось в 1924. Попов, Перуцкий и Глускин ушли в общество «Бытие», Рязский и Нюрнберг — в Ассоциацию художников революционной России. Адливанкин некое время был близок объединению «Левый фронт искусств», где создавал с В.В. Маяковским плакаты и рекламную продукцию.

### Новое художественное общество (Neue Kunster Vereinigung), немецкое объединение художников-экспрессионистов, основанное в январе 1909 в Мюнхене

» В него входили В.В. Кандинский, А.Г. Явленский, М.В. Верёвкина, В. Мюнттер, А. Кубин и др. Впоследствии к группе примкнул Ф. Марк. В 1910 в Мюнхене были проведены две учредительные выставки, в которых кроме русских и немецких художников участвовали также французы П. Пикассо, Ж. Брак, Ж. Руо и др. В конце 1911 Кандинский и Марк вышли из общества и организовали группу «Синий всадник». Поводом к расколу послужило то, что остальные члены объединения отвергали чистую абстракцию.

### Новосибирский государственный художественный музей, художественный музей Российской Федерации

» Основан в 1957 как Новосибирская картинная галерея, открыт для публичного посещения 27.12.1958. С 2004 — современное название. Насчитывает более 10 тыс. единиц хранения. Раздел древнерусского искусства включает иконы 16—19 вв. московской школы, строгановского направления,

а также провинциальных центров (костромские, уральские), в т. ч. созданные на юге Западной Сибири народными мастерами второй половины 19 — начала 20 в. Русскую живопись 18 — первой половины 19 в. характеризуют образцы портретной живописи (Д.Г. Левицкий, В.Л. Боровиковский, В.А. Тропинин, С.К. Зарянов) и работы академического направления (В.Я. Родчев, А.И. Иванов, А.Г. Варнек, К.П. Брюллов). В этом разделе есть работы редких мастеров (Я.Ф. Янченко, М.Т. Дурнова). Раздел второй половины 19 в. знаменит произведениями таких художников, как В.В. Пукирев, Н.Н. Ге, Г.Г. Мясоедов, В.Г. Перов, И.М. Прянишников, В.Е. Маковский, И.И. Шишкин, А.И. Куинджи, И.Е. Репин, В.И. Суриков, В.М. Васнецов, И.И. Левитан и др. Небольшие этюды А.К. Саврасова, Ф.А. Васильева и В.Д. Поленова дополняют коллекцию пейзажных работ передвижников. Украшением собрания русского искусства конца 19 — начала 20 в. являются картины мастеров Союза русских художников (С.Ю. Жуковский, Л.В. Туржанский, П.И. Петровичев, А.Е. Архипов, А.А. Рылов) и группировки «Бубновый валет» (П.П. Кончаловский, Р.Р. Фальк). «Мир искусства» представлен отдельными работами таких художников, как К.А. Коровин, А.А. Головин, А.Н. Бенуа и Е.Е. Лансере (совместная композиция «Приезд императрицы Елизаветы Петровны рано утром с теревиных токов в Царское Село»). Особо богата коллекция произведений З.Е. Серебряковой. Экспрессионистические тенденции в русском искусстве демонстрируют произведения Б.Д. Григорьева.



Новосибирский государственный художественный музей





«Новые дикие». А. Кифер. «Золото волос твоих, Гретхен». 1981



«Новые дикие». Г. Базелиц. «Свитер сверху». 1997

Гордостью музея являются 60 работ Н.К. Рериха, созданные в 1930–40-х в Индии. Вместе с пятью картинами С.Н. Рериха они составляют отдельную экспозицию, занимая несколько залов. Советский период представлен произведениями К.Ф. Юона, И.И. Машкова, К.С. Петрова-Водкина, П.П. Кончаловского, Р.Р. Фалька, А.В. Куприна, А.В. Шевченко, А.В. Лентулова, А.А. Осмёркина, П.В. Кузнецова, П.Д. Корина, Н.М. Ромадина, С.А. Чуйкова, В.Ф. Стожарова, В.Е. Попкова, В.И. Иванова, Д.Д. Жилинского, Т.Г. Назаренко, Н.И. Нестеровой, И.Л. Лубенникова и др. Картины и графика В.Д. Вучичевича Сибирского, Г.И. Гуркина, Н.И. Чевалкова, Н.А. Андреева, Н.Ф. Смолина, А.В. Вожакина, А.Г. Заковряшина дают достаточно полную картину развития искусства Сибири 20 в. Отдел русской графики располагает оригинальными рисунками и акварелями О.А. Кипренского, И.Н. Крамского, И.Е. Репина, В.Е. Маковского, В.И. Сурикова, В.М. Васнецова, С.В. Малютина, Ф.А. Малявина, Б.М. Кустодиева, З.Е. Серебряковой, Б.Д. Григорьева, В.И. Шухаева, Л.С. Бакста, Р.Р. Фалька, В.А. Милашевского, Кукурыникова и других авторов. Сложились значительные коллекции печатной графики В.А. Фаворского, И.В. Голицына, Г.Ф. Захарова, В.М. Воловича, В.С. Вильнера и новосибирских гравёров. В последние годы музей стал известен в стране и за рубежом благодаря проведению Биеннале современной графики, к-рые организуются с 1999.

**«Новые дикие»** (нем. *Neue Wilde*), «Новые фовисты», пост-модернистское течение в европейском и американском искусстве, возникшее в Германии в конце 1970-х

» Противопоставляя себя концептуальному искусству и минимализму, участники этого движения провозгласили возврат к фигуративному искусству, цвету, экспрессивности, спонтанным методам создания произведений. Творческие источники «Н. д.» видят в фовизме, а именно в живописи А. Матисса, в немецком экспрессионизме и разнообразных формах современной субкультуры (народное искусство, уличные граффити, детское творчество и т. д.). Цель течения — основываясь на творчестве мастеров старшего поколения, обновить художественное видение, прибегая к различным средствам, даже эстетическому шоку. Одной из первых ак-



ций «Н. д.» стала выставка «Новый дух в живописи» в Лондоне в 1981, объединившая работы молодых художников и их предшественников, среди которых были П. Пикассо, Ф. Бэкон, Э. Уорхол и др. Следующая выставка прошла в Берлине в 1982. Оба события преследовали цель по-новому взглянуть на художественное наследие прошлого с позиций постмодернистской культуры. Эстетический шок как метод художественного обновления был онтологически связан с принципом спонтанности, исповедуемым «Н. д.». Свобода от любых правил и ограничений выливается на их полотнах в хаотичные формы, резкие цветовые контрасты, смешение живописных стилей и приёмов. Один художник переворачивает изображение вверх ногами, тем самым дестабилизируя зрителя и заставляя его по-другому (в буквальном смысле) взглянуть на привычное (Г. Базелиц); другой имитирует приёмы примитивного народного творчества, сознательно прибегает к эклектизму, стремясь к выработке неоднородного видения искусства всех времён и народов (В. Дан); третьи «дикие» осваивают историческое и культурное пространство своей страны (А. Кифер, Й. Имендорф). Мастерами «Н. д.» также являются Саломе, З. Польке, М. Люперц, Дж. Шнабель, А. Оэлен.

# Но́вый реалізм, см. Неореализм

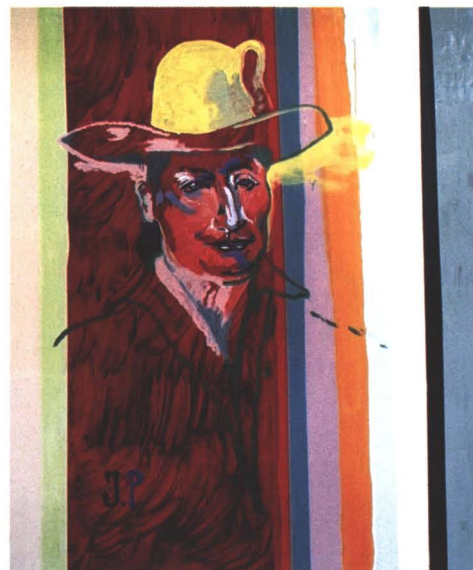
**Но́лан** Сидни Роберт (Nolan Sidney Robert) (22.4.1917, Мельбурн, — 28.11.1992, Лондон), австралийский художник

» Его семья была очень бедной, и он бросил школу в 14 лет, чтобы



«Новые дикие». Й. Имендорф. «Кафе де Флор». 1992

работать в художественной студии компании, выпускавшей шапки. Там он научился технике «набрызгивания» краски. Вечерами учился в школе при Мельбурнской галерее. К двадцати годам он проявил интерес к европейскому искусству. Учился в Мельбурне, где в 1945—47 создал свою первую серию картин, центральной фигурой которых стал легендарный разбойник 19 в. Нед Келли. Н. изображал его в доспехах из металлолома и в гротескном квадратном шлеме. Эти работы положили начало международ-



«Новые дикие». М. Киппенбергер. Без названия. Из серии «Жаклин: картины, которые Пикассо уже не сможет написать». 1996



Нолан С.Р. «Центральная Австралия. Хребт Бангл-Бангл». 1967

ной известности художника. Много путешествовал по Европе, Мексике, Японии, но с 1953 жил в основном в Лондоне. В основу сюжетов большинства картин автор положил эпизоды из истории Австралии («Миссис Фрэйзер», «Отплытие из Гелиополи»), но также его вдохновляла и классическая мифология (цикл «Леда и лебедь», 1960). Полотна Н. пронизаны сюрреалистическими элементами. Пер-



сонажи Н. носят ярко выраженный экспрессионистский характер. Многие работы художника написаны с большим юмором, напр. «Заметки об Эдипе», выставленные в Лондоне в 1975. Произведения Н. представлены в музеях Нью-Йорка (Музей современного искусства), Ливерпуля (Художественная галерея Уокер), Мельбурна (Национальная галерея), а также в Лондоне (галерея Тейт).

**Ноланд** *Кеннет (Noland Kenneth) (10.4.1924, Эшвилл, шт. Сев. Каролина, — 5.1.2010, Порт-Клайд, шт. Мэн), американский художник*

» Ученик Дж. Алберса в колледже Блэк Маунтен, а затем О. Цадкина в Париже (1948—49). До переезда в Нью-Йорк в 1961 Н. преподавал в Институте современного искусства и в Католическом университете в Вашингтоне. В конце 1950-х вместе с М. Готлибом и Д.Р. Моррисом, Р. Луисом Н. выступил против абстрактного экспрессионизма, подчёркивая роль чистого цвета. Художник отказывался от иллюзорного пространства и уделял главное внимание строго равномер-



Ноланд К. «Shoot». 1964

ному распределению цвета на картине: никакой видимой фактуры, никаких различий в интенсивности, только взаимодействие цвета.

В конце 1950-х Н. стал рисовать свои знаменитые круги недавно изобретёнными акриловыми красками и добился, как считают некоторые искусствоведы, некой «цветовой вибрации». Впоследствии, отдавая предпочтение акриловым краскам, положенным валиком, Н. стремился свести к минимуму несовершенство и особенно «персонализацию» своих работ. Структура формы и размер картины (часто довольно значительный) продиктованы цветом: наклонные ленты на ромбовидной основе («Транзит», 1966) или лента, бегущая по всей длине девятиметрового полотна («Транс-эхо», 1968). Так, Н. исключил традиционное противопоставление фигуры и фона, одновременно утвердив зависимость живописи от её основы. Позже Н. значительно изменил свою технику, работая над проблемой плотности. К более позднему периоду творчества Н. относятся картины «Красный свет» (1999), «Золотой удар» (2000) и «Карибский свет» (2001) из цикла «Мистерия».

**Нольде** *Эмиль (Nolde Emil) (псевд. по назв. родного города; наст. имя и фам. Ганс Эмиль Хансен, Hans Emil Hansen) (7.8.1867, с. Нольде, близ г. Тондери в Сев. Шлезвиге, ныне Дания, — 15.4.1956, Зебюль, земля Шлезвиг-Гольштейн, Германия), немецкий художник, один из лидеров экспрессионизма*

» Обучался резьбе по дереву на мебельной фабрике и в Школе худо-



Ноланд К. «That». 1958—1959



жественной резьбы во Фленсбурге (1884—88), затем посещал художественную школу Ф. Фера в Мюнхене (1898—1900). В 1900-х совершил поездки в Вену, Швейцарию, Париж, где занимался рисунком в Академии Жюлиана (1899), в Италию и Копенгаген. В 1903 поселился на острове Альсен, а в 1906 примкнул к объединению дрезденских экспрессионистов «Мост», с к-рым был связан на протяжении полутора лет. В середине 1910-х — начале 1920-х сложился индивидуальный стиль Н., определилась характерная тематика художника. Уже ранние пейзажи Н. поразили художников «Моста» полыхающими в них «красочными бурями», яростным бурлением цветовых масс («Сад у Бурхарда», 1907, Мюнстер, Вестфальский музей истории искусства и культуры; «Сад цветов», 1908, Дюссельдорф, Художественный музей). К началу 1910-х полностью сложился неповторимый творческий облик Н.-экспрессиониста, драматическая напряжённость его видения мира. В серии «Осенние моря» (1910—11) он оперирует густо наложенными пластами красных, зелёных, ослепительно-белых красок, тревожно вспыхивающих на почти чёрном фоне, создающих ощущение фантазмагоричности природы. Одновременно в работах, навеянных ночной жизнью Берлина («В ночном кафе», 1911; «За столом с вином», 1911; «Танец среди свечей», 1912, все — Зебюль, фонд Ноль-



Нольде Э. «Танец вокруг золотого тельца». 1910

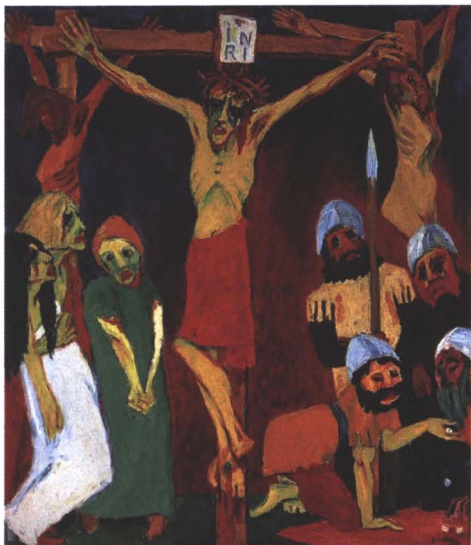
де), появляется гротескно-фантастическое начало, получившее дальнейшее развитие в серии двухфигурных композиций с мифологизированными персонажами-масками («Воитель и женщина», 1913; «Принц и наложница», 1918, обе — Зебюль, фонд Нольде; «Мечтатель», 1919, Ганновер, Музей Шпренгель). В этих картинах-антитезах художник создаёт гроте-

скую типологию человеческих страстей и их столкновений в драматических ситуациях. Важнейшее место в творчестве Н. этого периода занимает библейская тематика. К 1909 относится цикл из трёх картин: «Тайная вечеря» («Причастие»; Копенгаген, Государственный музей искусств), «Троица» (Берлин, Национальная галерея), «Поругание Христа» (Берлин, Музей «Моста»). В 1911—12 Н. создал одну из самых своих значительных работ — большой девятичастный полиптих «Жизнь Христа» для церкви Нойкирхе в Нибюлле, в к-ром евангельские образы, парадоксально сочетающие грубую первозданность с острой гротескностью, наделены неистовой силой эмоций — от радостного озарения до боли и страдания, а патетическая сила красок достигает своего апогея. Христианская тематика у Н. непосредственно смыкается с сюжетами ночной жизни Берлина и с образами личной мифологии художника. В 1913—14 художник совершил путешествие в Новую Гвинею в составе этнографической экспедиции. Маршрут пролегал через Россию, Корею, Японию, Китай. Богатые впечатления от знакомства с экзотикой Востока, культурой и бытом народов Океании выразились в пейзажах, натюрмортах с человеческими фигурами («Тропическое солнце», 1914; «Семья», 1914; «Натюрморт», 1915, все — Зебюль, фонд Нольде). Вернувшись из поездки, Н. в 1916 переселился в Утенварфе



Нольде Э. «Зрители в кабаре». 1911





Нольде Э. «Распятие». Из полиптиха «Жизнь Христа». 1911—1912



Нольде Э. «Возбуждённые люди». 1913

(Сев. Шлезвиг), недалеко от его родной деревни. Здесь он оставался до конца жизни (с 1927 в доме Зебюлле, построенном по собственному проекту) и время от времени совершал поездки в европейские страны: Англию, Францию, Испанию, Италию, Швейцарию. В период 1920—30-х Н. продолжал работать над ранее сложившимся тематическим репертуаром: северные пейзажи, типы-маски, композиции на библейские сюжеты. Его живописная концепция не менялась, но формы стали более обобщёнными, фигуры стягиваются в плотную

композицию («Искушение Иосифа», 1921; «Иуда у первосвященников», 1922, обе — Зебюлле, фонд Нольде). В 1937 нацистские власти признали работы Н. «дегенеративным искусством», конфисковали 1106 картин (часть из них была сожжена) и запретили ему заниматься творчеством. Художник продолжал работать втайне, прибегнув к технике акварели. Сотни листов, созданных в период 1938—45, получили название «ненаписанных картин». Работая преимущественно на пористой бумаге, предварительно увлажнённой, он виртуозно использовал богатые возможности акварели. Под его кистью спонтанно возникали туманные, волнующие пейзажи, распускающиеся цветы, задумчивые или смеющиеся лица, фигуры загадочных, фантастических персонажей. Случайные наплывы и сгущения краски в соединении с целенаправленными мазками придают форме особую суггестивную выразительность («Неравная пара», «Мужчины и женщины», «Горящая крепость», «Море и красное солнце», все — Зебюлле, фонд Нольде). После окончания Второй мировой войны 1939—45, между 1945 и 1951, Н. написал более 100 полотен по мотивам «ненаписанных картин». По его завещанию, в Зебюлле был основан музей — фонд Ады и Эмиля Нольде.

**«Ноль-десять», российское объединение художников-кубофутуристов, существовавшее в 1917 в Петрограде (ныне С.-Петербург)**

» Созданию объединения предшествовала выставка под названием «Последняя кубофутуристическая выставка картин «0—10», состоявшаяся в декабре 1915 — январе 1916 в Петрограде. Инициатором её был И.А. Пуни, участниками — Н.И. Альтман, К.Л. Богуславская, В.В. Каменский, Л.С. Попова, О.В. Розанова, В.Е. Татлин, Н.А. Удальцова и др. На выставке были широко представлены супрематические работы К.С. Малевича (ок. 40, в т. ч. знаменитый «Чёрный квадрат») и его последователей. Слово «последняя» в названии выставки, по мнению организаторов, должно было означать завершение кубофутуристического периода в русской живописи и переход к новому этапу — беспредметности. Название «Н.-д.» связано с идеей Малевича о сведении всех предметных форм «к нулю» и переходе «за нуль» (сформулированная в его брошюре «От кубизма к супрематизму. Новый живопис-

ный реализм», выпущенной в свет одновременно с открытием выставки). Участниками выставки декларировалась «свобода предмета от смысла, уничтожение утилитарности». Выставка широко обсуждалась в художественных кругах. С её резким неприятием выступил А.Н. Бенуа. В апреле 1917 Богуславская, Кириллова, Малевич, Попова, Пуни, Розанова и Удальцова объединились в «Н.-д.» и вступили в Союз деятелей искусств. В октябре — ноябре 1917 эта группа вошла в «Бубновый валет» и приняла участие в его последней выставке.

**Нонфигуративное искусство** (англ. non-figurative art), см. Нефигуративное искусство

**Норблэн де ла Гурдэн Жан-Пьер** (франц. Norblin de la Gourdaine Jean-Pierre) (польск. — Ян Пётр Норблин; Jan Piotr Norblin) (15.7.1740, деп. Сена и Марна, по др. сведениям, 1.7.1745, Шампань, — 23.2.1830, Париж), польский художник французского происхождения, один из создателей польской жанровой живописи

» Учился у Ф. Казановы в Дрездене. Познакомился с князем Адамом Казимиром Чарторыйским и был приглашён обучать рисованию его детей. В 1774 приехал в Польшу, где стал королевским придворным живописцем и основал в Варшаве художественную школу, существовавшую в 1774—1804. В этой школе под руководством Н. де ла Г. сформировался художник А.О. Орловский, работавший в С.-Петербурге в 1820—30-х. Среди учеников Н. де ла Г. также были многие впоследствии известные польские художники. Король Станислав Август поручил Н. де ла Г. написать картину: «Зборовская битва при Владиславе IV». Для князя Радзивилла художник написал в его дворце плафон, изображающий колесницу Авроры, влекомую семью конями. В 1804 Н. де ла Г. возвратился на родину, во Францию. Автор многочисленных жанровых сцен, портретов польских аристократов, полотен с историческими сюжетами, сцен в духе Ж.А. Ватто. Создал серию иллюстраций к поэме И. Красицкого «Мышеида». Был свидетелем событий в Варшаве во время восстания Т. Костюшко (1794) и запечатлел их в рисунках и полотнах. В особенности Н. де ла Г. известен своими аквафортными гравюрами, в количестве 94 листа, вышедшими в свет уже после смерти автора.



## Норвегия (Noreg)

» О процветании средневековой живописи в Н. (в Бергене) свидетельствуют готические антепендиумы (завеса или плита, помещённая на передней стороне алтаря) конца романской эпохи. Живописная школа в Бергене (1250—1350) вначале была связана с английским стилем, а в 14 в. испытала сильное влияние французской традиции, что проявилось в большей пластичности фигур. В Торпе, Оле и Ордале сохранились фрагменты живописи на дереве. Иностранные художники, такие, как Г. Хендшель в первой половине 16 в. и барочный мастер Г. Фигенсхуг в 1630—60-е развивали в Н. искусство портрета. Около 1700 Конинг ввёл искусство пейзажа в форме *ведуты*. По его пути пошли портретист и декоратор К.А. Лоренцен и Х.К.Ф. Хозенфеллер. В тот же период П. Однес явил собой тип художника-крестьянина, произведениям которого присуще особое чувство цвета. Начало новой эпохи для живописи в Н. обозначил 19 в. После отделения от Дании в 1814 остро встал вопрос о норвежском искусстве и его развитии. Положение дел в культурной сфере бывшей датской провинции не могло радовать людей образованных. Многие современники, в частности поэт-романтик Ю.С. Вельхавен, сетовали на культурную отсталость, невежество и дилетантство, отличавшие культурную ситуацию в стране. В немалой степени это касалось и живописи. Даже в столице — Христиании (ныне Осло) — в первой четверти 19 в. не было ни одного сколько-нибудь значимого собрания картин, а местные живописцы в основном зарабатывали на жизнь портретами и картинами «на случай». Получить художественное образование можно было только за границей, неслучайно почти все норвежские художники 19 в. проходили школу живописи в Германии, Италии, Франции и других культурно развитых странах. В Н., как и во многих других европейских странах того времени, господствующим направлением в искусстве был *романтизм*. В страну фьордов он пришёл позже, чем в Данию или в Германию, — лишь в 1820—30-е романтическое направление начало складываться в литературе и в искусстве. 1840—50-е в истории норвежской культуры традиционно именуют эпохой «национального прорыва». Для идеологии «прорыва» было характерно повышенное внимание к народной культуре,



Норблен де ла Гурден Ж.-П. «Галантный праздник». Около 1785

к мифам и преданиям, к природе Н. Пожалуй, наиболее выдающимся норвежским художником первой половины 19 в. был Ю.К.К. Даль. Выдающийся пейзажист, учившийся и работавший в Италии, а затем в Германии, Даль стал, по сути, основателем норвежской школы живописи. По его инициативе в Христиании была создана Национальная галерея — самое крупное собрание шедевров норвежской живописи и монументального искусства. Лучшие полотна Даля («Горный пейзаж с водопадом в Норвегии», 1821; «Зима в Согнефьорде», 1827; «Пороги близ Хаугесунна», 1838; «Пейзаж в Стальхейме», 1842) отразили суровую и первозданную красоту норвежской природы. Большую часть жизни Даль прожил в Дрездене, где с 1824 был профессором Академии искусств. Другой видный

пейзажист — Т. Фёрли — получил образование в Дании и Германии, где учился у Ю.К.К. Даля и К.Д. Фридриха. В своих полотнах Фёрли отобразил дикое и необузданное в норвежской природе («Низвержение водопада», 1842). Выдающимся пейзажистом был А. Каппелен. В самой известной своей картине «Пейзаж» (1852) он изобразил мрачный, заброшенный уголок природы — болото, поваленные деревья, вырванные с корнем. Уныние и одиночество царят в безлюдной глуши, и предгрозовое небо лишь подчёркивает пустоту и заброшенность дикого уголка. Сходными настроениями проникнуты такие полотна Каппелена, как «Вымирающая чащоба в непогоду» (1851), «Водопад в Нижнем Телемарке» (1852). В картине «Поединок двух викингов» (1835) Ю. Флинту запечатлел героическое





Норвегия. Ю.К.К. Даль. «Извержение Везувия». 1820



Норвегия. Э. Мунк. «Лунный свет». 1895

прошлое Скандинавии. Эта тема стала одной из важнейших в искусстве эпохи «национального прорыва». Деятели искусства середины столетия особенно подчёркивали связь настоящего и прошлого, видя в эпохе викингов источник вдохновения для развития нацио-

нального самосознания. Жизнь норвежских крестьян, бытовые мотивы были ведущими в творчестве А. Тидеманна. Он был признанным мастером интерьера, изображая с этнографической точностью обстановку и уклад народной жизни («Одинокое старики», 1849;

«Хаугианцы», 1852). Во многих отношениях Тидеманн стал предшественником реалистических тенденций в норвежской живописи, хотя в ранний период творчества оставался романтиком. Во второй половине 19 в. в Н. постепенно начало проникать влияние французского искусства. Так, напр., О.В. Исааксен, изобразитель крестьянских интерьеров, был непосредственным учеником Г. Курбе в его кратковременной «свободной мастерской» (1861—62). Но более широко влияние французской школы сказалось на норвежском искусстве несколько позднее — в 1880-х, на художниках второго подъёма норвежской живописи: К. Крог, Ф. Таулов, Э.Т. Вереншёль. Эти мастера под воздействием французского искусства обострили своё видение, обогатили живописный язык, но сохранили своеобразие восприятия и, вернувшись на родину, сумели с большой впечатляющей силой рассказать в реальных и характерных образах о природе и людях Н. Лучшие работы Крога посвящены изображению жизни скагенских рыбаков, быт к-рых он изучал одно время совместно с датским художником М. Анкером. То он изображает мощную фигуру шкипера в кожане, когда он развёртывает перед собой карту во время сильной качки, то это фигура рулевого на палубе, обдаваемого солёными брызгами («Лево руля», 1879), или моряка, подающего сигнал о бедствии. Европейскую известность получил норвежский пейзажист Ф. Таулов. Работу на родине он перемежал с длительным пребыванием сперва в Карлсруэ, Берлине, а затем в Париже. И всё же он продолжал патриотическое дело своих предшественников, т. к. писал по преимуществу Н., её реки с подвижной игрой отражений. Он то изображает сплав леса — с брёвнами, к-рые поток кидает из стороны в сторону, то тихие речки среди снега, то немногочисленные улицы маленького города с крашеными деревянными домишками, то тихие ночные окраины, запущенные глубоким снегом. Пейзажи своей родины и крестьянские сцены писал Г. Мунте; в то же время в своих иллюстрациях он обращался к фольклорным темам, эта тенденция стала характерной для норвежского искусства 20 в. Самое крупное явление этого поколения норвежских художников — Э.Т. Вереншёль. Нек-рая ограниченность его кругозора в известной мере искупается свежестью чувства, непосредственной убедительностью переживания. «Я не понимал старых мастеров, — признавался





Норвегия. К. Фьель. «Розовый художник». 1947

он, — музейный тон был непонятен моим крестьянским глазам...». Вереншёль изображал преимущественно крестьян, порой освещённых неярким солнечным светом; он очень естественно и живо komponует фигуры своих картин и сочетает их с пейзажем — «Похороны крестьянина» (1885). Сюжеты его картин несложны. В одном из первых его произведений — «Встреча» — две девушки идут по лугу и встречаются парня с трубкой в зубах и граблями на плече, возвращающегося с сенокоса; мимолётная остановка, несколько слов, но уже в этом эпизоде художник сумел многое рассказать об изображённых людях, передать зрителям то тёплое чувство к простым людям труда, к-рое и составляет главное содержание его искусства. Вереншёль был не только хорошим жанристом, но и примечательным портретистом — портрет Б. Бьерсона (1885); портрет Г. Ибсена (1895). Изображая Ф. Нансена (ок. 1896), художник показывает его не как исключительного героя, стоящего над толпой, а создаёт типичский народный образ прогрессивного деятеля, лишённого всякой позы, но полного энергии и решительности. Творчество Вереншёлля было также этапом в развитии норвежской графики. Он иллюстрировал издания норвежских народных сказок, а также Г.Х. Андерсена. В области декоративной живописи художник в какой-то степени предвосхитил Э. Мунка.



Норвегия. Ф. Таулов. «Река Дордонь». 1903

Мунк никогда особенно не учился. Хотя он начал писать в 1880-е под влиянием реализма, вскоре отошёл от этого стиля, сконцентрировавшись на конкретной реальности. Мунку хотелось писать то, что он называл в высшей степени человеческим, говоря: «Я буду изображать живых людей, которые дышат, и чувствуют, и страдают,

и любят». Мунк полностью принял новые тенденции Европы, включая *постимпрессионизм, фовизм, модерн*, но всё в своей собственной интерпретации формы, линии и цвета. Он объездил практически всю Европу, к-рая вдохновила его на международный стиль упрощённого пейзажа и абстрактные особенности композиции, простую палитру и сильный контраст светотеней. Современники Мунка — А. Кавли, Т. Эриксен, Х. Эгдус, Х. Сольберг, Н. Аструп — объединили тенденции 1890-х, развив среду реализма и предав ему более абстрактное выражение. В начале 20 в. норвежские художники примкнули к французским коллегам, и эта связь длилась до 1960-х. Это проявилось в работах Т. Эриксена, чьи светлые, яркие и насыщенные картины были практически вдохновлены П. Боннаром, т. о. став полной противоположностью норвежскому реализму. Другой художник, Л. Карстен, был известен среди критиков как представитель постимпрессионизма, полностью находившийся под влиянием фран-

цузских художников и вдохновлённый творчеством Мунка. В 1909 ряд норвежских художников учились вместе с А. Матиссом. Наиболее известными из них стали Х. Сёренсен и Ж. Хейберг. Первым норвежским художником-абстракционистом стал Т. Хельсен, к-рый во время Первой мировой войны 1914 — 18 развил декоратив-





Норвегия. Э.Т. Вереншёлль. «Дети и лающая собака». 1881

ный, абстрактный стиль, навеянный Ж.Ф.А. Леже. Также учениками Леже в 1920-е являлись Ш. Ванкель, Р. Корбё и Рагнхильд Кейзер. Другие художники, появившиеся в начале 20 в. — А. Револьд, П. Круг, А. Рольфсен и А.В. Йохансен, — были гуманистами, изображавшими рабочий класс и жизненных неудачников. *Сюрре-*

*ализм* был представлен В. Бьерке-Петерсеном, и с 1935 художники-сюрреалисты стали развивать свою деятельность. О. Стрёмме и А. Шульц символически изображали флору, сексуальность, мечты и подсознательную жизнь души. К. Фьель развивал ряд эротических тем, символически основанных на сельской жизни. А. Экеланд работал с социально-философскими мотивами, связывая сексуальность с классовой системой; картины Х. Кихлеса демонстрируют романтическое восприятие индустриализации и городских обществ; А. Хьорт использовала новые тенденции в пейзажах и портретах; Э. Энгерс представлял сельскую жизнь в сатирической манере, концентрируясь на качестве пейзажа. Опыт Второй мировой войны 1939—45 только частично оказал влияние на творчество молодых норвежских художников политической направленности, и вскоре после войны они присоединились к международной волне абстрактной и нефигуральной живописи. Послевоенное поколение использовало выражения, полностью свободные от каких-либо границ, к-рыми в действительности злоупотребляли нацисты и фашисты. Несмотря на сильное неприятие со стороны норвежского народа, абстрактный импрессионизм стал развиваться в 1950-х в творчестве более молодых художников, таких как Л. Эйкос, Я. Вейдеман, К. Румор, Т. Херрамб, Г. Адвокат, А.Е. Бергман, Ф. Кристенсен, И. Ситтер и Л. Тиллер. В 1965 закончилось силь-

ное влияние французских традиций на норвежских художников, к-рые обратили внимание на достижения других стран, таких как Великобритания и США. В конце 1960-х Х. Блехен и К. Роуз работали над проблемой преобразования строгой до сих пор структуры норвежской живописи в образную и литературную технику; Й. Йохансен, отделившись от модернистов, развивал декоративное искусство. Сильное воздействие американского направления *pop-art* вскоре достигло и Н., подтолкнув развитие фигурального выражения с революционным и переломным содержанием. Теперь художники выражали своё собственное видение тем, от Вьетнамской войны до развёртывания третьей мировой войны и различных национальных проблем, таких, как референдум о членстве в Евросоюзе 1972. П. Клейва и А. Кьэр особенно попали под влияние этих веяний. А. Мальмедаль и К. Пар-Иверсен продолжали развивать абстракционизм, в то время как другие художники пошли по направлению фигурального выражения. Ф. Вейдерберг обратился к романтизму 19 в., используя символический язык в передаче человеческого существования и вселенной, а творчество К.Э. Харра характеризуется морскими пейзажами северной Н. К 1980-м норвежские художники перестали следовать одной-единственной тенденции, поэтому это десятилетие охарактеризовалось появлением различных видов и техник живописи. Норвежский пейзаж получил своё продолжение как источник вдохновения для многих художников, хотя художники в 1980-е и 1990-е были больше абстракционистами и экспрессионистами, чем их предшественники.

**Норштейн Юрий Борисович** (р. 15.9.1941, дер. Андреевка Головищенского р-на Пензенской обл.), российский художник-мультипликатор

» Народный артист РФ (1996). Окончив двухгодичные курсы мультипликаторов, в 1961 устроился на киностудию «Союзмультфильм» (Москва). Большую часть своих работ создал, работая в этой студии. В качестве художника-мультипликатора работал с известным режиссёром И.П. Ивановым-Вано. В 1968 дебютировал мультфильмом «25-е, первый день» (совместно с А. Тюринным), в к-ром были использованы работы советских художников 1920-х А.В. Лентулова, Н.И. Альтмана и К.С. Петрова-Водкина. Н., неизменно выражающий восхи-



Норштейн Ю.Б. «Ёжик в тумане». Фрагмент мультфильма, 1975



чение работами изобретателя «игольчатого экрана» А.А. Алексеева (1901—82), использует специальную технику многоярусной перекладки изображения, что придаёт мультфильмам эффект трёхмерного изображения, — и наотрез отказывается пользоваться анимационной компьютерной графикой. Работает вместе со своей женой, художником-мультипликатором Ф.А. Ярбусовой. Много лет длился творческий союз Н. с оператором А. Жуковским (1933—99) и композитором М. Мееровичем (1920—93). В качестве художника-постановщика работал над мультфильмами: «Левша» (1964), «Варежка» (1967), «Времена года» (1968), «Чебурашка» (1971), «Айболит и Бармалей» (1973), «Ёжик в тумане» (1975), «38 попугаев» (1976), «Осень» (1982), «Школа изящных искусств» (1987—90) и др. В 1981 Н. начал работу над мультипликационным фильмом «Шинель» по повести Н.В. Гоголя, над к-рым работает и по сей день. Государственная премия СССР (1979). Премия имени А. Тарковского (1989). Премия «Триумф» (1995).

**Ноябрьская группа** (нем. *Novembergruppe*), ассоциация художников, созданная в Берлине М. Пехштейном и И. Кляйном во время Ноябрьской революции 1918 в Германии

» Объединяла представителей различных художественных школ, привлечённых новым социалистическим идеалом объединения художника и рабочего, связи искусства и жизни. В начале 1920-х группа провела ряд выставок. Распалась в 1924 в связи с резким изменением внутривосточной ситуации в Германии.

**Нуралӣ Бяшим Юсупович** [4(16). 1.1900, Ашхабад, — 2.1.1965, погиб в авиационной катастрофе], туркменский художник

» Народный художник Туркмени (1947). Учился во Вхутемсе (см. *Высший художественно-технический институт*) в Москве (1926—30) у П.В. Кузнецова. Преподавал в Туркменском художественном училище в Ашхабаде (1932—48). Автор портретов и жанровых картин (диптих «Туркменский старый быт» и «Туркменский новый быт», 1927; «Подруги», 1957; «Бахши среди чабанов», 1964). Для произведений Н. характерны черты *примитивизма*, нередко художник использовал композиционные и колористические особенности туркменского ковра (плотное заполнение поля картины, преобладание в ко-



Нурмухаммедов Н.-Б. Дж.-эд-Д. «В гостях у бабушки». 1963

лорите красновато-коричневых тонов). Н. известен также и как народный поэт и певец.

**Нурмухаммедов Нагим-Бек Джемаль-эд-Динович** (6.11.1924, Сайтанды, ныне Семипалатинская обл., Казахстан, — 17.12.1986, Алма-Ата, ныне Алматы), казахский художник и искусствовед

» Народный художник Казахской ССР (1974). Родился в семье учителя. После смерти отца воспитывался в детском доме. Учился в Алма-Атинском художественном училище (1941—42) и Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина в Ленинграде (1947—53). В 1942 ушёл добровольцем на фронт Великой Отечественной войны 1941—45. Служил в частях Черноморского и Балтийского флотов, был участником обороны Кавказа и Сталинграда. В Алма-Ате с 1959. Творчеству Н. свойственно тематическое и жанровое разнообразие, он автор пейзажей, портретов, жанровых и исторических картин. Художник много ездил по Советскому Союзу, часто бывал за рубежом. Яркие впечатления от этих поездок также отражались в его полотнах. Он создал несколько серий: «Бразилия», «По Японии», «По Индии». Художник написал целую серию картин, посвящённых военно-морскому флоту и флотоводцам. В своих полотнах художник с душой и любовью воспевал родную землю, людей-тружеников: «Булдозерист Кахунбеков», «Птичница Рая Клецкова», «Вязальщица трикотажного объ-

единения им. Ф. Дзержинского С. Шалимова». Природу Н. отображал с искренностью и прямоотой, в широкой живописной манере, стремясь к цветовому единству. Произведения: «Выступление М. Фрунзе перед ополченцами в Самарканде в 1920 г.» (1953); «Степь горит» (1962); «В гостях у бабушки» (1963); «Казахский кавалерийский полк» (1971); «Тургайские степи, 1919» (1971—72) и др.

**Нью-Йоркский музей современного искусства**, см. *Музей современного искусства в Нью-Йорке*

**Ньюман Барнетт** (*Newman Barnett*) (наст. имя *Барух*) (29.1.1905, Нью-Йорк, — 4.7.1970, там же), американский художник, мастер *постживотисной абстракции*

» В 1923—27 изучал искусство в Лиге студентов-художников и философию в Нью-Йоркском городском колледже. В 1933 выставил свою кандидатуру на выборах мэра. Самостоятельным живописным творчеством Н. начал заниматься сравнительно поздно, в 1940-е. Ранние произведения, близкие по духу к *символизму*, проникнуты атмосферой первых дней Творения: в них доминируют мотивы семян, ростков и микроорганизмов. В 1948 Н. определил свой самобытный абстрактный стиль, покрывая холсты ровными, практически монохромными красочными тонами и обеспечивая пространственное напряжение яркими вертикальными полосами типа застёжек-«молний». Карти-



# Ориентализм

## Энгр Жан Огюст Доминик «Большая одалиска»

1814 год

Холст, масло, 91 × 162 см  
Париж, Лувр

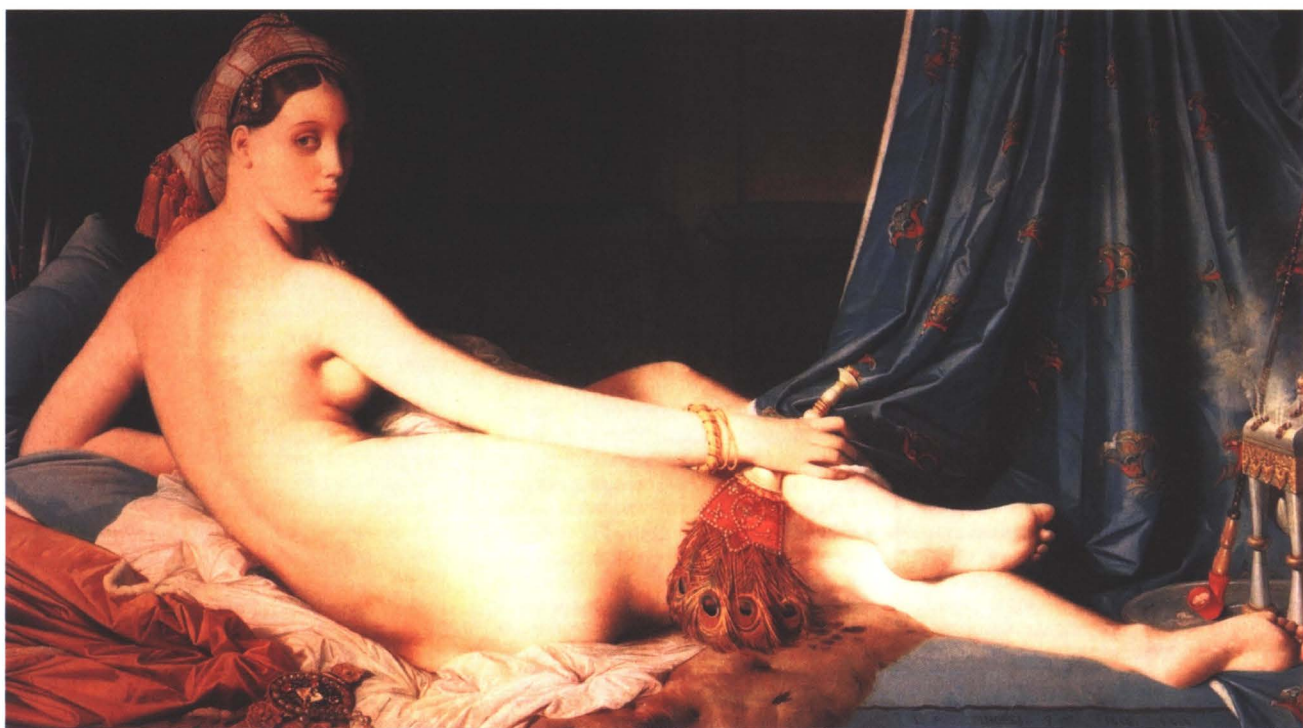
Отдельные детали — кальян и дымящаяся кадилница — указывают на то, что действие происходит в гареме, однако перед нами явно не турчанка, а европейская женщина. Её поза чарующе грациозна, а тело удивительно гибко. Чтобы передать красоту текучих контуров тела обнажённой одалиски, Энгр нарушил анатомические пропорции.



Художник тщательно написал складки атласной ткани на ложе и пояс с застёжкой, украшенной драгоценными камнями. Такой пояс обычно носили фаворитки султана. Драпировки, украшения и аксессуары являются достойной оправой для нежного тела юной красавицы.



Воздушная мягкость вера из фазаньих перьев подчёркивает томность позы и блаженную лень, воплощением которой предстаёт вся женская фигура; он расположен так, что его рукоятка и изгиб перьев как бы продолжают линию изогнутых складок атласной занавески.







## Матисс Анри «Одалиска в красных шальварах»

1924 — 1925 годы

Холст, масло

Париж, музей Оранжеви

Интересом Матисса к Востоку продиктовано создание картин, изображающих одалисок — обнажённых или одетых в восточные одежды женских фигур на фоне красочных ковров, занавесей, накидок с причудливым орнаментом. Он создал

целую серию таких картин, наполненных идиллической лирикой и безмятежностью. В них не содержится жанрового сюжета, это мотив, исключённый из обычного течения жизни. Женщины, написанные лишь несколькими тщательно продуманными линиями, напоминают упрощённые скульптуры, в то время как фон, на котором они изображены, полыхает живым цветом и поражает разнообразием фигур и узоров.



Матисс был по преимуществу колористом, добивавшимся эффекта согласованного звучания в композиции мно-

гих интенсивных цветов. Фон этой картины отражает влечение художника к затейливому восточному орнаменту.



## Шассерио Теодор «Али бен-Ахмед, халиф Константины, со своим эскортом»

1845 год

Холст, масло, 325 × 259 см  
Версальский дворец

На одном из светских приёмов Шассерио познакомился с халифом Константины Али бен-Ахмедом и написал его портрет. В 1845 портрет халифа был показан в Парижском салоне и заслужил одобрительные отклики многих критиков. Французский писатель Шарль Бодлер говорил, что в этой работе есть «наивная дерзость в духе старых мастеров». Картина очень понравилась халифу, и художник получил приглашение посетить его резиденцию. В мае 1846 Шассерио прибыл в Константину. Два месяца он прожил у халифа и увёз с собой «ориентальные впечатления».

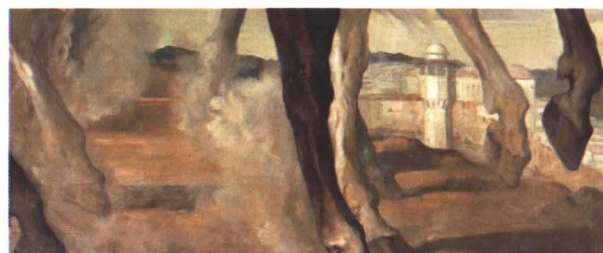


Халиф Константины Али бен-Ахмед в ходе колониальной войны Франции в Алжире перешёл на сторону французов. Для вручения французского ордена его пригласили в Париж.

Огромные горящие глаза, лебединая шея, шёлковая грива и атласная шерсть арабских скакунов, дорогая массивная сбруя, украшенная восточным орнаментом, — всё было необычно для европейцев.



На втором плане изображены древние стены Константины. Покорённый яркой первозданной природой Востока, Шассерио сумел передать потаённо-печальный, замкнутый и трагически-напряжённый образ мусульманской страны.







В левой части композиции выделяется группа из трёх человек: мужчина сопровождает женщину с ребёнком, сидящую на осле. Это яркое напоминание о таком распространённом в живописи мотиве, как бегство в Египет Марии, Иосифа и Иисуса. Таким образом Белли продемонстрировал свою приверженность идее о едином Боге для исповедующих все религии.



## Белли Леон «Пилигримы, идушие в Мекку»

1861 год

Холст, масло, 242 × 161 см

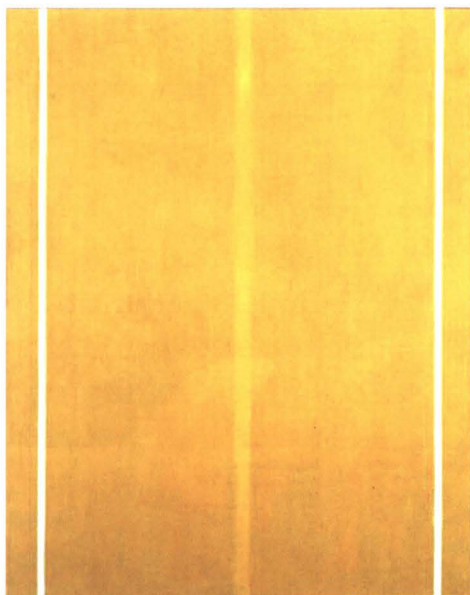
Париж, музей д'Орсэ



В «Бюллетене изящных искусств» был отмечен один из недостатков: «Для паломников в Мекку группа слишком компактна, и верблюды занимают непропорционально большое место по сравнению с человеческими фигурами».

На Салоне 1861 французский художник Белли получил за картину «Пилигримы на пути в Мекку», изображающую караван в пустыне, идущий в священный город мусульман, высшую награду — медаль первого класса. Полотно поражало своими размерами и создавало эффект непосредственного участия в процессии паломников у каждого зрителя. Один критик отметил: «Казалось, что каждый посетитель входил в состав каравана».





Ньюман Б. «Жёлтая картина». 1949

ны с молниями («Обещание», 1949, «Тундра», 1950) — с их цветовым и композиционным аскетизмом, пришедшим на смену буйной живописности *абстрактного экспрессионизма*, — открыли новый рубеж беспредметного искусства. Со временем в работах Н. усилились мистико-созерцательные настроения, изначально проступавшие в некоторых причудливых, практически непередаваемых названиях (цикл «Opement», с 1948). В 1958—59 он со-

здал цикл полотен «Этапы Крестного пути», представляющий собой развёрнутую инсталляцию. Позднее художник всё активнее экспериментировал с краской, вводя — наряду со своим излюбленным монохромом — разнообразные цветовые зоны и усложнённые контрасты. В 1960-е обратился также к скульптуре, создав несколько монументальных, строго геометризovaných композиций из стали («Сломанный обелиск» 1963—67 и др.).

**Нэш Пол (Nash Paul)** (10.5.1889, Лондон, — 11.7.1946, Боскомб, графство Хемпшир), английский художник, декоратор, иллюстратор и критик

» В 1910 короткое время обучался в лондонской Слейд школе, но систематического художественного образования не получил. Начиная свою деятельность как рисовальщик и гравёр, продолжавший традицию английской иллюстрации 19 в. В период Первой мировой войны 1914—18 был призван на фронт в качестве официального военного рисовальщика. Запечатлённые им картины разрушений, изуродованных бомбами пейзажей составили серию под названием «Опустошения войны». В период 1920—30-х, испытав влияние П. Сезанна, а затем Дж. де Кирико, Н. отошёл от традиционного *реализма* и стал включать в свои пейзажи загадочные, изолированные

от контекста геометрические формы («Эквиваленты мегалитов», 1935, Лондон, галерея Тейт). Новая стилистика стала предпосылкой сближения художника с сюрреалистами (см. *Сюрреализм*), выразившегося в его участии в Международной сюрреалистической выставке, состоявшейся в Лондоне в 1936, и в выставке «Сюрреалистические объекты и стихотворения» (1937). В картинах этого периода над пустынными ландшафтами царят мёртвые деревья и странные, фантастические сооружения, словно воздвигнутые здесь пришельцами неведомых цивилизаций («Круг монолитов», 1937—38, Лидс, Городская галерея; «Сновидческий пейзаж», 1936—38, Лондон, галерея Тейт; «Чудовищное поле», 1939, Дурбан, Художественная галерея; «Земная обитель», 1939, Лион, Музей изящных искусств). В них претворились воспоминания Нэша о военных укреплениях и траншеях. Во время Второй мировой войны 1939—45 он вновь исполнял миссию художника-репортёра при Министерстве военно-воздушных сил. Среди работ этого времени, часто выполненных по фотографиям, наибольшую известность приобрело «Море смертей» (1940—41, Лондон, галерея Тейт) — жуткое зрелище огромного кладбища немецких самолётов, увиденного художником близ Оксфорда. Сюрреализм Н. проистекает не из образов, роящихся в подсознании, а из наблюдения абсурдной,



Нэш П. «Менин Род». 1919





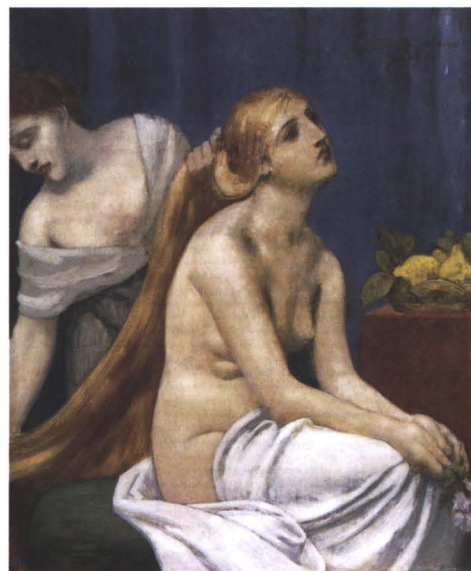
Нзш П. «Море смертей». 1940—1941

чудовищной в своей бессмысленной жестокости реальности.

**Ню** (франц. *nu* — нагой, обнажённый), жанр изобразительного искусства, посвящённый обнажённому телу (преимущественно женскому), его художественной интерпретации

» Как самостоятельный жанр изображение нагого тела оформилось поздно (окончательно — в 19 в.), но оно было уже известно в Древнем Египте («Дочери фараона Эхнатона», роспись 14 в. до н. э.); в античной скульптуре, живописи и вазописи оно стало эстетической нормой и воплощением жизненного и художественного идеала (древнегреческие статуи «Афродита Книдская» Проксителя, ок. 350 до н. э.; «Афродита Милосская», 2 в. до н. э.). В Средние века изображение нагого тела, полное чувственной прелести, было распространено в мифологических сценах Южной и Юго-Восточной Азии, но в Европе оно было строго ограничено немногими сюжетами христианской иконографии («Адам и Ева» в миниатюрах и скульптуре на порталах соборов — собор в Бамберге, Германия, 1230). В эпоху Возрождения в рамках мифологического и аллегорического жанров нагое женское тело явилось выражением гуманистических идеалов, овеянным философскими и поэтическими ассоциациями (картины С. Боттичелли, Джорджоне, Тициана, А. Корреджо). В 17—18 вв. изображение нагого тела стало приобретать характер самостоятельной задачи, утверждаться как *штудия* природы (см. *Акт*) и как одна из основ художественной педагогики (см. *Обнажённая натура*); Д. Веласкес, П.П.

Рубенс, Х. ван Р. Рембрандт, Ж.А. Ватто, Ф. Гойя создавали полные одухотворённости и жизненного обаяния образы женской красоты. В академической живописи и скульптуре 17—19 вв. (см. *Академизм*) утверждались нормы идеализации, основанной на восприятии реальной природы через призму классического искусства (античной скульптуры, живописи Возрождения), тогда как искусство рококо отдавало предпочтение игривой, заманчивой эротике, двусмысленным ситуациям и полураздетым моделям. В 19 в. сложился тип Н. салонного искусства — дразнящей чувственность, но недоступной и нереальной красоты; стал складываться и реалистический вариант Н. —



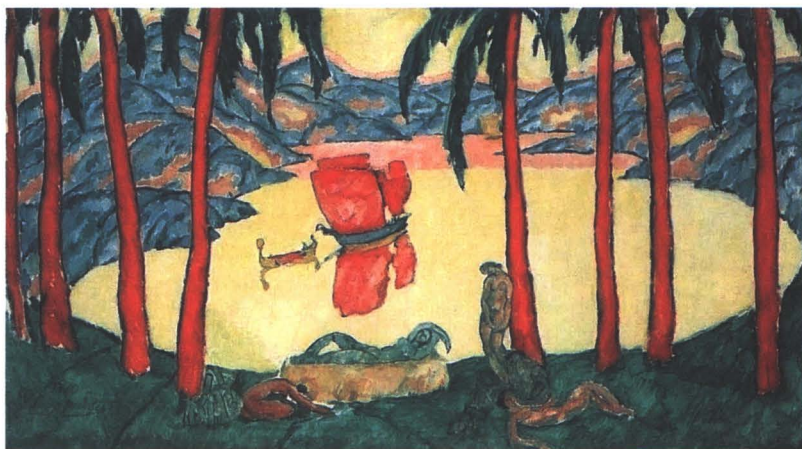
Ню. П. Пюви де Шаванн. «За туалетом». 1883

облик живой, освобождённой от одежды женщины, вначале овеянный романтическим флером экзотики (Ф.В.Э. Делакруа, Ж.О.Д. Энгр, К.П. Брюллов), а во второй половине 19 — начале 20 в. откровенный, современный, погружённый в атмосферу реального бытия (Г. Курбе, Э. Мане, Э. Дега, О. Роден, П.-О. Ренуар). Искусство 20 в. знает классический гармоничный тип Н., получающий большую свободу эмоционального выражения (А. Майоль, С.Т. Конёнков), и экспрессивный, вызывающий, обнажающий трагизм положения человека в мире (П. Пикассо, М. Пехштейн, М.Ф. Ларионов).



Ню. Х. Голциус. «Лот и его дочери». 1616





Нюренберг А.М. «Красные паруса». 1910

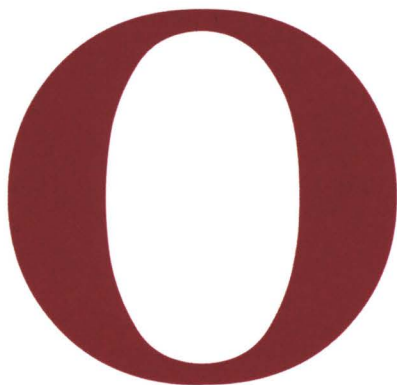
**Нюренбѣрг** Амшѣй Маркович (21.4.1887, Елисаветград, ныне Кировоград, Украина, — 10.1.1979, Москва), российский художник

» В 1904—10 учился живописи в Одесском художественном училище у К.К. Костанди; затем про-

должал образование в Париже, жил в Латинском квартале в среде русских художников. В течение года делил одно ателье с М. Шагалом в фаланстере «Улей». В 1913 вернулся в Одессу, возглавил группу модернистского направления «Независимые» и открыл школу «Свободная мастерская» (1918).

Участвовал в выставках одесских художников. После Октябрьской революции 1917 был назначен первым народным комиссаром искусств в Одессе, руководил Комитетом по охране произведений искусства и исторических зданий города. С 1920 проживал в Москве, являлся художественным корреспондентом газеты «Правда», работал с В.В. Маяковским в «Окнах РОСТА», был профессором истории западной живописи во Вхутемасе. В 1927—29 был командирован наркомом (министром) образования А.В. Луначарским в Париж для чтения лекций о советском искусстве. В 1932 участвовал в организации Московского отделения Союза советских художников. В 1941—43, во время Великой Отечественной войны 1941—45, находился в эвакуации в Ташкенте. После войны работал в Москве как художник, в т. ч. для музея Революции. На протяжении всей жизни Н. работал в разных стилях — от модернизма до реализма, всегда оставаясь верным традициям *парижской школы*.





### Обётная картина, картина, написанная по обету

» Располагалась в церкви или каком-либо другом священном месте и посвящалась святому или высокопоставленному лицу во исполнение данного обета. На О. б., как прави-

ло, изображались те события (кораблекрушение, несчастный случай, война), из к-рого заказчик вышел целым и невредимым. В большинстве случаев обетные образы создавались самими людьми, давшими обет. Поэтому художественное качество этих работ довольно невысо-



Обманка. Якопо де Барбари. «Натюрморт с куропаткой, железными рукавицами и болтом». 1504



Обманка. Г.Н. Теплов. «Натюрморт с нотами и попугаем». 1737

ко, и их можно причислить к народной живописной традиции. Однако существуют и О. б., исполненные крупными мастерами (напр., Ф. де Шампене).

**Обманка** (франц. *trompe-l'œil*), иллюзорное воспроизведение живописными, графическими или скульптурными средствами реальных предметов или фигур, вызывающих эффект присутствия подлинной натуры, а не изображения

» О. может рассматриваться как антиживописный жанр, поскольку, согласно классической эстетике, картина является предметом, плоским по своей сути. Пластичность О. отчасти объясняется той необходимостью, с к-рой сталкивается художник в стенной живописи: включить живопись в постройку, согласовав её с архитектурными и скульптурными элементами, и создать единство, к-рое не должно нарушаться плоскостностью картины (при этом художник должен ещё учитывать особенности внешнего освещения). Значительно легче согласовать живопись с имитацией дерева или мрамора, чем с самими этими материалами. Но О. имеет более широкое и глубокое эстетическое значение, приложимое и к станковой живописи. Она является особым жанром живописи. Она возникает тогда, когда формы и цвета картины заставляют зрителя забыть, что перед ним всего лишь иллюзорное изображение. Сознание воссоздаёт предметы в воображении, предметы, существующие в ирреальном мире. Это свойство че-



ловеческой психики может проявляться в случае с любым живописным произведением. Т. о., можно сказать, что картины, ценные за их живописные качества, оказываются способом создания иллюзии. О. получили распространение в западноевропейском искусстве с 16 в. (наиболее ранний пример — «Натюрморт с куропаткой, железными перчатками и болтом» итальянца *Якопо де Барбари*, 1504). В России О. получили широкое распространение в 18 — начале 19 в. (фрукты-муляжи среди настоящих фруктов в вазах на столах при Петре I; фигуры-О. в садах Петергофа, Кускова; «Натюрморт с нотами и попугаем» Г.Н. Теплова, 1737).

**Обнажённая натура**, мужская или женская обнажённая модель, специально позирующая художникам

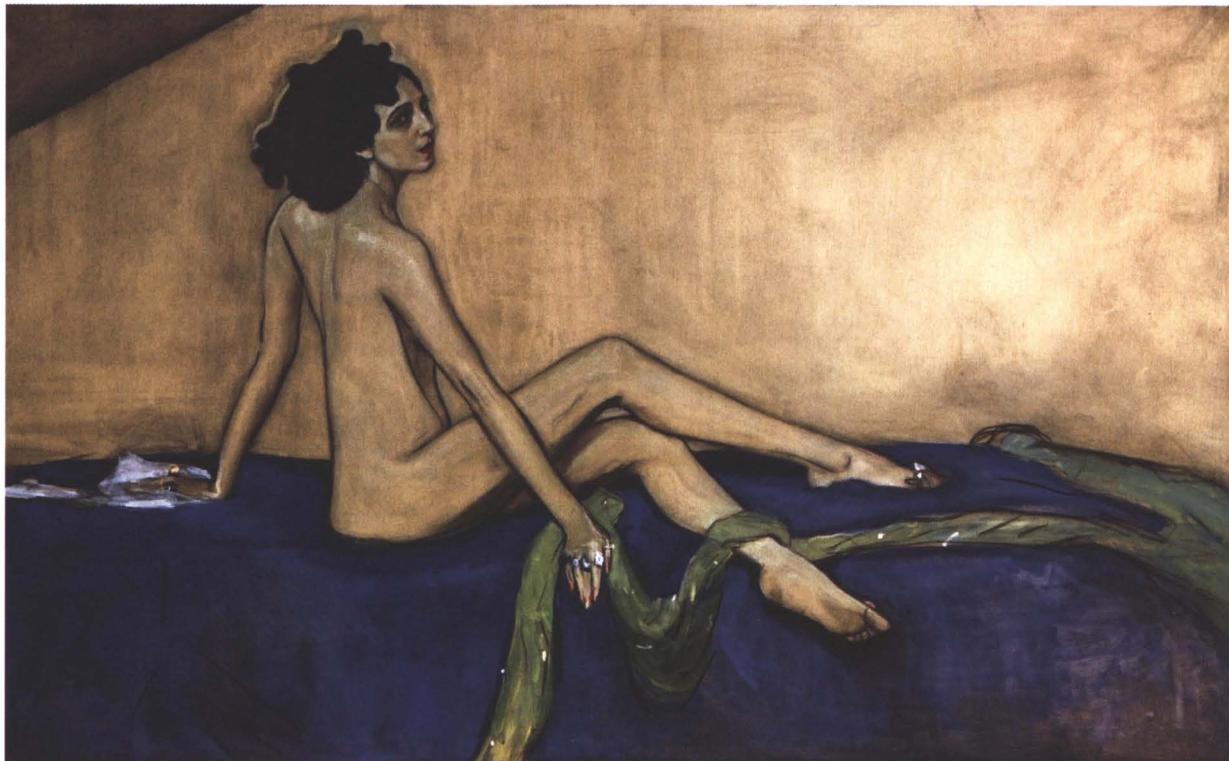
» В классической древности, когда нагота воспринималась как праздничное, торжественное обличье, возникла необходимость в изучении и воссоздании прекрасной природы (сохранилось имя модели греческого скульптора IV в. до н. э. Праксителя — Фрина). Художники эпохи *Возрождения*, потрясённые красотой и величием античного мира, продолжили тему воплощения красоты человека. С 15—16 вв. изображение обнажённой модели стало

венцом творчества художника, требующим от него владения композицией, перспективой, пластической анатомией, умением передать в пространстве любой ракурс и сложнейшие движения человека. «Человеческая фигура, — говорил И.В. Гёте, — не может быть понята только при помощи осмотра её поверхности, надо обнажить её внутреннее строение, расчленив её на части, заметить соединения, знать их особенности, изучить их действие и противодействие, усвоить скрытое, постоянное, основу явления, чтобы действительно видеть и подражать тому прекрасному неделимому целому, которое движется перед нашими глазами как живой организм». В течение нескольких столетий поколения учеников рисовали слепки античных статуй и живую модель, удерживая их в своей зрительной памяти, напр., русский художник А.Е. Егоров мог по памяти нарисовать множество античных статуй с любой точки зрения. В первой половине 19 в. А.Е. Егоров, В.К. Шебуев, К.П. Брюллов, Ф.А. Бруни, а в конце 19 — начале 20 в. мастерские И.Е. Репина и Д.Н. Кардовского в С.-Петербургской Императорской академии художеств, В.А. Серов в Московском училище живописи, ваяния и зодчества воспитали многих мастеров, виртуозно владевших рисованием живой О. н. В ходе развития искус-

ства 20 в. педагогическое значение рисования О. н. сохранилось, так же как интерес художников к изображению обнажённого тела (картины П.П. Кончаловского, И.И. Машкова, А.А. Дейнеки, А.А. Пластова, А.А. Мильникова), но всё большее значение приобретало рисование без натуры, по воображению, позволяющее резко усилить экспрессивную интерпретацию человеческого образа. См. также *Ню*.

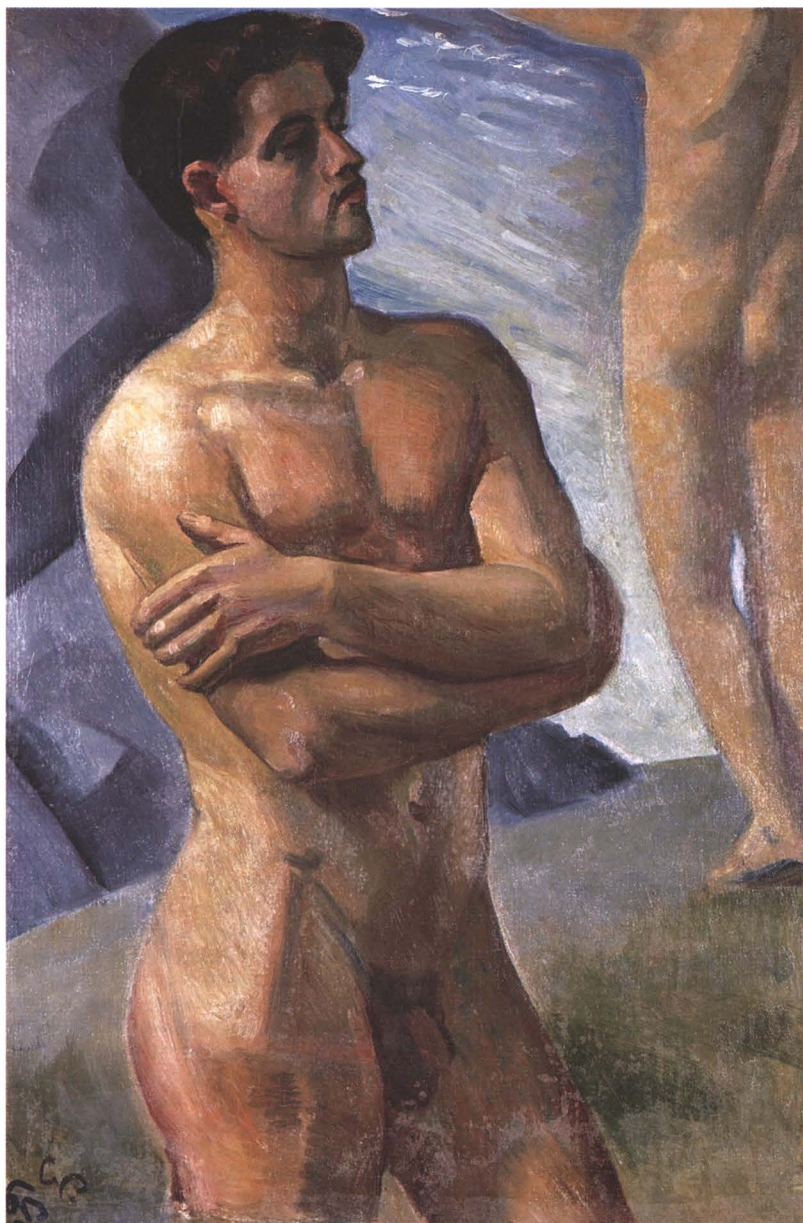
**Образ художественный**, способ и форма освоения и воплощения действительности в искусстве, характеризующиеся нераздельным единством субъективных и объективных начал художественного творчества, его чувственных и смысловых аспектов

» Как специфическая для искусства форма познания и оценки мира, выражение духовного содержания, художественной идеи, созидания новых эстетических объектов О. обладает сложной, многосторонней природой, отражающей богатство человеческого бытия и сознания. Неотъемлемое свойство искусства, О. исторически развивается вместе с ним и обладает своими особенностями в различных стилях, жанрах и направлениях. Он неодинаков также в разных видах искусства, зависит от предмета и материалов того или иного вида художествен-



Обнажённая натура. В.А. Серов. «Ида Рубинштейн», 1910





Обнажённая натура. Г. Паули. «Мужчина после купания»

ного творчества. О. — результат художественного обобщения, восхождения от единичного явления к типическому, идеальному, воображаемому бытию; но он неотделим от своего материального воплощения и предстаёт как живое индивидуальное явление, как организм, существующий по своим собственным законам, наделённый гармонией целого и составных частей, убеждающий в собственной достоверности и возникающий как выражение духовного мира автора, соединённое с изображением реальных, фантастических или символических феноменов бытия. При анализе художественного произведения разделяют О. как сущность произведения в

целом и отдельные О. составляющих его начал — природы, предмета, среды, персонажей или к.-л. важных для общего О. факторов. Отражение действительности в О. составляет специфическую природу искусства. В этом смысле художественность неотделима от образности, без О. нет искусства. В отличие от научных понятий, отвлекающихся от непосредственно воспринимаемого, О. сохраняют богатство чувственных качеств окружающего мира и выражают эмоционально-личностное отношение к действительности. Всеобщее дано в них не само по себе, не абстрактно, а как бы «светится» через чувственную оболочку реальных явлений, «уга-

дывается» в них как глубинный смысл бытия. О. всегда так или иначе соотносится с объективно существующими в мире прообразами (О. всегда есть О. чего-то). Однако он не является механическим слепком внешней реальности или копией к.-л. единичного объекта. Действительность в искусстве преобразована творческим сознанием художника, как бы «восполнена» его фантазией и выступает в её типических чертах. Это позволяет воспроизвести окружающий нас мир не только со стороны явления, но и со стороны сущности, к-рая в жизни не всегда схватывается чувственным восприятием, в искусстве же непременно раскрывается через его чувственно воспринимаемую форму. Не тождественный реальным явлениям жизни, О. в этом смысле и «похож» и «не похож» на них. Он отличается от знака тем, что не просто обозначает или замещает к.-л. явление, а воссоздаёт реальные качества объекта. Знак безразличен для обозначаемого и в принципе может быть заменён другим знаком. Применительно к О. это невозможно. Нельзя изменить композицию картины «Меншиков в Берёзове» В.И. Сурикова или цветовой строй «Сирени» М.А. Врубеля, не разрушив при этом весь художественный замысел произведения. В пределах верности правде жизни О. могут обладать разной степенью специфической условности. В одних случаях они тяготеют к повествовательной описательности, в других — к метафорической ассоциативности и символике. Решающими для их эстетической оценки являются их правдивая выразительность и художественная сила. Восприятие произведения искусства делает О. всеобщим достоянием. Но оно также является творческим процессом, и О., воплощённые в произведении, входят в сознание в особой интерпретации. Поэтому одни и те же О. по-разному воспринимаются людьми разных эпох, стран и национальных культур. Эти различия не отменяют, однако, объективного содержания О. и закономерны лишь в его границах. Шедевры искусства характеризуются богатством и силой О., глубоко влияющих на формирование духовного мира людей. Поэтому они живут на протяжении многих эпох, сохраняя свою художественную силу.

**Образец**, показательное, примерное произведение, пример для следования, подражания

» В изобразительном искусстве явление О. связано с утверждением художественных и религиозных ка-



нонов (статуя Поликлета «Дорифор», ок. 440 до н. э., созданная как О. для подражания; подлинники для средневековых иконописцев). В педагогическом процессе с эпохи *Возрождения* закрепилось копирование оригиналов как начальная стадия обучения искусству, что было принято в практике художественных академий.

**Образование художественное в Российской Федерации, процесс усвоения знаний и навыков в области искусства по определённой системе**

► Результатом О. х. является подготовка обучающегося к занятию профессиональным художественным творчеством. О. х. также — система подготовки квалифицированных специалистов всех видов пластических искусств и искусствоведов. Она обеспечивает подготовку художников высшей и средней квалификации. В систему О. х. входят: высшие учебные заведения (академии, университеты, институты), средние специальные (художественные училища, училища искусств), а также детские художественные школы и школы искусств. Первоначально О. х. осуществлялось в мастерских художников (ремесленников). В России до 18 в. преобладало ученичество у иконописцев, резчиков и т. д. в монастырях, в мастерских Оружейной палаты и т. п. В 18 в. было положено начало педагогической системе О. х., в основу которой легли методики преподавания рисунка, композиции и т. д., основанной на опыте и достижениях классического искусства и знании живой природы. Первым государственным художественным учебным заведением стала С.-Петербургская академия художеств (1757; см. в ст. *Российская академия художеств*). В 1832 в Москве при Художественном обществе возник художественный кружок, к-рый в 1843 был переименован в Училище живописи и ваяния. В 1865 к училищу была присоединена Архитектурная школа. В 1918 училище было преобразовано в Государственные свободные художественные мастерские (см. *Московский государственный академический художественный институт* имени В.И. Сурикова). Аналогичные учебные заведения были созданы на базе художественных училищ в Петрограде, Казани, Саратове, Харькове и др. В 1920 путём слияния 1-й и 2-й свободных художественных мастерских и Строгановского училища (основано в 1825) в Москве были созданы *Высшие художественно-технические мастерские* (Вхутемас) с факульте-

тами: живописи, скульптуры, архитектуры (художественные), полиграфический, текстильный, керамический, деревообделочный, металлообрабатывающий (производственные). В 1926 Вхутемас был преобразован в *Высший художественно-технический институт* (Вхутеин). Ранее (в 1922) подобное учебное заведение было создано в Петрограде. Оба учебных заведения со временем эволюционировали от принципов художественного конструирования (дизайна) к традиционным формам обучения и стали готовить преимущественно художников-станковистов. На основе Вхутеина в 1939 в Москве был создан Московский художественный институт (с 1948 — им. В.И. Сурикова), а в Ленинграде в 1932 — Институт живописи, скульптуры и архитектуры (см. *Санкт-Петербургский институт живописи, скульптуры и архитектуры* имени И.Е. Репина). В 1950—80-е в России заметно расширилась сеть высших и средних художественных учебных заведений, а также детских художественных школ. В настоящее время кадры художников высшей квалификации готовят: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина РАХ; Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова РАХ; *Российская академия живописи, ваяния и зодчества* (Москва); *Московская государственная художественно-промышленная академия* имени С.Г. Строганова; *Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия* имени А.Л. Штиглица; Красноярский государственный художественный институт с отделением в Якутске, а также художественные факультеты в Дальневосточном (Владивосток) и Уфимском институтах искусств. Специалисты средней квалификации обучаются в 59 художественных училищах и на 38 отделениях при училищах искусств. Начальную подготовку и обучение основам пластических искусств обеспечивают около тысячи детских художественных школ и более трёхсот отделений при детских школах искусств.

**Общество взаимного вспоможения и благотворительности русских художников, парижское объединение художников из России, основанное в 1877**

► Учредители: скульптор М.М. Антокольский, художники А.К. Беггров, А.П. Боголюбов, Ю.Я. Леман, И.П. Похитонов, А.А. Харламов,

писатель И.С. Тургенев, посол князь Н.А. Орлов и др. В 1978 был утверждён Устав общества. Целями общества правозглашались: знакомство парижской публики с русским искусством, оказание денежной помощи русским художникам и их семьям в Париже, помощь художникам в получении образования, а также в получении заказов и продаже произведений. В общество вошла созданная ранее «Русская касса взаимного вспоможения в Париже». Общество выдавало ссуды и оказывало денежную помощь художникам и учащимся, проводило рисовальные вечера, концерты, литературные чтения и т. п. Кроме того, оно предоставляло мастерские нуждающимся в них художникам. Все мероприятия проходили в клубе общества, где также действовала библиотека. В деятельности общества принимали участие многие деятели русской культуры. Общество проводило в Париже периодические выставки, много сделало для увековечивания памяти Тургенева (собрало средства на надгробный памятник писателю, учредило стипендию его имени и т. п.). С 1896 называлось Обществом русских художников в Париже. С 1887 оно получало ежегодное пособие от российских властей. К концу 19 в. постепенно утратило своё влияние, прекратило деятельность в 1917.

**Общество выставок художественных произведений, в 1874—84 объединение художников в С.-Петербурге, возникшее при поддержке Императорской академии художеств**

► Основные цели общества: расширение средств к сбыту художественных произведений; поддержка в материальном отношении исполнения художественных работ; соединение художественных произведений на одной общей выставке; распространение произведений русского искусства изданием гравюр, литографий, фотографий и пр. (Устав «О. в. х. п.», 1875). Общество было создано как альтернатива Товариществу передвижных художественных выставок (см. *Передвижники*), показало семь выставок (1876—83), на к-рых были представлены преимущественно произведения живописи, а также гравюры, станковая скульптура, медальерное искусство. Среди участников выставок — И.К. Айвазовский, И.Я. Гинцбург, Ф.С. Журавлёв, А.Д. Кившенко, А.И. Корзухин, К.Я. Крыжицкий, Л.Ф. Лагорио, Е.А. Лансере, И.П. Пожалостин, В.Д. Орловский, Ф.А. Рубо, Х. Семирадский, П.П. Чистяков, В.И. Якоби и др.



## Общество имени А.И. Куинджи, объединение российских художников, основанное в 1909 в С.-Петербурге

» Было создано по инициативе и на средства А.И. Куинджи его учениками. В Уставе, принятом 1.10.1909, были определены задачи общества: «оказывать как материальную, так и иную поддержку всем художественным обществам, кружкам и отдельным художникам». Общество взял под своё покровительство император Николай II. Куинджи незадолго до смерти (1910) завещал обществу весь свой капитал. Среди учредителей были такие художники и архитекторы, как Альб.Н. Бенуа, В.Е. Маковский, Н.К. Рерих, А.А. Рылов, А.В. Щусев и др. В 1910-е общество насчитывало около 100 членов. Многие из них одновременно были участниками других объединений. Одной из первых акций общества стало увековечивание памяти Куинджи после его смерти: разбор архива художника, подготовка монографии о нём с подробным списком работ, мемориальные выставки (1913 и 1914), сооружение надгробного памятника (1914) на Смоленском кладбище (автор проекта А.В. Щусев). Важным направлением деятельности стала благотворительность. Был учреждён Конкурс имени А.И. Куинджи для поощрения выдающихся талантов. Общество выдавало пособия нуждающимся художникам и покупало картины с выставок для дальнейшей передачи их в провинциальные музеи. Была собрана большая библиотека книг по искусству. После Октябрьской революции 1917 по инициативе общества был создан Союз деятелей пластических искусств, к-рый должен был на демократической платформе объединить все существовавшие в то время художественные объединения. В 1917—18 члены общества участвовали в реорганизации Академии художеств и создании *Пролеткульта*. В ноябре 1917 и в мае 1918 члены общества организовали большие выставки. В 1922 был утверждён новый устав, в к-ром в качестве главной задачи утверждалась необходимость «содействовать единению художников для развития художественно-культурно-просветительской деятельности путём устройства выставок, художественных мастерских, концертов и тем способствовать популяризации искусства среди широких масс народа». Председателем правления был избран А.А. Рылов; почётными членами стали композитор А.К.

Глазунов, художники М.В. Нестеров, И.Е. Репин, В.Е. Савинский. В 1926—30 общество проводило большие ежегодные выставки, а также устраивало выставки для рабочих — в клубах и домах культуры. Однако с конца 1920-х деятельность общества всё чаще подвергалась резкой критике со стороны художников пролеткультовской ориентации и находившейся под их влиянием молодёжи. Для того чтобы укрепить позиции общества, на пост председателя был приглашён И.И. Бродский, пользовавшийся авторитетом в правительственных кругах. Но нападки не прекратились, и в начале 1930-х общество прекратило своё существование.

## Общество молодых художников (Обмоху), производственно-творческое объединение молодых российских художников, существовавшее в 1919—23 в Москве

» Основные участники: К.В. Иогансон, К.К. Медунецкий, братья В.А. и Г.А. Стенберги, А.И. Замошкин, Н.Ф. Денисовский. В выставках объединения участвовали также А.В. Лентулов, А.М. Родченко, Г.Б. Якулов и др. Общество явилось переходным звеном между *абстрактным искусством* в духе *футуризма* и *конструктивизмом*, поскольку для его членов были характерны абстрактно-технические, фактурные и цветовые эксперименты с разнородными материалами (дерево, железо, холст, стекло и т. п.); наряду со станковыми композициями художники создавали трафареты для изготовления плакатов, значков, участвовали в оформлении улиц и площадей, театральных постановок. Общество организовало четыре выставки (1919, 1920, 1921, 1923).

## Общество московских художников (ОМХ), в 1927—32 группа московских живописцев, разрабатывавших современную тематику, стремившихся к пластическому единству цвета и формы

» Возникло в результате слияния объединения «Московские живописцы» с художниками, входившими в общество «Маковец» и «Бытие». Членами-учредителями стали С.В. Герасимов, И.Э. Грабарь, А.Д. Древин, А.В. Лентулов, И.И. Машков, А.А. Осмёркин, В.В. Рождественский, Н.А. Удальцова, Р.Р. Фальк и др. В Уставе, принятом 23.6.1928, главной идеологической задачей общества провозглашалась следующая: «...способствовать поднятию и развитию художественной культуры РСФСР, а так-

же приближению её к массам, художественное отображение жизни и идей советской современности в живописных и пластических формах нового реализма...» Особое внимание уделялось также повышению профессионального уровня художников. На протяжении существования общества его состав менялся, численность росла. В 1928—29 в него вошли многие бывшие члены «Цеха живописцев», «Бытия», «Четырёх искусств», «Жар-цвета» и других московских объединений. К 1930 общество насчитывало около 70 членов, среди них такие известные мастера, как А.И. Кравченко, Н.П. Крымов, А.В. Куртин, А.В. Фонвизин, А.В. Шевченко и др. В феврале 1928 и июне 1929 общество показало две большие отчётные выставки, а также несколько передвижных в рабочих клубах Москвы и области; участвовало в выставке советского искусства в Нью-Йорке. Важная роль в деятельности О. м. х. последнего периода принадлежит созданным в марте 1928 художественно-производственным мастерским. В их секциях (живописно-декоративной, плакатно-графической, скульптурной и др.) выполняли плакаты, лубки на производственные и политические темы, издавали открытки; члены О. м. х. участвовали в оформлении клубов и массовых празднеств, осуществляли монументальные росписи и т. д. Однако активная художественно-производственная деятельность не оградила общество от жёсткой критики партийного руководства. Постановлением ЦК ВКП(б) деятельность О. м. х. была прекращена в 1932.

## Общество поощрения художеств (ОПХ), российская общественная организация, основанная в 1820 в С.-Петербурге

» Была создана по инициативе меценатов И.А. Гагарина, П.А. Кикина, Ф.Ф. Шуберта и художников-любителей А.И. Дмитриева-Мамона и Л.И. Килы. В 1821 в обществе состояло 10 членов, в конце 1820-х их число превысило 70. С момента основания и до 1857 в общество входили гл. обр. меценаты высокого происхождения и положения: председатель Государственного совета князь В.П. Кочубей, наместник Польши князь И.Ф. Паскевич, петербургский генерал-губернатор П.Н. Игнатьев, наместник Кавказа князь М.С. Воронцов, министр народного просвещения граф С.С. Уваров, шефы жандармов граф А.Х. Бенкендорф и князь А.Ф. Орлов, князя А.Ф. и В.П. Голицыны, князь Б.А. Куракин, граф А.Г. Кушелев-Безбородко, граф В.А. Му-



син-Пушкин, писатели В.А. Жуковский, Н.В. Кукольник, В.Ф. Одоевский, музыкант М.Ю. Вильгорский, художники А.Г. Варнек, Г.Г. Гагарин, вице-президент Императорской академии художеств граф Ф.П. Толстой и др. С момента основания общество находилось под покровительством императора, получая от двора денежные субсидии и целевые пособия. В первой половине 19 в. общество развернуло обширную издательскую деятельность, целью к-рой была популяризация произведений русских художников. Велика заслуга О. п. х. в развитии литографической техники. Лучшими альбомами, изданными в 1820–30-х на средства О. п. х., стали «Виды Санкт-Петербурга и его окрестностей», «Портреты знаменитых россиян», «Сцены из русского народного быта» И.С. Щедровского и др. Оригиналы для литографических альбомов по заказу О. п. х. выполняли художники К.П. Беггров, А.П. Брюллов, С.Ф. Галактионов и др. Активно сотрудничали с О. п. х. А.Г. Венецианов и художники его школы, переводя в литографии многие живописные оригиналы. Общество также способствовало выпуску учебных пособий, атласов и монографий для начинающих художников. На его средства с 1823 под редакцией В.И. Григоровича издавался «Журнал изящных искусств», а в 1836–39 — «Художественная газета» под редакцией Н.В. Кукольника. Другим важным направлением деятельности О. п. х. являлась материальная поддержка молодых художников. Пособия общества получали многие ученики АХ. Право пенсионерской поездки на средства О. п. х. получили А.П. Брюллов и К.П. Брюллов, А.А. Иванов, Г.Г. Чернецов и Н.Г. Чернецов и др. Общество помогало молодым художникам, предоставляя заказы на рисунки для изданий, копии с картин, образа для храмов и др. Начиная с 1826 О. п. х. организовывало выставки-продажи художественных произведений, с 1837 регулярно проводило художественные лотереи среди своих членов и устраивало аукционы. В 1857 был принят новый устав, им предусматривалось введение статуса «члена-соучастника», не имеющего права решающего голоса, зато и с небольшой суммой членских взносов. Это привело к демократизации общества и значительному расширению числа его членов. В качестве членов-соучастников в О. п. х. состояли многие известные архитекторы и художники: И.К. Айвазовский, А.К. Беггров, Альб.Н. Бенуа, А.П. Боголюбов, А.П. Брюллов, Б.П. Виллевалде, Е.К. Врангель,

Н.Н. Ге, Ф.И. Иордан, П.К. Клодт, А.И. Куинджи, М.О. Микешин, Г.Г. и Н.Г. Чернецовы, А.И. Штакеншнейдер и др. В 1857 общество по высочайшему повелению приняло в своё ведение Рисовальную школу для вольноприходящих, к-рую незадолго перед тем предполагали закрыть из-за сокращения государственных дотаций. В последующие годы именно Рисовальная школа стала главным предметом забот общества. С 1860 О. п. х. учредило ежегодные конкурсы по живописи и прикладным искусствам. Победители получали именные денежные премии: по жанровой живописи (им. В.П. Боткина), за пейзаж (им. С.Г. Строганова), за лепку (им. П.С. Строганова), за исторический жанр (им. В.Г. Гаевского), за гравюру на дереве (им. принца Е.М. Ольденбургского), за декоративную живопись (им. И.П. Балашова), за резьбу по дереву (им. В.Л. Нарышкина) и др. В 1870 при обществе был основан Художественно-промышленный музей. Его основу составила коллекция прикладного искусства, пожалованная Александром II, и фарфор производства Императорского завода, переданный в дар обществу императрицей Марией Александровной. В 1898–1901 общество издавало журнал «Искусство и художественная промышленность» (под редакцией Н.П. Собко), в 1901–08 — журнал «Художественные сокровища России» (под редакцией А.Н. Бенуа). В 1882 был принят новый устав общества, к-рый утвердил изменённое название — Императорское общество поощрения художеств. Устав действовал до 1917, когда общество было переименовано во Всероссийское общество поощрения художеств. Своей главной задачей общество считало теперь сохранение Рисовальной школы и преобразование её под руководством Н.К. Рериха в Свободную академию, дающую законченное художественное образование. Однако в апреле 1918 по распоряжению правительства капитал общества был аннулирован, а школу передали в ведение Отдела ИЗО Наркомата просвещения, где она была сведена к художественно-промышленным мастерским под руководством Н.А. Тырсы. С этого времени в деятельности общества важное значение приобрели аукционы предметов искусства и старины. Особенно ценные предметы покупались Комитетом общества и безвозмездно передавались в Эрмитаж и Русский музей. Члены общества читали лекции по вопросам искусства. Продолжалась и собственно художественная деятельность: в 1928 была организована секция гра-

вёров, а в 1929 — секция акварелистов; обе они существовали как профессиональные художественные объединения. С 1924 общество находилось в ведении Российской академии истории материальной культуры, а в 1930 было упразднено.

**Общество русских акварелистов, художественный кружок, созданный в 1880 в С.-Петербурге**

» Возник по инициативе Э.С. Вилье де Лиль-Адана, преподавателя Рисовальной школы при *Обществе поощрения художеств* (ОПХ), для организации акварельных выставок. До 1887 — Кружок русских акварелистов; в 1907–17 — Императорское общество русских акварелистов. В 1887 получило официальный статус со своим уставом. Действительными членами общества могли стать «художники, живущие в России и достойно заявившие уже о себе своими работами, преимущественно на выставках общества в качестве экспонентов». Как правило, число действительных членов составляло около 20, многие из них одновременно являлись членами других объединений. Первым главой общества был Альб.Н. Бенуа. Выставки общества устраивались ежегодно (до 1895 — в залах ОПХ, позже — в Императорской академии художеств и Пассаже). Параллельно было организовано 12 выставок в Москве, выставки в Риге (1888), Гельсингфорсе (ныне Хельсинки, Финляндия) (1893) и Мюнхене (1908). По инициативе Бенуа прошли графические выставки «Blanc et Noir» («Белое и чёрное») в залах ОПХ (1890, 1892, 1895). В 1911 акварелисты участвовали в Международной выставке в Риме. Кроме того, были организованы посмертные выставки работ С.И. Ендогурова (1895), К.О. Хис (1901), А.А. Писемского (1914). В 1880–90-х на выставках преобладали работы традиционного академического направления. Позже появилось разнообразие художественных стилей, включая «русский стиль» и модерн. С начала 1892 общество проводило в Академии художеств еженедельные «акварельные пятницы», к-рые постепенно трансформировались в популярные литературно-художественные и музыкальные вечера. «Пятницы» посещали члены царствующей династии. В ознаменование 25-летия общества в марте 1907 оно получило официальный статус «Императорского». В 1900-х деятельность общества постепенно угасала, что прежде всего было связано с падением интереса к технике акварели и, соответственно, снижением уровня профессионального ма-



стерства. Последняя, 38-я выставка прошла в 1918, и после неё общество прекратило своё существование.

**Общество станковистов (ОСТ), объединение художников, основанное в 1925 в Москве выпускниками Вхутемаса**

» Члены О. с. выступали за реалистическую живопись в обновлённой форме, противопоставляя её *абстрактному искусству и конструктивизму*. Ядро общества сложилось несколько раньше, в 1923—24, когда будущие осто́вцы, в то время члены разных групп, участвовали в «Первой дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства». Именно после этой выставки было создано новое общество, учредителями к-рого выступили Ю.П. Анненков, П.В. Вильямс, А.А. Дейнека, Н.Ф. Денисовский, С.Н. Костин, А.А. Лабас, Ю.И. Пименов, Д.П. Штернберг. Основные идейные установки О. с. были изложены в его уставе, официально принятом в сентябре 1929. Главное положение, отражавшее идеологическую направленность осто́вцев, провозглашало, что «в эпоху строительства социализма активные силы искусства должны быть участниками этого строительства и одним из факторов культурной революции в области переустройства и оформления нового быта и создания новой, социалистической культуры». В воспитательном плане определялась «ориентация на художественную молодёжь». Общество вело активную выставочную деятельность. Большие выставки его членов прошли в апреле—мае 1926, в апреле 1927 и 1928. Наряду с членами О. с. в них участвовали А.Д. Гончаров, И.В. Клюн, С.А. Лучишкин, А.Г. Тышлер и др. Параллельно входящие в О. с. художники экспонировали свои работы на объединённых всесоюзных выставках: «10 лет Октября» (1927), «10 лет Рабоче-крестьянской Красной армии» (1928), «Жизнь и быт детей Советского Союза» (1929), выставке советского изобразительного искусства в Нью-Йорке (1929) и др. Выставки О. с. широко обсуждались в печати. Само же объединение в первоначальном составе просуществовало недолго. Уже в 1928 внутри него чётко определились две группы художников, отличавшихся своими творческими позициями. Одна из групп (в неё входили Вильямс, Дейнека, Лучишкин, Пименов и др.) тяготела к изображению городской жизни, новой техники, индустриального пейзажа, спорта, молодых, физически разви-

тых людей. Их работы отличали динамичность, чёткость композиции, графичность в передаче форм. Другая группа, объединившаяся вокруг Д.П. Штернберга (А.Д. Гончаров, А.А. Лабас, А.Г. Тышлер, Н.А. Шифрин и др.), работала в более свободной манере, предпочтя лиричность и живописность рациональной организации произведений. Профессиональные дебаты и полемика между членами обеих групп вскоре приобрели политическую окраску. В начале 1931 осто́вцы пришли к решению, что одна из групп должна выйти из общества. Этой группой стали художники во главе со Штернбергом. Оставшиеся художники вскоре отказались от названия «ОСТ» и заявили о себе как о новом объединении — «Изобригада». Т. о., старое название сохранилось за группой Штернберга. В 1932 О. с. было распушено в связи с созданием Московского отделения Союза советских художников.

**Община художников, объединение, основанное в 1910 в С.-Петербурге выпускниками Императорской академии художеств**

» В создании приняли участие художники С.А. Власов, Д.Г. Окроянц, Н.В. Харитонов, И.М. Шлугейт и др. при участии И.Е. Репи-

на. Первоначально называлось «Новый союз передвижных выставок». Главной целью объединения было содействие развитию искусства в провинции. В 1910 по новому уставу общество получило данное название. Основным направлением работы О. х. стала организация выставок, а также содействие продаже картин. В 1910—13 выставки О. х. прошли в Лондоне, Амстердаме, Гааге и Тифлисе. В 1915 почётным председателем общины был избран И.Е. Репин, 45-летию его творческой деятельности была посвящена выставка О. х., организованная в 1917 в Петрограде. Регулярные коллективные и персональные выставки членов общины проходили в 1920-е. В те же годы община организовала работу собственной художественной студии, библиотеки, музея, концертного зала, где устраивались камерные персональные выставки, читались доклады по вопросам искусства. По понедельникам устраивались художественные вечера. С 1925 О. х. занималась устройством художественных конкурсов. В 1921—28 община провела семь выставок, в к-рых участвовали св. 200 художников различных направлений: О.Э. Браз, П.Д. Бучкин, Г.С. Верейский, В.Д. Замирайло, В.М. Конашевич, Б.М. Кустодиев, Д.И. Митрохин, Т.П.



Овербек И.Ф. «Торжество религии в искусстве». 1831—1840





Овербек И.Ф. «Мария и Елизавета с Иисусом и Иоанном Крестителем». 1825

Чернышёв, С.В. Чехонин, П.А. Шиллинговский, С.П. Яремич и др. В 1930 члены общины, объединившись с Обществом имени А.И. Куинджи и рядом др. творческих групп, основали «Цех живописцев».

**«Объединение новых течений в искусстве»**, творческое сообщество, образованное в 1922 в Петрограде (ныне С.-Петербург) молодыми художниками во главе с В.Е. Татлиным

» В июне 1922 организовало выставку в залах Музея художественной культуры. В 1923 было одним из экспонентов «Выставки картин художников Петрограда всех направлений». В выставках участвова-

ли А.А. Андреев, Л.А. Бруни, В.А. Денисов, С.И. Дымицкий-Толстая, В.И. Козлинский, В.В. Лебедев, К.С. Малевич, Н.А. Тырса и др. Общество распалось в 1923.

**Объединение художников имени И.Е. Репина**, творческое сообщество, основанное в 1924 в Москве

» Было создано в ознаменование 80-летнего юбилея российского художника И.Е. Репина, главным образом его учениками в Петербургской Императорской академии художеств. Члены объединения стремились использовать реалистические традиции русского искусства для развития новой культуры. Объединение организовало три выстав-

ки (1927, 1928, 1929), в которых участвовали И.Е. Репин, И.И. Бродский, И.Э. Грабарь, А.В. Григорьев, Б.М. Кустодиев, Ф.А. Малявин, Н.И. Фешин и другие известные мастера. Объединение существовало до 1929.

**Овербек** Иоганн Фридрих (*Overbeck Johann Friedrich*) (3.7.1789, Любек, — 12.11.1869, Рим), немецкий художник, представитель романтизма, лидер назарейцев

» Занимался сначала рисунком у Й. Пероу. Испытал влияние братьев Ф. и Й. Рипенхаузен и в манере их силуэтного рисунка копировал произведения старых мастеров. В 1806—09 учился в Венской академии художеств. В 1809 вместе со своим другом Ф. Пффорром основал группу художников-назарейцев — Братство Святого Луки, считался в дальнейшем его главой. С начала 1810 постоянно работал в Риме. Жил, как и другие назарейцы, в кельях монастыря Сан Исидоро в Риме. В 1813 принял католичество. В 1816 участвовал в создании «Манифеста» назарейцев. Согласно романтическим устремлениям художников, отвергавших академическую практику, в нём была провозглашена цель создания новогерманского религиозно-патристического искусства, способного передать глубокое и искреннее религиозное чувство; значительную роль в его воспитании назарейцы отводили монументальным росписям, воскрешению старой классической техники фрески. Следование программе назарейцев обнаруживают уже ранние произведения О.: «Суламифь и Мария» (1812, Любек, Художественный музей), «Въезд Христа в Иерусалим» (1809—29, Любек, Мариенкирхе), «Италия и Германия» (1811—28, Мюнхен, Новая пинакотекa). Портреты О. всегда строго классичны по композиции и живописному решению. Изображённые в них предстают в старонемецких костюмах («Портрет художника Франца Пффорра», 1810, Мюнхен, Новая пинакотекa) или в виде персонажей Святого семейства («Автопортрет с женой и сыном», 1820, Любек, Художественный музей) на фоне ренессансной арки или у готического окна, сквозь которые открывается вид на пейзаж с тонкими изящными деревьями и воздушной дымкой, окутывающей горы. Излюбленный романтиками приём изображения модели в пейзаже обретает у О. характер стилизации, но в самой трактовке внутреннего мира портретируемого ощутимы романтические черты. В





Овербек И.Ф. «Портрет художника Франца Пффа». 1810

1816–17 художник наряду с другими назарейцами принял участие в росписях палатцо Дзуккари (или Каза Бартольди) прусского консула С. Бартольди в Риме (все фрески с 1887 находятся в Берлине, в Государственных музеях, а карты к ним — во Франкфурте-на-Майне, в Штеделевском институте искусств). В 1818–28 вместе с другими художниками (П.И. фон Корнелиус, Ф. Хорни, Ю. Шнорр фон Карольсфельд, Й.А. Кох, Й. фон Фюрх) О. принял участие в украшении росписями на сюжеты из произведений Тассо, Ариосто и Данте трёх залов казино в парке виллы принца К. Массимо. В пяти фресках О. на сюжеты из «Освобождённого Иерусалима» Тассо сказало влияние росписей *Пинтуриккио* и *Перуджино* в Ватикане. Поэтические виды умбрийского пейзажа тонко согласуются с рыцарской фантастической тематикой

сцен, естественным окружением парка, панорама к-рого открывается сквозь окна садового павильона. Поздние произведения художника — цикл полотен «Семь таинств» («Таинство крещения», Мюнхен, Новая пинакотека; «Таинство покаяния», С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) — были исполнены в 1857–62 и предназначались, по-видимому, для перенесения в монументальную живопись или для шпалер. Призванное передать глубокое религиозное чувство, сцены лишены непосредственности ранних работ художника, тяготея к более поверхностному толкованию в духе бытовой живописи середины века. В программном для позднего творчества художника полотне «Торжество религии в искусстве» (1831–40, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт искусств) композиция уподоблена ренессансному ал-

тарному образу. С присущей полотнам *Рафаэля* чёткой симметрией в размещении фигур О. поместил в центре Мадонну и коленопреклонённые фигуры А. Дюрера и *Рафаэля*. Два художественных кумира назарейцев почитательно, подобно самому О., приносят в дар Мадонне своё полное высоких духовных идеалов искусство. Метод реконструкции классического идеала, жанризация исторической живописи в творчестве художника отразили характерные тенденции европейского искусства (1830–40-х). Выразив эстетические взгляды ранних немецких романтиков, творчество О. оказало влияние на многих немецких (В. фон Каульбах, Э. фон Гебхардт, Э. Дегер, Э. Бендеман, А. Мюллер) и европейских мастеров 19 в.

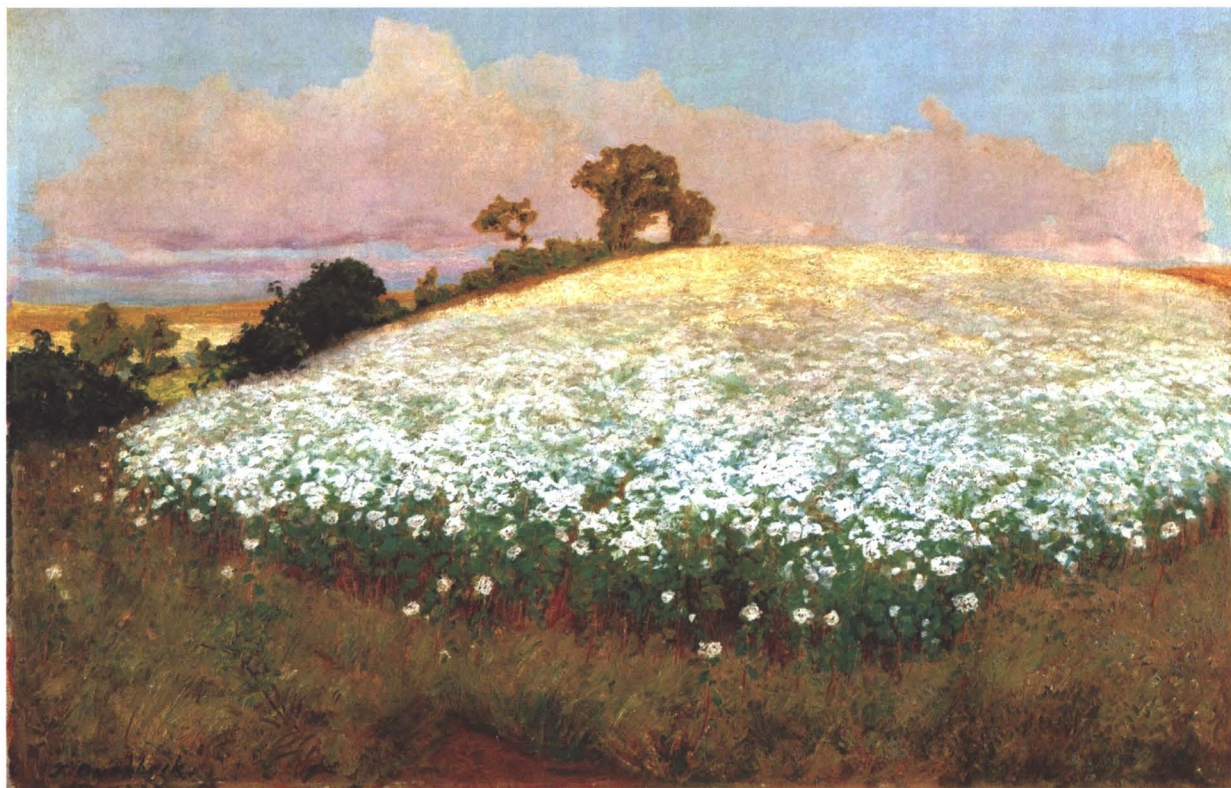
**Овербек Фриц** (*Overbeck Fritz*) (полное имя *Август Фридрих; August Friedrich*) (15.9.1869, Бремен, — 7.7.1909, там же), немецкий художник

► После окончания школы учился в дюссельдорфской Академии художеств. Ф.В.О. *Модерзон* уговорил его перебраться в Ворпсведскую колонию художников, где он сначала проживал на квартире, а потом построил себе дом. В его творчестве в этот период преобладают пейзажи местных болот. В 1897 художник женился на своей ученице Гермине Роте, их дочь Герта Овербек-Шенк также стала художницей. В 1905 семья О. переехала в Бремен, где художник писал пейзажи пляжей и дюн островов Северного моря.

**Овнатанян, семья армянских художников 17–19 веков**

► Родоначальником семьи является Овнатан Нагаш. Акоп О. (р. 1692) и Арутюн О. (р. 1706 или 1707), сыновья и ученики Овнатана Нагаша. Украшали миниатюрами рукописные книги, расписывали вместе с отцом собор в Эчмиадзине. Овнатан О. (ок. 1730–1801, Тбилиси), живописец, сын Акопа О. Был придворным художником Ираклия II, совместно с учениками выполнил новую роспись собора в Эчмиадзине, исполнил (для того же собора) серию изображений святых и композиции на евангельские темы (масло, холст; 1782–86, часть из них — в Ереване, в Картинной галерее Армении). Мкртум О. (или Авнатом; 1779, Тбилиси, — 1845, там же), живописец, сын Овнатана О. Писал церковные картины, создал серию изображений армянских царей и военачальников («Царь Трдат», 1836, Ереван, Кар-





Овербек Ф. «Гречишное поле». Около 1897



Овнатанян А.О. «Портрет молодого Акимяна»

тинная галерея Армении). Акоп О. (Яков Авнатомов; 1806, Тбилиси, — 1881, Тебриз или Тегеран, Иран), живописец, считается одним из основоположников портретного жанра в армянском искусстве. Обучался у своего отца — Мкртума О. В 1841 за портрет Е. Головина получил от С.-Петербургской АХ звание

«неклассного художника». Его работам, сохраняющим некоторые традиционные черты армянского искусства (статичность фигур, спокойствие поз, ювелирная выписанность деталей, «эмалевая» гладь живописной фактуры), присущи психологическая выразительность поэтичных (нередко с оттенком романтической меланхолии) моделей, сдержанность цветовой гаммы, основанной на изысканном сочетании тёплых и холодных тонов. Среди произведений: портреты Н. Теумян, Е. Гургенбекян (оба — 1840-е, Ереван, Картинная галерея Армении), Г. Караджяна (1840-е), Меликовых (1840-е, Тбилиси, Музей искусств Грузии) и др. Агафон О., или Авнатомов [1816, Тбилиси, — 23.3(4.4).1893, С.-Петербург], живописец и гравёр, сын Мкртума О. Образование получил в АХ (1836—43). Работал в С.-Петербурге. В числе работ: литографии с портретов Акопа О., литографии с изображениями скаковых лошадей и др.

**Овчинников Владимир Афанасьевич** (р. 4.10.1941, ст. Щучье Озеро, Пермская область), российский художник, один из ведущих мастеров неофициального искусства Ленинграда

» Заслуженный художник Российской Федерации (2005). Действи-

тельный член Академии современного искусства Санкт-Петербурга. Работал маляром-декоратором в Театре оперы и балета им. С.М. Кирова под руководством С. Версаладзе (1960—62), такелажником в Эрмитаже (1962—64) вместе с М. Шемякиным, художником-оформителем в областной филармонии и в Доме культуры в Парголово. В 1964 организовал в Расстрелиевской галерее Эрмитажа выставку пятерых художников — рабочих музея Шемякина, Кравченко, Лягачева, Уфлянда, О. Специального художественного образования не имеет. В 1970-е по протекции настоятеля Псково-Печерского монастыря о. Алипия участвовал в росписи церквей. Живёт и работает в Санкт-Петербурге. Получил известность картинами, сочетающими магический реализм пейзажа и бытового жанра с элементами традиционной религиозной иконографии (ангелы и библейские сцены среди хмурых городских закоулков и железнодорожных полустанков). В последние годы были организованы его персональные выставки в Берлине, Нью-Йорке, Центральном выставочном зале «Манеж», Государственном Эрмитаже. Картины представлены в Государственном Русском музее, Музее истории Санкт-Петербурга, частных коллекциях в России и за рубежом.





Овчинников Н.В. «Лесная речка». 1998

**Овчинников Николай Васильевич** (14.10.1918, деревня Мижули Чебоксарского у., — 18.2.2004), российский художник

» Народный художник РСФСР (1984). Народный художник Чувашской АССР (1968). Действительный член Академии наук и искусств Чувашской Республики (1995). Учился в Алатырском художественно-графическом училище (1937). В 1939—45 участвовал в Финской кампании на Карельском перешейке и Великой Отечественной войне 1941—45. С 1944 член Союза художников СССР. В 1951 окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Академии художеств СССР в Ленинграде (мастерская профессора Р.Р. Френца). В 1954 присвоено ученое звание кандидат искусствознания. С 1960 доцент кафедры изобразительных искусств художественно-графического факультета Чувашского государственного педагогического института имени И.Я. Яковлева. В 1961—83 секретарь правления Союза художников РСФСР. В 1963—89 председатель правления Союза художников Чувашской АССР. Профессор кафедры живописи (1973). Автор исторических и жанровых картин, пейзажей. Основные произведения: «Подписание декрета об образовании Чувашской автономии» (1950), «Первенец» (1953), «Первая борозда» (1959), «Здравствуй, Земля!» (1965), «Страда. Мать» (1974), «Смена» (1977), «Навеки вместе» (1985), «Беление холста» (1989), «Масленица» (1991), «Победитель»

(1995), «И.Я.Яковлев у государя Николая II» (1997), «Школа И.Я.Яковлева на Нижегородской ярмарке в 1896 году» (1998), «А. Пушкин и Н. Бичурин» (1998), «А. Пушкин в Чувашии (У родника)» (1998), «Сеспель Мишши. Вызов морю» (1999) и др. Автор книги «Миг между прошлым и будущим» (1998). Участник зональных, всесоюзных, всероссийских и зарубежных выставок. Персональные выставки проходили в США, Японии, Франции, Англии, Германии. В настоящее время картины художника находятся в 39 музеях, а также в музейных и частных собраниях за рубежом. Лауреат Государственной премии Чувашской АССР им. К.В. Иванова (1975).

**О'Горман Хуан** (O'Gorman Juan) (6.7.1905, Койоакан, пригород Мехико, — 17.1.1982, Мехико), мексиканский художник и архитектор



О'Горман Х. Автопортрет. 1950





О'Горман Х. Роспись в библиотеке имени Гертруды Боканегра. Паццуаро, Мексика. 1940-е

» В 1926 окончил Национальную школу архитектуры в Мехико. С 1932 — профессор Национального политехнического института в Мехико. Начиная как представитель функционализма (различные типы школьных зданий, 1932—35). В конце 1930-х—40-е занимался живописью, создавал монументальные композиции в духе Д. Риверы (фрески в аэропорту Мехико, 1936—38, не сохранились); в станковой живописи создавал полотна в духе *сюрреализма*. В середине 20 в. вернулся к архитектуре. В своих постройках широко использовал мотивы древнемексиканского зодчества,

близкие к органической архитектуре (собственный дом в Мехико, 1956). Фасады сооружений украшал узорной мозаикой из камня и смальты, а также росписями (библиотека Университетского городка в Мехико, 1951—53; библиотека им. Гертруды Боканегра в Паццуаро, 1940-е).

**Огурцов Олег Фёдорович** (р. 23.5.1933, Брянск), российский художник

» Действительный член РАХ. В 1961 окончил живописный факультет Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Академии художеств в Ленинграде. Учителями художника были живописцы В.С. Сорокин, И.А. Серебряный и Б.С. Угаров. Член Союза художников СССР с 1962. Участник всесоюзных и российских республиканских выставок. Пишет в основном пейзажи, к-рые наполнены чувством любви и восхищения красотой окружающего мира. В своих работах художник стремится добиться лёгкости и прозрачности тона, используя сложную, многослойную живописную технику. Цвет в его полотнах всегда конкретен, он неизменно обусловлен состоянием природы, её освещением в зависимости от времени суток и времени года. Работы художника находятся в Государственной Третьяковской галерее, в музеях городов России, в зарубежных и российских частных коллекциях.



Огурцов О.Ф. «Тропинка». 1996

**Одесский художественный музей**, одно из крупнейших собраний русского и украинского изобразительного искусства в Украине

» Открыт в 1899 по инициативе Одесского общества изящных искусств, основанного в 1865. Начало музейному собранию положили картины, переданные С.-Петербургской академией художеств. Коллекция охватывает все виды изобразительного искусства — живопись, графику, скульптуру, декоративно-прикладное искусство — и включает произведения русских и украинских мастеров иконописи от 16 в. до современности, насчитывая более 10 тыс. оригинальных работ. Экспозиция музея размещена в 26 залах на двух этажах. Она построена в историко-хронологической последовательности с соблюдением монографического принципа показа произведений каждого автора. Экспозиция открывается творениями иконописцев 16—18 вв. Большая коллекция икон в музее даёт возможность в полном объёме познакомиться с уникальными памятниками русской и украинской иконописи 16—19 вв. Иконы 16 в. — «Богоматерь», «Иоанн Креститель», «Спас на престоле», «Никола Зарайский» — отличаются мастерством в передаче большой духовности образов, в изысканности цвета, лёгкости жестов. Памятники украинской иконописи также очень разнообразны по манере письма. В 19 в. на юге Украины часто встречались иконы, написанные на холсте, в западных областях — на стекле («Покров», «Распятие с Георгием Змееборцем», «Никола», «Святая Варвара»). Выразительные силуэтные линии, звонкие краски создавали праздничность декоративного образа. С живописью 18 — нач. 19 в. знакомят портреты, созданные мастерами той эпохи, такими, как Д.Г. Левицкий, В.Л. Боровиковский, О.А. Кипренский, В.А. Тропинин и др. Характерными и значительными произведениями представлена академическая живопись. Интересна и многочисленна коллекция полотен мариниста И.К. Айвазовского. Музей располагает большим и представительным собранием произведений художников демократического направления в искусстве второй пол. 19 в., прежде всего членов Товарищества передвижных художественных выставок. Это работы известных художников И.Н. Крамского, А.К. Саврасова, И.И. Левитана, И.И. Шишкина, А.И. Куинджи, И.Е. Ретина, В.И. Сурикова и мн. др. Один из лучших разделов коллекции — искусство рубежа 19—





Здание Одесского художественного музея

20 вв.: В.А. Серов, М.А. Врубель, Н.К. Рерих, Б.М. Кустодиев, А.А. Бенуа, К.А. Сомов, В.В. Кандинский. В музее экспонируется уникальная коллекция живописи мастеров Товарищества южнорусских художников, основанного в Одессе в 1890. Неповторимая самобытность работ К.К. Костанди, Г.А. Ладженского, П.А. Нилуса сформировала основы одесской живописной школы. Отдел современного искусства представляет художественную жизнь Одессы с 1920-х до наших дней.

**Однорáлов Михаил Николаевич** (р. 10.11.1944, Москва), российский художник, представитель неофициального искусства СССР

» Начал рисовать в 13 лет. В 1957–58 посещал художественную школу, а также студию Хазанова в Москве. Ученик Р.Р. Фалька. В 1961 пришёл к идее метафизичности и одиночества предмета на большой плоскости. Примкнул к движению художников-нонконформистов в 1975. В 1980 эмигрировал. В настоящее время живет в США. Выставлялся в галереях Джерси-Сити (1981), Нью-Йорка (1982, 1984).

**Одóльские, Адольские, семья русских живописцев конца 17 — первой половины 18 века, одни из зачинателей русской светской живописи**

» 1) Григорий О. (умер не ранее 1725). Учился в Оружейной палате

(с 1681) у И.А. Безмина, с 1694 «жалованный живописец» там же. Работал в Москве и С.-Петербурге. Исполнил батальные картины для хором Петра I (1694, 1697). ряд портретов, близких к парсуне («Воевода И.Е. Власов», 1695, Горьковский художественный музей), две аллегорические картины в честь Полтавской битвы (1709) и др. 2) Иван Большой О. (умер не ранее 1750). Брат Григория О. Учился в Оружейной палате у Безмина. В 1711–28 работал в С.-Петербурге, писал иконы для Петропавловского собора (1726). Выполнил портреты Петра I и А.Д. Меншикова (1710), «Парадный портрет Екатерины I с арапчонком» (около 1726, Государственный Русский музей, гравирован в 1726 совместно с А.Ф. Зубовым) и др. 3) Иван Меньшой О. Сын Григория О. Работал в первой половине 18 в. Писал иконы для церквей С.-Петербурга, Петергофа и др.

**Озанфа́н Аме́де (Ozenfant Amedee)** (15.4.1886, Сен-Кантен, — 4.5.1966, Канны), французский художник и теоретик искусства

» Учился в художественной школе Сен-Кантена. В 1906 приехал в Париж, где обучался архитектуре и живописи в академии «Ля Палет». В 1910–12 совершил поездки в Россию, Италию, Бельгию, Голландию. В 1915–17 издавал журнал «Порыв». Совместно с Ле Корбюзье написал брошюру «После кубизма» (1918), к-рая стала манифестом нового направления — пуризма. Его



Озанфан А. «Натюрморт. Посуда». 1920

инициаторы считали, что живописные формы должны быть столь же отчётливыми, как линии современных технических устройств. Положения машинной эстетики развивались в основанном О. и Ле Корбюзье журнале «Новый дух» (1920–25) и были обобщены в их книге «Современная живопись» (1924). Наиболее значительная теоретическая работа О. — «Искусство» (1928). В 1935–38 жил в Лондоне, где открыл собственную художественную школу. Переехав в 1938 в Нью-Йорк, также создал Школу изящных искусств О. В школе им была изложена теория преформизма, согласно к-рой образы великого искусства постоянно пребывают в подсознании человека, ожидая появления художника, способного воплотить их в конкретных произведениях. Характерные особенности живописи О. — предельная экономия средств, скупое использование цвета, чёткий гра-



Одноралов М.Н. «Открытая рыба». 1997





Озанфан А. «Натюрморт с бутылками»

физм плавных контуров, очерчивающих общую схему предмета («Перламутр № 1», 1922, Париж, Национальный музей современного искусства; «Графика на чёрном фоне», 1922, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина; «Фуга», Чикаго, Институт искусств; «Графин, гитара, стакан и бутылки на сером столе», 1920, Базель, Художественный музей). Стремясь к синтезу искусств, О. создал ряд настенных композиций, среди которых наиболее значительны «Четыре расы» (1928) и «Жизнь» (1933–38) для Национального музея современного искусства в Париже. В 1950-х художник отступил от строгих нормативов пуризма; его живопись передавала ощущение воздушной среды, колорит обогащался полутонами, появились тонко разработанные детали. Оказал влияние на многих художников, даже таких известных и значительных, как Ф. Леже и В. Баумейстер. О. преподавал в са-

мых разных учебных заведениях в Париже, Лондоне, Соединённых Штатах. Произведения О. представлены в музеях Базеля, Нью-Йорка (Музей современного искусства и музей Соломона Гуггенхайма), Париже (Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду), Санкт-Петербурге (Государственный Эрмитаж) и Москве (Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). В 1985 в музее Сен-Кантена прошла большая выставка его творчества.

**Ознамёнка**, в русской средневековой живописи нанесение линейного композиционного рисунка при начальной стадии работы над иконой, стеной росписью или миниатюрой

**Окас Эвальд Карлович (Okas Evald)** [р.15(28).11.1915, Ревель, Эстляндская губ., Российская империя, ныне Таллин, Эстония], эстонский художник и график

» Народный художник СССР (1963). Действительный член АХ (1975). Герой Социалистического Труда (1985). В 1938–41 учился в Высшем государственном художественном училище в Таллине. С 1944 преподавал в Художественном институте Эстонской ССР в Таллине (с 1954 профессор). Автор тематических композиций, индустриальных пейзажей и портретов, работал в области монументальной живописи и декоративно-прикладного искусства. Произведения О. («Война в Махтре», 1958; «Горящий „Тигр“», 1973 и др.) отличаются динамичной композиционными приёмами. Работал в области книжной иллюстрации. Почётный академик Флорентийской академии изящных искусств. Награждён орденами и медалями.



О'Кифф Дж. «Манхеттен». 1932

**О'Кифф Джорджия (O'Keeffe Georgia)** (15.11.1887, Сан-Прейри, шт. Висконсин, — 6.3.1983, Санта-Фе, шт. Нью-Мексико), американская художница, мастер магического реализма

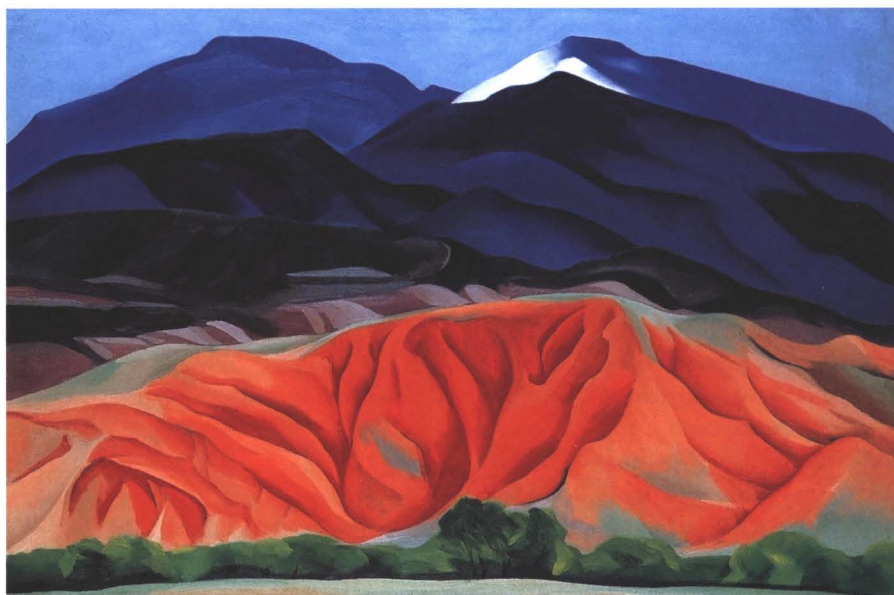
» Родилась в семье фермера. Изучала искусство в Чикагском художественном институте (1904–05) и нью-йоркской Лиге студентов-художников (1907–18), работала в рекламном агентстве в Чикаго. В 1912–17 преподавала рисование и живопись в различных училищах Техаса, Южной Каролины и Вирги-



нии. Этапным пунктом её творческой судьбы явилось знакомство с А. Стиллицем, одним из пионеров современной фотографии и пропагандистом арт-авангарда (1916). В том же году Стиллиц устроил выставку её работ в своей нью-йоркской галерее «291», а позднее (в 1924) они поженились; многолетняя серия фотопортретов жены принадлежит к числу лучших циклов этого мастера. С тех пор художница жила в Нью-Йорке, часто наезжая в штат Нью-Мексико и окончательно переселившись туда после смерти мужа в 1946. Традиции *символизма* органично соединились в творчестве художницы с острыми ракурсами авангардного фотоискусства. Не отказываясь от предметности — напротив, детально подчёркивая и обыгрывая её, — художница неизменно сочетала в своих образах сюрреальное остранение, эффекты сна или грёзы с ярким местным колоритом. Благодаря этому художница стала одним из самых значительных мастеров *магического реализма*, сблизившись и с американским прецизионизмом. Изначально её привлекали широкие горизонты прерий (серия «Свет на равнинах», 1917). В 1920-е написала целый ряд романтических образов нью-йоркских небоскрёбов. Среди типичных мотивов — сельские дома, горы, скалы и дюны, источённые стихиями кости и черепа животных («Череп коровы: красное, белое и синее», 1931; «Канадский белый амбар 2», 1932; обе работы — Нью-Йорк, Метрополитен-музей; «Голова барана, белая мальва и маленькие холмы», 1936, частное собрание, там же). Её картины с цветами, вполне натуральные и в то же время монументально-космические по своему внутреннему лирическому масштабу, принадлежат к лучшим образцам ар-флористики 20 в. («Чёрный ирис 3», 1926, Нью-Йорк, Метрополитен-музей; «Красный мак», 1928, Женева, частное собрание). В 1940-е часто писала дворники-патио, аскетически-сдержанные по цвету; в поздние годы охотнее всего обращалась к чистому пейзажу, где доминируют уже не конкретные мотивы и символы, а стихия неба как таковая («небесные картины» 1950-х). В 1949 опубликовала воспоминания о Стиллице, в 1976 — книгу «Джорджия О'Кифф. Автобиография».

«Октябрь», объединение новых видов художественного труда «Октябрь», творческое объединение, существовавшее в 1928—32 в Москве

» В объединение входили художники, прикладники, архитекторы,



О'Кифф Дж. «Пейзаж Нью-Мексико. Гора Блэк-Меса». 1930

художественные критики и др. Активными членами «О.» были художники А.А. Дейнека, Л.М. Лисицкий, А.А. и В.А. Веснины, М.Я. Гинзбург и др. С «О.» сотрудничал мексиканский художник Д. Ривера. «О.» стремился к объединению новых видов художественного труда, на первый план выдвигались задачи развития агитационно-массового искусства, большое внимание уделялось решению задач синтеза искусств, внедрению художественности в промышленное производство, повседневный быт. Внутри объединения были образованы молодёжная группа «Молодой Октябрь» и национальный сектор. Многие члены «О.» были приверженцами *конструктивизма*. Провёл ряд выставок: в Ленинграде (1928), в Москве (1929 и 1930), в Берлине и других городах Германии (1930).

Окунь Александр (Саша) (р. 1949, Ленинград, ныне С.-Петербург), израильский художник, представитель неофициального искусства СССР

» В 1972 окончил Академию художеств им. В.И. Мухомой. В 1974 участвовал в выставке художников-нонконформистов в ленинградском Дворце культуры имени И. Газа, в 1975 — во Дворце культуры «Невский». Несколько участников этих выставок, в том числе О., образовали ядро группы «Алеф» — первой за долгие годы группы еврейских художников, открыто заявивших о своей национальной самоидентификации. В 1979 уехал на постоянное жительство в Израиль.

С 1986 преподаёт рисунок в академии художеств Бецальель, в 1988—2000 преподавал рисунок и живопись в колледже «Эмуна» в Иерусалиме. В 1989 был избран адъюнкт-профессором колледжа Беармин (Кентукки, США). В 2000 стал председателем иерусалимского отделения Союза художников Израиля. Является членом Международной художественной ассоциации при ЮНЕСКО. Произведения находятся в коллекциях Государственного Русского музея в Санкт-Петербурге, в израильских музеях: Яд ва-Шем (Иерусалим), Музее Негева (Беер-Шева); Музее Янко-дада (Эйн-Ход) и др., а также в частных коллекциях в Израиле, Польше, России, Франции, США, Австралии и Канаде.

Олешкевич Юзеф (Oleszkiewicz Józef) (Иосиф Иванович) (1777, Шилува, ныне Расейнского района Каунасского у., Литва, — 5.10.1830, С.-Петербург), польский художник



Окунь А. «Михаль С.». 1992



# Пастель

Пастель получила своё название от слова «а пастелло», которым именовали приём рисования одновременно чёрным итальянским карандашом и красной сангиной, иногда с подкраской другими цветными карандашами, применявшийся итальянскими художниками 16 века, в том числе и Леонардо да Винчи. 18 век — расцвет пастели. Пастель стала самостоятельной техникой и получила особую популярность во Франции. Затем классицизм решительно отверг пастель как технику слишком нежную, бледную и лишённую решительности линий. Во второй полови-



не 19 века пастель пережила возрождение в творчестве Менцеля, Мане, Ренуара, Редона и особенно Дега, который открыл в пастели новые возможности — сильную линию, звучность краски и богатство фактуры. Творческие поиски художников 20 века нашли отражение в развитии пастели — в усложнении структурного состава, в сближении рисунка и живописи, привнесении новых технических приёмов. В технику пастели включают уголь, гуашь, темпера, акварель, радикально меняющие эмоциональное звучание пастели, наделяющие её невиданной прежде энергией.

## Сухая пастель

Содержит высококачественные пигменты в максимальной концентрации при минимальном содержании связующего вещества, что обеспечивает чрезвычайную мягкость, высокую интенсивность цвета и светостойкость. Гамма сухой пастели состоит из 100 оттенков, которые все могут налагаться друг на друга и хорошо растушёвываются.



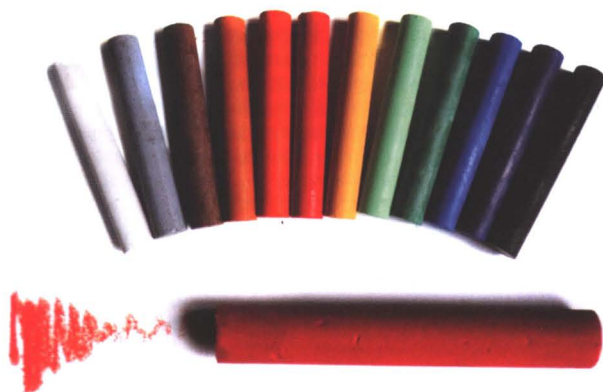
## Восковая пастель

Производится из пчелиного воска и пигмента, которые обладают хорошей светостойкостью и обеспечивают яркий и интенсивный след. При необходимости в состав восковой пастели включают эмульгатор, который обеспечивает возможность размывать её водой. Восковая пастель предназначена для оформительских, декоративных работ.

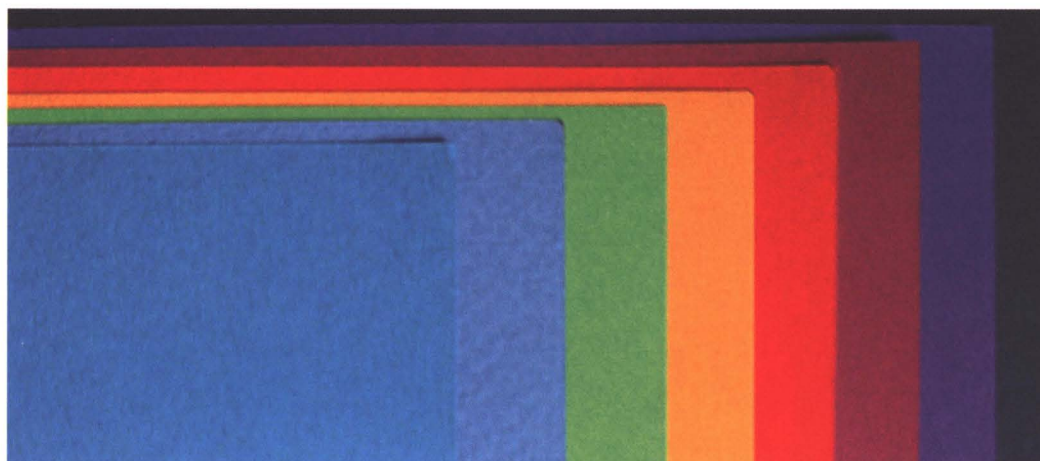


## Масляная пастель

Производится из смеси пигмента с льняным маслом путём прессовки. По своему составу больше напоминает восковые мелки, чем мягкую пастель. Мелки должны быть мягкими и давать насыщенный цвет. В лучших марках масляной пастели содержится больше пигмента; они более упругие и эластичные по сравнению с восковыми мелками.







# **Бумага для пастели**

Работа мягкими нежными палочками пастели требует шероховатого ворсистого основания, способного удержать красочный порошок. В старину художники рисовали даже на замше. В настоящее время в качестве основания для пастели используют чаще всего специальную бумагу, шероховатый картон или наклеенный на картон холст.

## **Шарден Жан Батист Симеон «Автопортрет». 1771 г.**

Шарден увлёкся техникой пастели в последние годы жизни. Он добивался от нежных карандашей сильного, плотного цвета, гармонично объединял бархатистые чистые тона и рельефный рисунок. Примером служат его автопортреты.

## **Лиотар Жан Этьен «Шоколадница». 1744 г.**

Лиотар считал, что пастель естественнее всего передаёт колорит и тончайшие переходы светотени. Применяя тонкие прозрачные тени, он достиг совершенной точности рисунка, максимальной выпуклости и определённости объёмов.







Олешкевич Ю. «Антиох и Стратоника». 1810

сал, в частности, портреты членов императорского дома. В 1812 был принят в Императорскую академию художеств (за полотно «Благотворительное призрение и попечение императрицы Марии Фёдоровны о бедных»). Масон, с 1822 глава ложи Белого Орла. О. писал картины на исторические, религиозные, мифологические сюжеты, а также портреты. Работал в академическом стиле, в духе позднего классицизма, с элементами сентиментализма. Автор портрета Льва Сапегы. Многие его картины (портреты Адама Ежи Чарторыйского, Иеронима Стройновского, 1810; Мартина Почобута, 1810) хранятся в Вильнюсе. Часто выезжал в белорусские губернии, где сделал немало интересных портретов в стиле позднего классицизма и романтизма («Групповой портрет», «Портрет девочки» и др.). Дружил с Адамом Мицкевичем, написал его портрет (1828).

**Оливер** Исаак (Айзек) (Oliver Isaac), называемый *О. Старший*



Олешкевич Ю. «Портрет молодой женщины с ребёнком». 1824

» Сын музыканта из местечка Радощковичи Минской губ. Образование получил при поддержке графа А. Ходкевича. Окончил факультет изящных искусств Виленского университета, где учился у Ф. Смуглявичуса и Й. Рустемаса. В 1803—06 совершенствовался в Дрездене и Париже. Был учеником Ж.О.Д. Энгра и Ж.-Л. Давида. После возвращения из-за рубежа работал на Вольны и в Вильно. В 1810 поселился в Санкт-Петербурге, где пи-



Оливер И. «Эдвард Герберт, лорд Чербери»





Олисей Гречин. Икона «Спас Нерукотворный». Вторая половина 12 века

(около 1556, Руан, — 2.10.1617, Лондон), английский портретист французского происхождения

» Приехал в Англию в 1568 вместе с родителями-гугенотами, бежавшими от преследований. Учился миниатюре у Н. Хиллиарда, но, вероятно, получил определённое художественное образование, будучи ещё на континенте. Об этом говорит высокий профессионализм уже первых миниатюр, а также рисунки 1590-х на библейские темы, свидетельствующие о знакомстве мастера с художниками школы Фонтенбло и фламандскими маньеристами, в частности с Ф. Флорисом. На стиль художника оказали также влияние гравированные портреты Х. Голцуса. В отличие от Хиллиарда, О. применял светотеневую моделировку пластической формы, опираясь на опыт европейского станкового портрета, использовал более плотную, кроющую акварель, иногда делал подготовительный рисунок. Гораздо шире был и круг его заказчиков. Наряду с аристократами из окружения королевы Анны Датской и принца Уэльского он писал зажиточных горожан и их жён, был автором детских портретов. Впечатления от путешествия в Италию в

1596 дали сильные импульсы его творчеству, вершиной к-рого стал «Портрет неизвестной» (1596—1600, Лондон, Музей Виктории и Альберта). Кабинетные миниатюры О. по композиции, укрупнённости форм ближе к станковой живописи. Его искусство завершает период

расцвета ренессансного миниатюрного портрета в Англии. Основные произведения: «Портрет девочки с гвоздикой» (1590), «Портрет девочки с яблоком» (1590), «Портрет неизвестной в маскарадном костюме» (1609), «Портрет Ричарда Саквилла, графа Дорсета» (1616, все — Лондон, Музей Виктории и Альберта), «Портрет Генри Фредерика, принца Уэльского» (ок. 1616, Виндзор, Королевское собрание).

**Олисей Гречин** (вторая половина 12 в. — 1231), русский иконописец

» Предположительно, грек по происхождению (отсюда прозвище Гречин); по другой версии — сын новгородского боярина Петра Михалковича. Упомянут в летописи под 1196 как автор росписей церкви Положения ризы и пояса Богоматери на Пречистенских воротах Новгородского Кремля. По одной из гипотез был главой артели изографов, создавших фресковый ансамбль церкви Спаса Преображения на Нередице в 1199. Существует гипотеза, приписывающая О. Г. авторство новгородской иконы 12 в. — Нерукотворного Образа Христа. В 1973—77 археологами в Новгороде в Троицком раскопе была открыта усадьба, а в её составе иконописная мастерская, принадлежавшая О. Г. Были найдены заготовки икон, оклады, образцы красок, инвентарь художника, а также около 20 берестяных грамот из переписки Олисея.

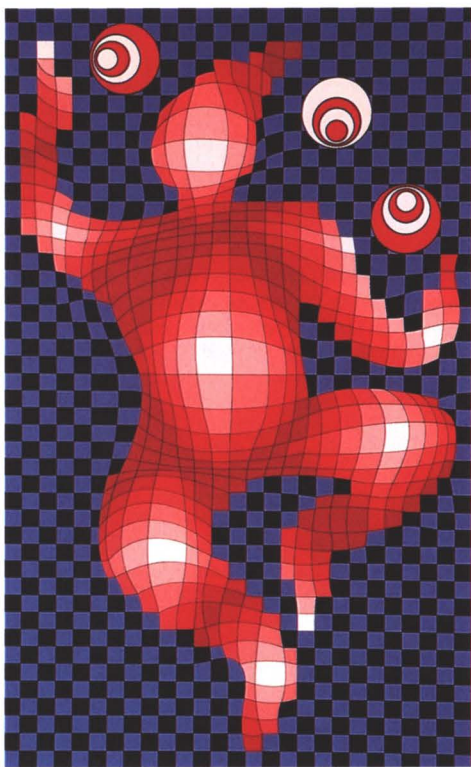
**Омский областной музей изобразительных искусств, художественный музей в Российской Федерации**



Здание Омского областного музея изобразительных искусств



» Открыт 21.12.1924. С 1924 — художественный отдел Западно-Сибирского краевого музея, с 1940 — Омский государственный музей изобразительных искусств, с 1954 — Омский областной музей изобразительных искусств, с 1995 — Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля, с 2005 — Государственное учреждение культуры Омской области «Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А.



Оп-арт. В. Вазарели. «Жонглер»



Оп-арт. Р. Анушкевич. «Внутренняя гармония». 1965

Врубеля». Общее количество единиц хранения — 24 519, в том числе: живопись — 2349, графика — 11 188. Основу коллекции составили предметы искусства, конфискованные большевиками у их владельцев: князей Голицыных, князей Юсуповых, графов Шуваловых, промышленников Рябушинских и др. Часть экспонатов передана из Государственной Третьяковской галереи, музея бывшего Художественно-промышленного техникума им. М.А. Врубеля. Коллекция западноевропейского искусства включает полотна И. ван Остаде, Я. Веникса, Д. Тенирса Младшего, С. Вуэ, К. Верне, Ж.-Б. Грёза, А. Фантен-Латура, Я.Ф. Гаккерта, И. Б. Лампи Старшего и др. В коллекции иконописи 17 — нач. 21 в. иконы, выполненные в европейской части России, на Урале и в Сибири (в т. ч. «Богоматерь Абалацкая» — покровительница Сибири). Русское искусство 18 — середины 19 в. представлено работами А.Г. Венецианова, М.Н. Воробьева, И.К. Айвазовского, А.П. Боголюбова и др.; русское искусство 2-й пол. 19 — нач. 20 в. отражают картины И.И. Шишкина, И.К. Крамского, Ф.А. Васильева, И.Е. Репина, В.И. Сурикова, В.Д. Поленова, В.В. Верещагина, И.И. Левитана, В.А. Серова, М.В. Нестерова, М.А. Врубеля и др. мастеров. В коллекции русского искусства конца 19 — 20 в. представлены работы всех основных объединений — «Мира искусства», «Союза русских художников», «Бубнового вала» и др. Коллекции советского и современного искусства содержат произведения А.А. Лабаса, Е.Е. Моисеенко, В.В. Ватенина, В.Е. Попкова, В.Ф. Стожарова, омских художников.

**Оп-арт** (англ. *op art*, сокращение от *optical art* — *оптическое искусство*), направление в изобразительном искусстве 20 века, одна из поздних разновидностей абстракционизма

» Берёт начало из т. н. геометрического абстракционизма, представителем к-рого был в начальный период своего творчества основоположник О.-а. В. Вазарели. Первые произведения в стиле О.-а. относятся к 1940—1950-м; распространение О.-а. как течения произошло в 1960-е. В основе метода О.-а. лежит комбинация в определённом ритме многократно повторяющихся простейших геометрических фигур, включающих в себя одна другую, постепенно меняющих характер линейных, пространственных и цветовых взаимоотношений и т. о.

создающих оптическую иллюзию одновременного динамического удаления и приближения планов, а также перемещения цветных пятен. Эффекты пространственного перемещения, слияния, «парения» форм достигаются введением резких цветовых и тональных контрастов, ритмических повторов, пересечения спиралевидных и решётчатых конфигураций, извивающихся линий. В О.-а. часто применяются установки меняющегося света, динамические конструкции. Иллюзии струящегося движения, вспышки, последовательной смены образов, неустойчивой, непрерывно перестраивающейся формы возникают в О.-а. вне связи с реальностью, т. е. создаётся образ фиктивный, присутствующий только в ощущении зрителя. Представители О.-а. утверждали, что их работы побуждают зрителя к активному соучастию в творчестве, поскольку сам глаз генерирует форму, трансформирует «материю» живописи в «энергию» видимого образа. В этом О.-а. смыкается с массовым искусством. Сближение с формами массовых зрелищ и аттракционов особенно явно в пространственных конструкциях О.-а.: вращающихся, сверкающих, постоянно меняющих свой облик системах, движущихся и мерцающих плоскостях и объёмах. Чтобы достичь внешних оптических эффектов, оп-артисты используют материалы, не относящиеся к живописи (металл, стекло, пластик), но имеющие отражающую поверхность. Эта же цель навела художников на мысль использовать выразительные возможности ткани и прозрачных материалов — излюбленный приём рекламы и печати, шокирующий и достигающий немедленного результата. В том же духе работало и поколение художников, родившихся между 1925 и 1930, чьё творчество связано главным образом с 1960-ми — они систематизировали предшествующие открытия и умножили области применения О.-а. в повседневной жизни. Начав с оптических эффектов на картинной плоскости, они стремились систематизировать свои композиционные решения (Д. Гарсия-Росси, С. Ле Парк, Д. Морелле) и достигать переливающихся эффектов (Морелле, Х.-Р. Сото, Ж. Стен); некие из них обратили свои поиски в сторону кинетизма (А. Крус, Сото, И. Варданега, М. Бото). О.-а. постепенно приобрёл интернациональный характер, в разных странах образовались целые группы художников: в Италии (А. Де Векки, К. Мари), Испании (Д. Ибаррола), Германии (Х. Мак



Гравениц), Швейцарии (Т. Герстнер), СССР (В. Колейчук). Возможности О.-а. нашли некое применение в промышленной графике, плакате, оформительском искусстве.

**Опись**, в средневековой русской живописи внешние контуры фигур и предметов; очерчивающие форму тонкие коричневые или красные линии, завершающие работу над иконой или фреской. Аналогична абрису

**Орешников Виктор Михайлович** [7(20).1.1904, Пермь, — 1987, Ленинград, ныне С.-Петербург], российский художник

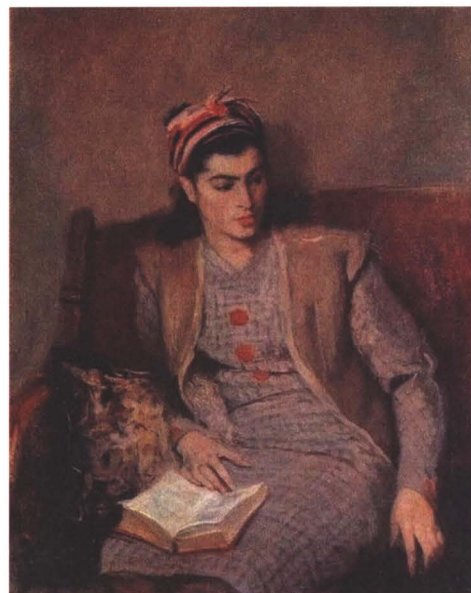
» Народный художник СССР (1969), действительный член Академии художеств СССР (1954). Участник выставок с 1926. В 1927 окончил ленинградский Вхутеин, мастерская К.С. Петрова-Водкина. Член Ленинградского отделения Союза художников СССР с 1932. В 1930—87 преподавал в Ленинградском академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (в 1953—79 ректор). Кандидат искусствоведения (1937). Доктор искусствоведения (1948). Картины на историко-революционную тематику («В. И. Ленин на экзамене в Петербургском университете», 1947; «В штабе обороны



Ориентализм. А.Ж. Гро. «Наполеон возле больных чумой в Яффе». 1804



Ориентализм. Э. Делакруа. «Еврейская свадьба в Марокко». 1841



Орешников В.М. Портрет жены. 1945

Петрограда», 1949). Писал портреты — балерины А.Я. Шелест (1949), скульптора В.В. Лишева (1952), академика Б.Б. Пиотровского (1970—71). Также работал в жанрах пейзажа и натюрморта. Персональные выставки в Ленинграде (1954, 1974, 1985) и Москве (1975). Произведения находятся в Государственном Русском музее, Государственной Третьяковской галерее, многочисленных музеях и частных собраниях в России, Великобритании, КНР, Франции и других странах. Государственная премия (1948, 1950).

**Оригинал** (лат. *originalis* — первоначальный), первоначально созданное произведение (живописное, скульптурное, графическое и т. п.) в отличие от подделки, копии или репродукции

» О. ещё называют художественное произведение, служащее образцом для копии, а также образец, в соответствии с к-рым выполняется художественное произведение учеником мастера или верным последователем творческой концепции.

**Ориентализм** (*Orientalisme*), использование мотивов и стилистических приемов восточного искусства, а также истории, сюжетов восточного быта в культурах европейского типа

» Увлечение Востоком в Европе началось в 17 в., но как в живописи, так и в других видах искусства изображался не реальный, а воображаемый Восток, каким его представляли европейцы, весьма плохо знако-



мые с его бытом, костюмами, архитектурой. В 17—18 вв. фантастический и сказочный Восток служил живописцам поводом для демонстрации обнажённого тела и живописных деталей. Именно так представлены султаны на картинах Ф. Буше и А. Ванлоо и паши на полотнах Ж.О. Фрагонара. Подобная трактовка восточных мотивов сохранилась и в 19 в., например, в творчестве Ж.О.Д. Энгра, к-рый видел в своих одалисках лишь повод изобразить изящно изогнувшиеся обнажённые тела. Первый настоящий контакт с Востоком произошёл в 1798 во время Египетской кампании Н. Бонапарта. Сопровождавший французскую армию художник В. Дефон привёз на родину многочисленные наброски древних развалин и эскизы египетских костюмов. А.Ж. Гро использовал их, работая над картинами, призванными запе-

чатлеть события похода («Наполеон возле больных чумой в Яффе», 1804). Подобные сцены изображали, но только в более сдержанной манере, и Р. Герен и А.Л. Жироде-Триозон. Война за независимость в Греции открыла художникам-романтикам новые типы и новые пейзажи (Э. Делакруа. «Резня на Хиосе», 1824). Родоначальниками настоящего О. — искреннего, пережитого и правдивого изображения знойных пейзажей, кишащих толп и ярких красок Востока стали А.Г. Декан и П. Марилья, побывавшие в 1827—32 в Константинополе и Малой Азии. В начале 1830-х Делакруа открыл для Франции и всей Западной Европы Магриб. По возвращении в Париж он написал несколько своих самых знаменитых полотен — «Алжирские женщины» (1834, Париж, Лувр), «Еврейская свадьба в Марокко» (1841, там же)

и «Портрет султана Марокко» (1845, Тулуза, Музей изящных искусств). Завоевание Францией Алжира привлекло туда Доза, Раффе и Ораса Верне. В это время О. замкнулся на привлекательных, но преимущественно банальных сценах. Художники-реалисты рисовали Восток по-иному: Э. Деоданк изображал грубые нравы Марокко, Г. Гийоме — тоскливую нищету. О. Ренуар находил в Северной Африке новый импрессионистический источник вдохновения. Это был уже конец О. Хотя фовисты и независимые художники 20 в. и искали в Алжире слепящего света и резких локальных цветов, они стремились не столько к передаче местного колорита, сколько к изучению культуры и изобразительной традиции, декоративные мотивы к-рой привлекали их своей завораживающей и стройной организацией.

**Ориоли** Пьетро (Пьетро ди Франческо дельи Ориоли — *Pietro di Francesco degli Orioli* (ок. 1458—1496, Сиена), итальянский художник сиенской школы

» Искусство О. отражает тосканские художественные вкусы 1470-х—1480-х. До 1480 он работал в мастерской Маттео ди Джованни. Там же одновременно с ним работал Г. Коццарелли, чьи картины до недавнего времени путали с работами О., настолько схожи их стили. Главным отличием работ О. было его увлечение новомодными способами построения пространства в картине с помощью линейной перспективы. Кроме того, О., судя по всему, принадлежит одно новшество, впоследствии с успехом использовавшееся его флорентийским современником и коллегой С. Боттичелли: О. делал усиленный акцент на обрисовке в своих картинах контуров фигур, что придавало им особую графическую ясность. О. писал яичной темперой. Первая документально подтверждённая работа О. («Христос, омывающий ноги апостолам») датирована 1489. Среди наиболее известных его работ: «Мадонна с Младенцем и двумя ангелами» (Милан, галерея Брера), считающаяся самой ранней его работой, «Мадонна с Младенцем, святым Себастьяном и святым Рохом» (Буоноконvento, Музей религиозного искусства), «Мадонна с Младенцем и четырьмя святыми» (1480-е, Буоноконvento, Кастельмуцио), «Святое семейство с четырьмя ангелами» (Парма, Фондационе Маньяни Рокка ди Мамиано ди Траверсаторе), к-рую считают наиболее совершенным произведением его зрелого творчества. Кроме чисто религиоз-



Ориоли П. «Мадонна с Младенцем, святым Иеронимом и неизвестной святой». Около 1490



ных произведений О. принял участие в создании серии аллегорических портретов, воплощающих добродетели, изобразив «Сульпицию» (Балтимор, собрание Уолтерса). При жизни художник не имел большой славы за пределами Сиены, поскольку работал по большей части в самом городе либо в его окрестностях. Творчество О. стало активно изучаться только в 1980-х.

**Орка́нья** (*Orcagna* — прозвище, означает на местном диалекте Архангел) (настоящее имя *Андреа ди Чоне; Andrea di Cione*) (1308, Флоренция, — 25.8.1368, там же), итальянский художник, архитектор, скульптор

» Родился в семье художника. Ученик А. Пизано и Джотто. Художниками стали и оба его младших брата — Якопо и Нардо ди Чоне. Работал в основном во Флоренции. Ему принадлежат работы во флорен-

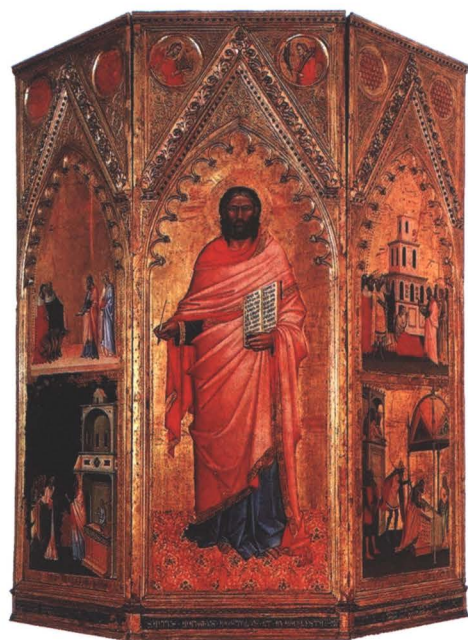
тийских церквях Санта-Мария-Новелла, Санта-Кроче и Орсанмикеле. Его самым значительным произведением считают алтарный образ «Христос во славе, окружённый святыми» в капелле Строцци церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции (1357). В этом произведении сочетаются жёсткая структура композиции и рельефность фигур, характерные для флорентийского искусства, и неяркий колорит, свойственный сиенской живописи. Строго симметричное расположение элементов несёт в себе чисто геральдический смысл. О. стремился изображать персонажей либо строго в профиль, либо прямо в фас. Этот стиль повлиял на всю флорентийскую живопись, вплоть до Лоренцо Монако. В предделе алтаря из церкви Санта-Мария Новелла и в сохранившихся фрагментах фрески «Триумф смерти» в церкви Санта-Кроче во Флоренции в искусстве О. вновь возникают черты торжественного стиля Мазо.



Ориоли П. «Рождество». 1494—1496



Б. ван Орлей. «Мадонна с Младенцем». Первая половина 16 века



Орканья. «Алтарь Святого Матфея». 1367

**Орлэй Баренд ван** (*Orley Barend van*) (*Бернард Брюссельский*) (1488, Брюссель, — 6.1.1541, там же), нидерландский живописец

» Первые навыки живописи получил от своего отца. Переехав в Рим, учился под руководством Рафаэля. По возвращении в Нидерланды по поручению папы Льва X отвечал за изготовление знаменитых ковров «Деяния святых апостолов» по картонам Рафаэля, к-рые выполнялись в брюссельском ткацком заведении ван Альста. Неоднократно О. и сам





Б. ван Орлей. «Портрет Карла V». Первая половина 16 века

выполнял картоны для подобных изделий. По его композициям сделаны ковры «Охота императора Максимилиана» (Лувр, Париж) и «Жизнь Авраама» (Гемптон-Корте, Лондон). Также О. сочинял рисунки для расписных оконных стёкол (например, рисунки, изображающие императора Карла V и его сестру, Марию Венгерскую, в брюссельской церкви Святой Гудулы). В 1518 О. получил титул придворного живописца Карла V; пользовался покровительством правительниц Нидерландов Маргариты Австрийской и Марии Венгерской. В своей живописи О. вдохновлялся итальянцами, преимущественно Рафаэлем и Леонардо да Винчи, но не переставал быть настоящим нидерландцем: итальянское влияние отражается в его приёмах композиции и в не-

рых чертах рисунка; однако оно не заглушало в нём стремления к *реализму*, не мешало ему выводить на сцену свои национальные типы, по-своему выражая чувство и разрабатывая колорит в чисто фламандском духе. Увлекаясь экспрессивностью, часто утрировал, заставляя свои фигуры принимать принуждённые, изысканные позы и корчить гримасы; но, несмотря на это, в большинстве своих произведений он представлял талантливым художником и опытным техником, внёсшим большой вклад в развитие голландской живописи. Лучшими картинами О. считаются большой алтарный складень «Поклонение Пресвятой Троице», «Страшный суд», «Снятие со креста», «Плач над телом Христа, снятым со креста», «Искушение Иова» и «Святой Норберт».



Орлик Э. «Портрет актёра Ганса Вассманна». 1909

**Орлик Эмил (Orlik Emil)** (21.7.1870, Прага, — 28.9.1932, Берлин), чешский художник и фотограф

» Входил в Венский сецессион и был известен в первую очередь как художник-портретист. С 1905 О. вёл класс оформления книги в учебном заведении при берлинском Музее декоративно-прикладного искусства, а с 1924 — в Объединённых государственных школах свободного и прикладного искусства. В это время им были написаны портреты Эрнста Барлаха, Ловиса Коринга, Отто Дикса, Кете Кольвиц, Франца Верфеля, Рудольфа Штейнера, Томаса Манна, Альберта Эйнштейна и Альфреда Дёблина. Вместе с Максом Рейнхардтом О. работал над декорациями и костюмами для его спектаклей. После поездки в Японию он создал работы, вдохновлённые цветной ксилографией, и в этой связи его относят к художникам японизма. Кроме Японии О. побывал в Китае, России и Египте. В 1917—18 художник принимал участие в переговорах по заключению Брест-Литовского мира. Одно из его произведений исподволь воздействовало приёму З. Фрейда в круг венских профессоров в 1902.

**Орлов Александр Владимирович** (р. 1.6.1952, Ленинград), российский театральный художник

» Член-корреспондент Российской академии художеств. В 1974 окончил Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии (мастерская Э.С. Кочергина). Оформлял спектакли в Александринском театре, Большом драматическом те-





Орлов П.М. «Портрет М.А. Бек». 1839

атре, Молодёжном, Театре комедии, Балтийском доме, Театре на Литейном и на др. сценах города; сценораф спектаклей во многих городах России, а также в театрах Милуоки (США), Осло (Норвегия), Лахти (Финляндия). С 2000 преподаёт в С.-Петербургской академии театрального института. Государственная премия РФ (2000). Санкт-Петербургская высшая профессиональная театральная премия «Золотой софит».

**Орлов Пимен Никитич** [1812, хутор Мало-Фощеватый Острогожского у. Воронежской губ., — 24.9 (6.10).1865, Рим], российский художник

» Сын крестьянина. Первые уроки живописи получил от странствующего художника. Затем стал сам разъезжать по Малороссии и писать для помещиков образа и портреты. В 1834—37 — вольноприходящий ученик в Императорской академии художеств, где главным наставником его был К.П. Брюллов. В 1841 при содействии Обще-

ства поощрения художников был отправлен в Италию, где завоевал известность благодаря своим многочисленным картинам, выполненным в итальянском варианте бытового классицизма («Молодая римлянка у фонтана», «Итальянское утро», приобретены Николаем I; «Осенний праздник», «Девушка, возвращающаяся с жатвы», «Сцена во время римского карнавала», «Раскаяние бандита». В 1857 был возведён в звание академика. Картины представлены во многих музеях России и стран СНГ — Государственной Третьяковской галерее, Тверской областной картинной галерее, Закарпатском областном художественном музее имени Й. Бокшая (Украина) и др.

**Орловский Александр Осипович** [9.3.1777, Варшава, — 1(13).3.1832, С.-Петербург], польский художник, представитель романтизма

» Родился в обеспеченной семье. Около 1793 отправился на обучение в варшавскую мастерскую художника Я. Норблина. В польский



Орлов П.М. Автопортрет. 1851

период творчества писал иронично-грубоватые бытовые зарисовки и картины («Сцена в корчме», 1795—96, Варшава, Национальный музей), однако выдвинулся в первую очередь как график, запечатлев ряд сцен Польского восстания 1794, участником которого был («Битва под Рацлавицами», «На бивуаке», «Группа солдат Костюшко в лагере», Краков, Национальный музей). В 1802 переехал в С.-Петербург; состоял на службе у великого князя Константина Павловича, создавая эскизы мундиров и зарисовки военных парадов. Получил звание академика С.-Петербургской академии художеств за



Орловский А.С. «Верховой казак, конвоирующий крестьянина». 1820-е



картину «Бивуак казаков» (1809, Государственный Русский музей). Ряд картин О. написаны маслом («Казак, убивающий тигра», «Отдых охотников», «Кораблекрушение», Русский музей), но известность ему принесли карандашные рисунки и работы, исполненные акварелью, пастелью, гуашью, сепией и в смешанной технике. Здесь О. проявил себя как мастер темпераментного портрета («Автопортрет в красном плаще», 1809, Государственная Третьяковская галерея; «Генерал М.И. Платов», 1812–13, Москва, Исторический музей, и др.), шаржа и карикатуры (О. явился одним из основоположников этих двух жанров в России). О. создавал произведения романтического характера: всадники на вздыбленных конях, кораблекрушения и бури на море. Наконец, целую серию составили жанровые акварельные зарисовки, изображавшие типы рабочего люда С.-Петербурга — разносчиков, каменщиков, стекольщиков. Сочувствием к судьбам обездоленных людей проникнуты рисунки «Нищие крестьяне у кареты» и «Привал арестан-

тов» (1815, Русский музей). С 1816 О. одним из первых обратился к технике литографии и выполнил в ней ряд отдельных листов и альбомов-серий, получивших широкое признание у современников («Тетради на тему русского народного быта», 1825–26).

**Орловский Владимир Донатович** (20.1.1842, Киев, — 16.3.1914, Италия), украинский художник-пейзажист

► Родился в дворянской семье. Окончил 2-ю киевскую гимназию, где получил первоначальные навыки в рисовании под руководством Н.М. Сошенко. Пользовался советами Т. Г. Шевченко. В 1861–68 учился в Императорской академии художеств у А.П. Боголюбова. В 1862 получил малую серебряную медаль за пейзажи, в 1863 — большую серебряную медаль, в 1866 — малую золотую медаль. Летом 1864 и 1865 уезжал в Крым на этюды. В 1866 изучал памятники московской архитектуры. В 1867 совершил поездку в Киевскую и Таврическую губернии, в 1868 побывал в Фин-

ляндии. В 1868 за три пейзажа с видами Крыма был награжден большой золотой медалью, получил звание классного художника 1-й степени и право пенсионерской поездки за границу сроком на три года. В 1869–72 работал во Франции и Швейцарии. В 1872 возвратился в С.-Петербург, получив от Совета академии разрешение на продление срока пенсионерского содержания в России ещё на три года. В 1874 за картины «Перед шквалом», «Закат солнца», «Болото», «В степи», «Вечер», «Посев», «Лесной сруб», «Пески» был удостоен звания академика. Произведениям художника присущи строгость композиционного построения, тщательность проработки деталей, пристальное внимание к эффектам естественного освещения. В 1875 совершил поездку в Италию. В 1876 за картины «Сенокос», «Мол в Поццуоли», «Утро на берегу Неаполитанского залива» и «На море перед грозой» утверждён в звании профессора пейзажной живописи. Среди его учеников: Н.С. Самокиш, П.А. Левченко и др. С 1878 сверхштатный член Совета Академии художеств. В 1881 предпринял поездку на Кавказ, в 1880–90-х периодически бывал в Крыму. В 1900–02 жил в Киеве, где принимал активное участие в работе Киевской рисовальной школы им. Н.И. Мурашко; входил в художественный совет школы. Стал одним из организаторов Киевского художественного училища, открытого в 1901. Экспонировал свои произведения на выставках в залах Академии художеств (1868–88, с перерывами), Общества выставок художественных произведений (1876–82), Санкт-Петербургского общества художников (1891–1904), на Всемирных выставках в Филадельфии (1876) и Париже (1878), Всероссийской художественно-промышленной выставке в Москве (1882). С 1909 жил в Италии (похоронен в Киеве). В 1916 в Москве состоялась мемориальная выставка О. (совместно с Н.К. Пимоненко).

**Орловский музей изобразительных искусств, художественный музей Российской Федерации**

► Основан в 1957. Начало собрания связано с именем оперного певца А.Н. Николаева, в 1898–1903 пожертвовавшего свыше 200 художественных произведений в Орловский губернский музей. 1.5.1919 для публики был открыт Орловский историко-художественный музей (ок. 12 тыс. экспонатов). Были объединены бывший гу-



Орловский В.Д. «Кисловодск». 1883





Орловский В.Д. «Полдень». 1880

бернский и церковно-историко-археологический музей, а также «собрано имущество» из дворянских собраний Л.И. Пуцина, А.Б. Куракина, В.Н. Ляковского, С.К. Живописцева. Позднее добавились коллекции великого князя М.А. Романова, Новосильцовых, Чичериных, Нарышкиных, Булгак, Голынских, Стаховичей, Скарятинных и др. В 1928, после образования Орловского административно-территориального округа Центрально-Чернозёмной области, музей стал окружным. В 1930, после упразднения Орловского округа, музей был переименован в Музей местного края. В 1932 был создан краеведческий музей с художественным отделом, на базе которого в 1957 была образована картинная галерея. В настоящее время коллекция му-

зея содержит собрание икон 17–19 вв. (св. 100 единиц; редким памятником коллекции является икона-рельеф «Николай Чудотворец» начала 17 в., сопоставляемая с утраченной иконой-хоругвью 16 в. Николы Гостунского из Белевского уезда, ныне известной по описаниям), св. 200 работ оригинальной и печатной графики, ок. 10 скульптур русского дореволюционного периода, собрание произведений искусства 18 — первой половины 19 в., раздел жанровой и пейзажной живописи второй половины 19 в., собрание русского искусства начала 20 в., а также собрание советского искусства 1920-х.

**Орнамент** (лат. *ornamentum* — украшение), узор, построенный на регулярном ритмическом чередо-

вании и организованном расположении абстрактно-геометрических или изобразительных элементов (*раппортов*)

» Исполняемый средствами живописи, рисунка, скульптуры или декоративных искусств (резьба, роспись, ткачество, вышивка и др.), О. служит украшением зданий, сооружений, предметов (утварь, мебель, орудия труда, оружие, ткани, инструменты и т. д.), принадлежащих к сфере декоративно-прикладного искусства, широко применяется в прикладной и книжной графике, плакате и др. Общие стилистические признаки орнаментального искусства определяются особенностями и традициями изобразительной культуры каждого народа, обладают определённой устойчивостью на протяжении целого исторического периода (и даже нескольких периодов) и имеют ярко выраженный национальный характер. Свойства О. зависят также от назначения, формы, структуры и материала той вещи, к-рую он украшает. В основе многочисленных видов О. чаще всего лежит изобразительное начало: даже многие геометрические мотивы являются по своему происхождению плоскостными стилизованными изображениями реальных предметов. На возникновение систем О. оказали влияние древние технологические процессы (переплетение нитей в текстиле, отпечатки прутьев в глине) и древние магические символы воды, огня и даже извилистое течение реки и т. д. По закономерностям построения обычно выделяют три широко распространённые разновидности О.: орнаментальные ленты (фризы, окаймления, бордюры), розетки (О., вписанный в круг), сетчатые О. (заполняющие поверхность предмета сплошным узором); по изобразительному нача-



Здание Орловского музея изобразительных искусств





Орнамент. Н.Е. Симмаков. Иллюстрация из книги «Русский народный орнамент в старинных образцах художественно-промышленного производства». 1883

лу — растительный О., геометрический О., тератологический О. В искусстве народов стран ислама О. часто включает надписи (эпиграфический О.).

**Орósко** Хосе Клементе (Orozco Jose Clemente) (23.11.1883, Сапотлан, шт. Халиско, — 7.9.1949, Мехико), мексиканский художник, один из главных новаторов в области монументальной живописи 20 века

» В 1900—04 учился в Национальном университете, в 1908—14 изучал архитектурное проектирование в Академии Сан-Карлос и работал чертежником. Был участником Мексиканской революции 1910—17 и одним из основателей «Синдиката революционных живописцев, скульпторов и гравёров». Первая выставка О. состоялась в 1915, и с тех пор он создал множество произведений (монументальных росписей, станковых

картин и литографий) в Мексике и США. В 1917—19 жил в США. Вернувшись в Мехико, в 1922—23 исполнил первую настенную роспись — для большого двора Национальной подготовительной школы, где ранее сам учился. А в 1926 — огромную (90 кв. м) фреску в Промышленной школе в Орисабе. В 1926—27 вновь работал в Национальной подготовительной школе Мехико. В 1927—34 он переехал в США, где работал в колледжах. В высших школах США созданы «Прометей» (1930, Клермонт, Калифорния, Помона-колледж), «Борьба на Востоке» (1930—31, Нью-Йорк, Новая школа социальных исследований), «Американская цивилизация» (1932—34, Ганновер, Нью-Хэмпшир, Дартмутский колледж). Вернувшись в Мехико, в 1934 работал над фреской «Катарсис» во Дворце изящных искусств. В 1936 были созданы фрески в Гвадалахарском университете, в 1937 — в правительственном дворце. В 1936—39 выполнил грандиозную работу (около 1200 кв. м росписей) в госпитале «Осписио-Кабаньяс» (включён в Список всемирного наследия ЮНЕСКО) в Гвадалахаре. Двенадцать стеновых фресок нефа расположены по принципу противопоставления — «Деспотизм» и «Милосердие», «Диктаторы» и «Демагоги» и т. д. В центре композиции фреска «Человек огня». В 1940—49 выполнил росписи библиотеки «Габино Ортис», сделал фреску «Пикирующий бомбардировщик», к-рая находится в Нью-Йоркском музее современного искусства, расписал Верховный суд и церковь Иисуса в Мехико. Умер в Мехико, не успев завершить свою последнюю работу — роспись одного из зданий жилого комплекса «Мигель Алеман». В 1949 в Гвадалахаре открыт музей-мастерская художника.

**Орпен** Уильям Ньюэнем Монтегю (Orpen William Nyuenet Montague) (27.11.1878, Стиллорган, граф. Дублин, — 29.9.1931, Лондон), английский художник

» По происхождению ирландец. В 1892—96 учился в Художественной школе в Дублине, после уехал в Лондон, где с 1897 по 1899 учился в Школе изящных искусств Слейда. Для творчества О. характерно жанровое многообразие: писал интерьеры, пейзажи, жанровые, исторические и батальные картины, получил известность как автор ярких социально-психологических портретов. Реалистические по своему характеру, произведения О. отличаются живым ощущением действительности, цветовой насыщенностью и свободной манерой письма.

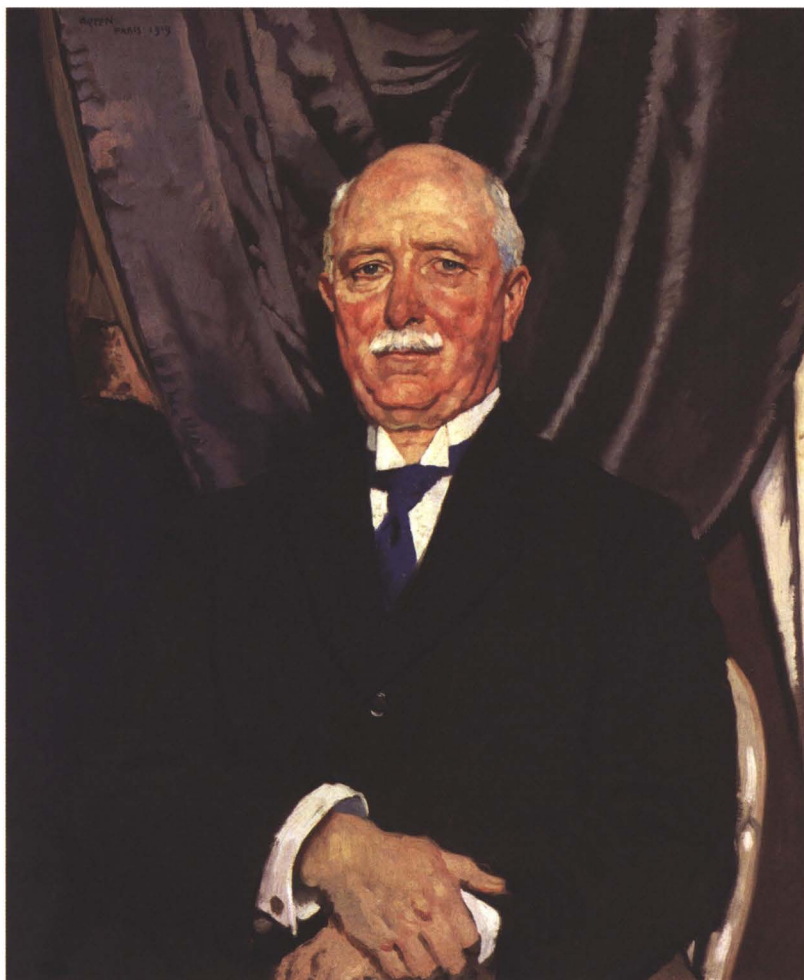


**Орси Лелио (Orsi Lelio) (1511, Новеллара, — 1587, там же), итальянский художник и архитектор**

► Согласно документам, О. работал в городе Реджио Эмилия, куда был приглашён для украшения триумфальных арок, воздвигнутых в честь въезда герцога Эрколе II д'Эсте. В 1546, обвинённый в причастности к убийству графа Бойярди, он был изгнан из Реджио и укрылся в Новелларе у Альфонсо и Камилло Гонзага, с к-рыми в 1553 совершил поездку в Венецию, а затем в Рим. Сохранились фрагменты исполненных им в то время фресок в Рокка ди Новеллара (ныне — Модена, пинаотека Эстенсе). В Риме художник находился с декабря 1554 по октябрь 1555 (фрески в Оратории дель Гонфалоне). В 1561—62 он создал фрески в церкви Санта-Мария дель Кармине в Новелларе (погибли в 1773). В 1583 ему были заказаны картоны для фресок хора и купола церкви



Ороско Х.К. Роспись в часовне госпиталя «Осписио-Кабаньяс». Гвадалахара. 1938—1939



Орлен У.Н.М. «Уильям Фергюсон Масси»

Сан Просперо, исполненные Ф. Цуккарро (картоны, возможно, были закончены К. Проккаччино). Ни один документ не позволяет определить, кто именно был учителем О., не считая упоминания о некоем Бернардино Орси, вероятно, кузене художника, подписанная и датированная работа к-рого (1501) сохранилась в соборе Реджио. Нередко О. считают учеником Корреджо; в любом случае на его творчество наложили отпечаток поздние произведения Корреджо, особенно в период между 1540 и 1555 («Святая Маргарита», Кремона, Городской музей; «Рождество», Берлин-Далем, музей), а также работы Пармиджанино и Маццола-Бедоли. Наиболее значительное влияние на О. оказали, по-видимому, такие мастера, как Дж. Романо и Микеланджело. Единственное датированное произведение художника — рисунок «Мадонна делла Кьяра» (1569), хранящийся в церкви с тем же названием в Реджио Эмилия. Ему также приписывают гризайлевый фриз в замке Кверчолла (Реджио Эмилия). Среди произведений, свидетельствующих о его редком таланте, склонном к искажениям, странным мерцаниям и подлинной маньеристической поэтичности, следует назвать «Битву Святого Георгия с драконом» (Неаполь, Каподимонте), «Жертвоприношение Авраама» (там же), «Христос в Эммаусе» (Лондон, Национальная галерея). Фризовые рисунки О. хранятся в Париже (Лувр), Флоренции (галерея Уф-





Орси Л. «Святые Сесилия и Валериан». 1555

фиции), Лилле (Музей изящных искусств), Безансоне (Музей изящных искусств).

**Орфизм** (франц. *orphisme*, от *Orphée* — Орфей), течение в западноевропейской живописи 1910-х, близкое к кубизму и футуризму

► Создателем и теоретиком направления был французский художник Р. Делоне. Название дано в 1912 Г. Аполлинером. Художники-орфисты (Делоне, Ф. Купка, Ф. Пикабия, М. Дюшан) стремились выразить динамику движения и музыкальность ритмов пересечением криволинейных плоскостей, окрашенных в чистые, яркие тона. Официальное «крещение» О. произошло на Салоне независимых в 1913. Термин «О.» впервые был употреблён в статье Аполлинера «Die moderne

Malerei», напечатанной в феврале 1913 в журнале «Der Sturm». Позднее Аполлинер подчёркивал, что две новые живописные тенденции, показавшиеся ему наиболее важными, это «с одной стороны, кубизм Пикассо, а с другой — орфизм Делоне». В действительности этот термин, обозначавший сначала только живопись Делоне, распространился благодаря Аполлинеру на весь авангард, за исключением ортодоксального кубизма П. Пикассо. Художники-орфисты, пытаясь выразить динамику взаимопроникновения основных цветов спектра и взаимопересечения криволинейных поверхностей, очень скоро перешли к абстрактному формотворчеству.

**Ос Пумер Герардус ван** (нидерл. *Os Pieter Gerardus van*) (8.10.1776, Гаага, — 28.3.1839, там же), нидерландский художник

► Потомок нескольких поколений художников. Известен главным образом идиллическими пейзажными картинами, часто включавшими изображения коров («У дороги», «Канал в Гравеланде», «Пейзаж с освещённой солнцем рекой и беседующими у амбара крестьянами»), навеянные работами П. Поттера. В 1808 картина О. «Холмистый пейзаж с коровами» получила от короля Людовика Бонапарта премию за лучший пейзаж на первой выставке новейшего голландского искусства. Принимал участие в походах Наполеона и оставил многочисленные зарисовки сражений и быта французской армии.

**Осинов Александр Иванович** (р. 15.6.1960, Москва), российский художник

► Окончил художественно-графический факультет Московского государственного педагогического института. Член-корреспондент Международной академии культуры и искусства. Президент Национальной портретной галереи. Президент ассоциации художников-портретистов. Член-корреспондент Международной академии культуры и искусства. Профессор современной живописи. Основатель Музея портрета «Россия — взгляд из третьего тысячелетия». Идеолог создания единого Российского портретно-информационного пространства. Автор художественно-творческого проекта «История России в лицах». Участник выставки «Наследие уxo-



Орфизм. М. Дюшан. «Обнажённая, спускающаяся с лестницы». 1912





Орфизм. Р. Делоне. «Марсово поле: Красная башня». 1911—1923



Осипов А.Н. «Весенняя ночь»

дающего XX века» (итог 20 века). Основатель образовательного центра музейного типа «Академия портрета». Картины художника находятся в собраниях картин храма Христа Спасителя, Счётной палаты РФ, Московской городской думы, Художественного музея Севастополя (Украина), Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева, Государственного историко-литературного музея-заповедника А.С. Пушкина и др. Произведения О. находятся в частных собраниях: президента РФ В.В. Путина, председателя КНР Ху Дзиньтао, мэра Москвы Ю.М. Лужкова, мэра Белграда Р. Хрустанович и мн. др. Кавалер Золотого ордена «Служение искусству». Лауреат премии ассоциации «Искусство народов мира».



Осипов А.И. «Виктория». 2005—2006

**Осипов** Афанасий Николаевич [р. 28.2.1928, 2-й Иргодский наслег, ныне часть Горного р-на Республики Саха (Якутия)], российский художник

» Народный художник СССР (1988). Действительный член Российской академии художеств (1988). В 1955 окончил Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова (мастерская Ф.П. Решетникова). С 1968 секретарь правления Союза художников РСФСР (с 1992 — РФ) по настоящее время. Профессор (с 1995). С 1996 Президент Академии духовности Республики Саха (Якутия). В 1997 профессор, руководитель мастерской Красноярского художественного института. С 2005 действительный член Национальной академии художеств Кир-





П.Г. ван Ос. «Канал в Гравеланде». 1818

гизии. Среди основных работ: портреты народных писателей Якутии Н. Мордвинова, В. Новикова, С. Кулачникова, Д. Сивцева (1974), жанровые полотна «Ысыах» (якутский народный праздник, 1980), «Над долиной Эркэны» (1993), триптих «Золотые жилы Индигирки» (1990), «Речка Синэ» (1995), «Весеннее солнце на участке коневодов» (1996), «У озера Тугаранджа» (1997), «Встаёт солнце в ореоле» (1997), «Тебеневка в долине Эркэны» (1996), серия портретов деятелей искусства, в том числе И. Степанова (1996), Ч. Айтматова (1997). Премия якутского комсомола (1968) за картины «Изгнание шамана» (1957) и «Якутские борцы» (1967). Государственная премия РСФСР имени И.Е. Репина (1986) за картину «Мунха — праздник последнего лова карасей» (1985) и пейзажи «Речка Аргомай», «Устье Иньяли» (1984). Серебряная медаль АХ СССР (1989) за триптих «Архангайские араты» и серию пейзажей Якутии (1987–88).

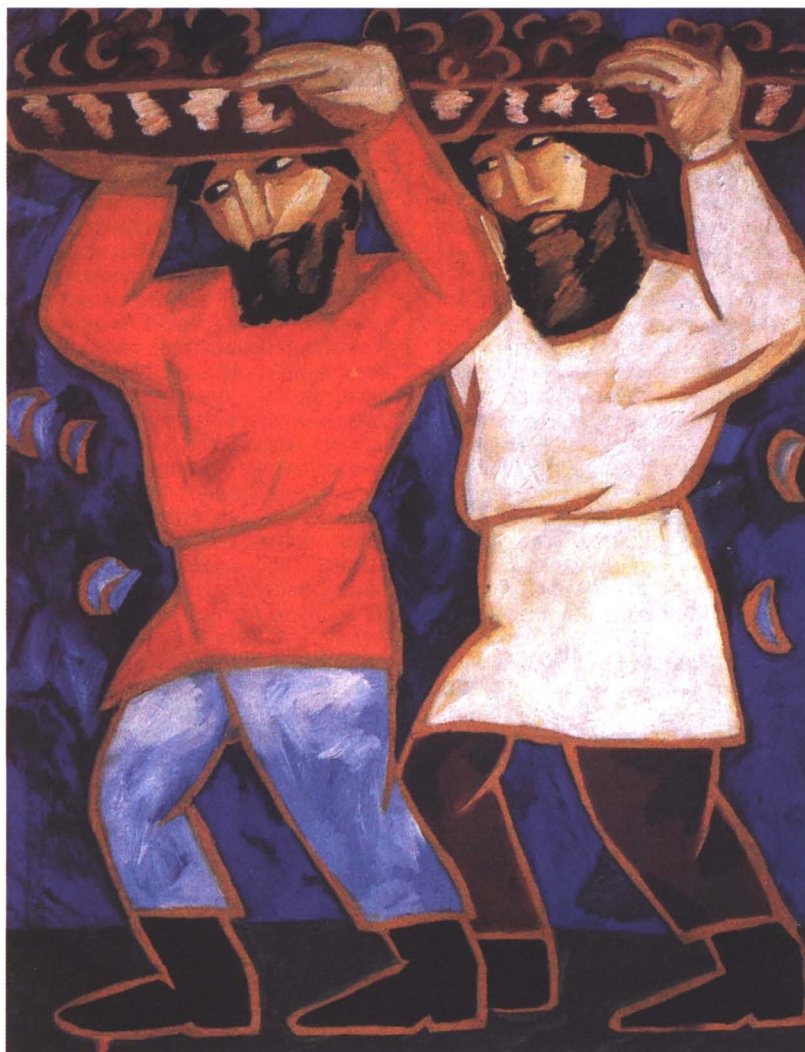
«Ослиный хвост», группа русских художников-авангардистов, связанная с одноимённой выставкой, устроенной в 1912 в Москве

» Ведёт своё эпатажное название от скандала в парижском Салоне независимых, где группа мистификаторов выставила в 1910 абстрактную картину, на деле «написанную» ослom при помощи хвоста. Попутно был опубликован манифест от имени «автора», мифического художника Боронали. Ядро московской выставки составили работы группы М.Ф. Ларионова, к-рый незадолго до этого вышел вместе с Н.С. Гончаровой и рядом других художников из объединения «Бубновый валет», решив организовать свою собственную, гораздо более радикально-авангардную экспозицию. На выставке были показаны произведения крупнейших мастеров русского футуризма (помимо Ларионова и Гончаровой — К.С. Малевича, В.Е. Татлина и М.З. Шагала); в выставке приняли участие также А.В. Шевченко, ряд членов с.-петербургского Союза молодёжи (В.Д. Бубнова, В.И. Марков (Матвей), О.В. Розанова, П.Н. Филонов) и др. В стилистике доминировали нарочитый примитив, мощная цветоформальная экспрессия, мотивы сельской архаики или грубоватого городского фольклора. В отличие от «Бубнового валаета», вошедшего в традицию как многолетняя стилистическая тенденция, «О. х.», организационно не оформившись, распался уже в 1913, не образовав об-



«Ослиный хвост». М.Ф. Ларионов. «Зима». 1912





«Ослиный хвост». Н.С. Гончарова. «Крестьяне». 1911



Осмёркин А.А. «Натюрморт с гранатами»

шей художественной парадигмы (его финалом стала выставка «Мишень» — название изменилось, но участниками были родственные, идейно близкие Ларионову художники). В любом случае эфемерная группировка вписалась в историю как важный этап русского *футуризма*, перешедшего в этот короткий период от «неофольклорного» примитива к спонтанной «лучистой» абстракции (намёк на которую содержался в самом названии).

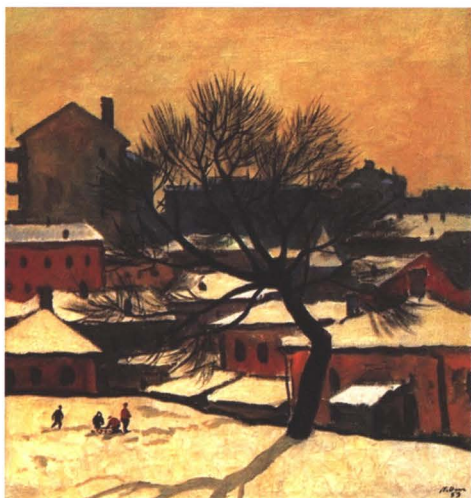
**Осмёркин** Александр Александрович [26.11(8.12).1892, Елисаветград, Херсонская губ., ныне Кировоград, Украина, — 25.6.1953, пос. Плесково, Московская обл.), российский художник

► Родился в семье чиновника-землемера. Занимался в Киевском художественном училище (1909—11) под руководством Н.К. Пимоненко, а затем в школе-студии И.И. Машкова в Москве (1912—13). Был членом объединения «Бубновый валет», Общества московских художников и Ассоциации художников революционной России. Жил в основном в Москве, часто бывал в Ленинграде. Испытал сильное влияние П. Сезанна, а также французского *фовизма* и *кубизма*. Если в ранних его картинах доминировало кубистически-«натюрмортное», предметное начало («Натюрморт с бандурой», 1920; «Натюрморт с черепом», 1921; обе работы — в Государственном Русском музее), то параллельно мощно усиливалась и самодостаточная экспрессия цвета [«Портрет Е.Т. Барковой» (жены художника), 1921; там же]. Позднее в его



Осмёркин А.А. «Женщина, снимающая перчатку». 1924





Оссовский П.П. «Солнечный день». 1959

образах, как и в живописи Р.Р. Фалька, главенствующую роль обрела цветовая стихия — при общей сдержанности и тонкой тональной оркестровке красочного слоя. Писал в основном камерные портреты и натюрморты, неброские по композиции, задумчиво-созерцательные пейзажи («Вётелы у пруда», 1925; «Мойка. Белая ночь», 1927; оба пейзажа — в Государственной Третьяковской галерее), хотя время от времени и создавал историко-революционные полотна («Взятие Зимнего дворца», 1927, Русский музей) или портреты передовиков. В поздних его произведениях отзвуки кубизма окончательно уступили место импрессионистической манере письма, в целом мажорной (букеты цветов и пейзажи Загорска; конец 1940 — начало 1950-х), но порой наделёмой и острым драматизмом («Портрет художницы Н.А. Удалцовой», 1948, Третьяковская галерея). Успешно выступал и как театральный художник: работал в ленинградском Большом драматическом (1937), а во время эвакуации в Казанском драматическом (1943). В 1918—48 преподавал в Свободных художественных мастерских (позднее — Высшие художественно-технические мастерские), Ленинградской академии художеств и Московском художественном институте имени В.И. Сурикова.

**Основа, материал, на который наносят грунт и красочный слой живописи**

» В качестве О. для живописи могут быть использованы: *дерево, холст, фанера, картон, бумага*, папье-маше, пергамент, слоновая кость, перламутр, камень, стекло, известковая штукатурка, линолеум и другие материалы. Каждый из

этих материалов имеет свои особенности и преимущества. Достаточно редко краски наносятся непосредственно на поверхность О. — как правило, требуется её предварительная подготовка: укрепить, проклеить, нанести *грунт*. Однако в некоторых видах живописи (*фреска, акварель*) О. может использоваться без специальной подготовки. Правильным выбором О. и качеством её подготовки определяются эстетические свойства произведения и его долговечность. Одним из старейших материалов для живописи является дерево. *Файюмские портреты* — один из примеров древнейших станковых произведений на деревянной основе — выполнены 1500—2000 лет назад. Они дошли до наших дней в относительной сохранности. Применение древесины различных пород в разных странах в первую очередь определяется тем, какие породы являются для этого региона наиболее распространёнными: кипарис, пиния, тополь, дуб, липа, бук, орех, палисандр. Преобладающее количество русских икон выполнено на липовых досках, хотя можно встретить и основы из кедра, лиственницы, сосны, кипариса. В некоторых видах народных промыслов выточенные из дерева заготовки (например, посуда, матрёшки) украшаются традиционной для данного промысла росписью — широко известные изделия мастеров Хохломы. Деревянная О. для произведений *станковой живописи* — достаточно твёрдая и прочная — используется, как правило, в виде досок, цельных или склеенных между собой. В странах Западной Европы холст стал употребляться для живописи с начала 16 в., а в России — со второй половины 17 в., и постепенно почти вытеснил О. из дерева. В древнерусском искусстве есть примеры использования холста в качестве О. для небольших, чаще двухсторонних, икон — так называемые «полотенца». В 20 в. их принято называть «таблетками». О. для таблетки обычно состоит из двух склеенных между собой кусочков холста (иногда между ними имеется слой бумаги). Затем склеенный холст покрывался с двух сторон толстым слоем левкаса. Металл используется в качестве О. для живописи не очень широко и почти исключительно для живописи маслом. В основном это медные (иногда цинковые или желязные) пластины. Металлическая О., безусловно, прочная, но имеет свои недостатки — при изменении температуры она расширяется или сжимается в значительно большей степени, чем грунт или живопись, что неминуемо ведёт к образованию трещин —

*кракелюра*. Кроме того, металлы окисляются, что тоже не способствует сохранности произведения. Исключение составляет золото, к-рое достаточно широко применяется и поныне. Тончайшие листы сусального золота наклеиваются на загрунтованную деревянную О., не требуют нанесения дополнительного грунта и придают полупрозрачным краскам тёплый тон и золотое мерцание. В настоящее время сусальное золото с успехом имитируется поталью (сплав меди с цинком). Олово применялось для живописи уже в 17 в. Из-за своей мягкости оловянная О. дополнительно укреплялась с обратной стороны подкладкой из железа или дерева. В 18 в. *масляная живопись* стала вытеснять традиционную яичную *темперу*, и среди русских икон того времени встречаются написанные на медной основе. В миниатюрной росписи на эмали металлическая О. (как правило, медная) в силу особенностей технологии является единственно возможной (см. *Финифть*).

**«Основа-Поверхность»** (*Support-Surface*), *группа французских художников, существовавшая в 1969—72*

» Почти все художники были уроженцами юга Франции (Биуле, Девад, Дезёз, Сайтур, Валенси, Виала). Их объединяло большое внимание к художественным материалам — холсту, подрамнику, краскам. Основываясь на примере А. Матисса, американской новой абстракции и стремясь утвердить физическую реальность картины, художники начали эксперименты и исследования материальности живописи. Они ориентировались на Д. Бюрена, а также на более мистические искания А. Антая. С 1966—67 художники проводили свои акции во французской провинции, особенно вокруг Ниццы (например, на улицах деревушки Коараз в 1969). Осенью 1970 (выставка в Городском музее современного искусства в Париже) они создали группу «О.-П.», к к-рой в следующем году присоединились Арналь, Долла, Гран, Пенсемен. В 1971 прошло несколько выставок группы, однако теоретические и политические разногласия привели к тому, что одни художники (Долла, Сайтур, Валенси, Виала) вернулись в провинцию, а другие (Биуле, Кан, Девад, Дезёз) продолжили в Париже свои эксперименты по созданию материалистической теории, основанной на марксизме-ленинизме и изложенной в их журнале «Peinture, cahiers théoriques». Из-за догматиз-



ма и успеха группы (с улиц их работы перешли в галереи и музеи) из неё в 1972 вышел Биуле, а затем Дезёз, но Кан и Девад не отступились и приняли в группу Плейне и Соллера. Всех этих художников объединял отказ от собственно произведения искусства в пользу теоретических изысканий. Примеров тому можно привести множество и не только текстов, но и работ Кана (тонируемые холсты, разрезанные и размещённые по стене и земле), Виала (верёвки, проволока), Дезёза (решётки, мягкие лестницы), Сайтура (раскрашенные палки, цветные полосы), Девада (картины из горизонтальных и вертикальных полос).

**Оссовский Пётр Павлович** (р. 18.5.1925, с. Малая Виска, ныне Кировоградской обл. Украины), российский художник, один из основателей «сурового стиля»

» Заслуженный художник РСФСР (1970), народный художник СССР (1989). Действительный член Российской академии художеств (1995). Учился в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова (1944–50) в мастерской С.В. Герасимова. Участник выставок с 1954. Член Союза художников СССР с 1956. Выставлялся совместно с Д.Д. Жилинским, В.И. Ивановым, Г.М. Коржевным. О. принадлежит к поколению художников — создателей т. н. «сурового стиля» в советском искусстве, когда героями картин становились в первую очередь люди труда, суровых и мужественных профессий: геологи и строители, нефтяники и рыбаки. Всю жизнь художник словно пишет одну «повесть» — о русском характере, о родной стране. В 1961 художник совершил творческую поездку на Кубу и в Мексику. Автор живописных циклов, посвящённых истории России. Жанровые картины отмечены романтическим восприятием современной действительности, динамикой композиции («На городской окраине», 1957; «Бульдозеристы», 1965). Персональные выставки художника проходили в Москве (1964, 1978, 1983, 1985), Польше (1965), Италии (1966), Чехии (1975), Словакии (1975), Финляндии (1984), на Украине (1986), в Германии (1987), в Испании (1992). Государственная премия СССР (1985). Награждён серебряной медалью АХ СССР (1963). Его сын, С.П. Оссовский, также стал художником.

**Оссовский Сергей Петрович** (р. 9.11.1958, Москва), российский художник

» Член-корреспондент (2002), действительный член (2006) Российской академии художеств. Сын П.П. Оссовского. В 1977–83 учился в Московском государственном художественном институте (МГХИ) им. В.И. Сурикова в мастерской Т.Т. Салахова. С 1978 постоянный участник московских, республиканских, всесоюзных выставок. В 1985–87 продолжил образование в МГХИ как ассистент-стажёр. С 1984 член Московского отделения Союза художников СССР. В 1987–89 преподавал в мастерской Т.Т. Салахова, с 2001 старший преподаватель МГХИ. С 2000 генеральный директор ООО дизайн-фирмы «ОССнова» в Москве. В 1998–2000-х работал над росписями храма Христа Спасителя (Москва). Среди основных произведений: серия «История одного дерева», «Ветви III» (1991–92), серия «История одного двора», «Московское лето I» (1992–93), «Чайный магазин на Мясницкой» (1994), серия «Китай-город», «Старый двор» (1994), «Улица Солянка» (1995), «Розовый дом» (1995), серия «Старая Москва», «Нотный магазин на Неглинной» (1995). С 1979 участву-

ет в групповых выставках современного искусства за рубежом (Италия, Франция, Германия, США, Финляндия, Япония, Дания, Швеция).

**ОСТ**, см. *Общество станковистов*

**Остаде Адриан ван** (*Ostade Adrian van*) (крещён 10.12.1610, Харлем, — похоронен 2.5.1685, там же), голландский художник, мастер бытового крестьянского жанра

» Учась в Харлеме у Ф. Халса, испытал сильное влияние своего старшего товарища по мастерской А. Браувера. Произведения художника 1630-х — грубовато гротескные сцены пирушек и пьяных драк с гримасничающими, словно застывшими в резких позах фигурами («Драка», 1637, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Знакомство в конце 1630-х с искусством Я. ван Гойена и С. Рёйсдала побудило О. впервые обратиться к пейзажу и офорту, а воздействие искусства Х. ван Р. Рембрандта привело к решительным переменам в его жанровой живописи, к-рая, достигнув расцвета в 1660-х, стала более гар-



А. ван Остаде. «Скрипач». 1673



# Пейзаж

## Коро Жан-Батист Камиль «Мост в Манте»

1868 — 1870 годы

Холст, масло, 38,5 × 55,5 см

Париж, Музей д'Орсэ

Коро — один из предшественников импрессионистов и реалистического пейзажа 20 века, хотя и сохранял крепкую связь с классической традицией. В созданном им тональном

пейзаже-настроении природа не обладает той праздничностью, которой она наделена у импрессионистов. Сначала он предпочитал тёмные тона, несколько напоминающие полотна старых мастеров. Со временем его живопись стала светлее, а потом уже начал преобладать знаменитый серо-серебристый тон. Самым совершенным в этом плане произведением можно считать «Мост в Манте». Гамма цветов небогата. Это градации серебристо-жемчужных и лазурно-перламутровых тонов, но из этих соотношений близких по тону красочных пятен художник сумел создать неповторимую гармонию.



Природа у Коро полна жизни, движения, он наполнил свой пейзаж игрой солнечных зайчиков на траве, блеском и журчанием речных струй, и человек входит в мир природы органично.







## Ван Гог Винсент «Красные виноградники в Арле»

1888 год

Холст, масло, 75 × 93 см

Москва, Музей изобразительных  
искусств имени А.С. Пушкина

Природа на картинах Ван Гога живёт собственной полноценной жизнью, она динамична, постоянно

пребывает в движении, преобразуется и видоизменяется. Она может быть источником жизни для человека, рождая злаки и вскармливая виноградники, а может отвернуться от него, следуя собственному пути. Так, в полотне «Красные виноградники в Арле», построенном на контрасте дополнительных цветов, обогащённых гаммой тёплых и холодных красок, художник воспевает торжество жизненных сил. Благодаря символике динамичных пурпурных, буро-красных, оранжевых сочных оттенков, картина словно звучит, она превращается в гимн природе.



Тёплые солнечные тона стали главными в полотнах Ван Гога, созданных в Арле. Жёлтый — символ жизни, зрелого и полноценного урожая, выращенного руками тружеников-крестьян.





## Юон Константин Фёдорович «Мартовское солнце»

1915 год

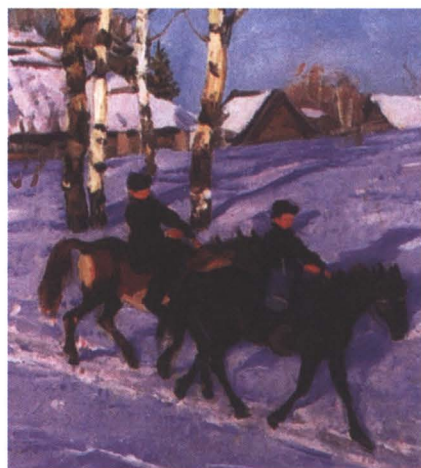
Холст, масло, 107×142 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

В картине наиболее полно выразились особенности пейзажного творчества Юона. Художник дал здесь новую трактовку традиционной русской пейзажной темы. На картине запечатлён тот радостный момент, когда наступает весна. Свежесть ясного

пронзительно голубого неба, искрящегося снега с яркими пятнами разноцветных деревенских изб передана художником темпераментной, широкой живописью. Лучи утреннего солнца озаряют верхушки раскидистых тополей, высокие стройные берёзы и домики на косогоре, повсюду зажигая яркие, золотистые и красноватые праздничные сочетания красок. Красочная декоративность не исключает пространственной глубины, жизненности и типичности. Обычная для Юона ритмическая построенность композиции отличается здесь особым совершенством. Всё это вместе с традиционными фигурами людей определяет облик пейзажей художника.



Мирная жанровая сценка составляет неотъемлемую часть картины. Без лошадей, деревенских ребятишек и азартно лающей дворовой собачки невозможно представить и сам пейзаж.



## Рылов Аркадий Александрович «Зелёный шум»

1904 год

Холст, масло, 107 × 146 см

Санкт-Петербург,

Государственный Русский музей

Скромно задуманный пейзаж с берёзами, навеванный шумом листвы, трепещущей под порывами ветра, прозвучал в истории русского пейзажного искусства ярким мажорным аккордом. Картина получила широкую известность. Рылов создал произведение, в котором не только

проявил талант живописца, но и наметил многие новые пути развития русского послелевитановского пейзажа. Высокий крутой берег реки, над которым с размахистым гулом шумит взволнованная порывами ветра листва, синий купол неба, река, уходящая за горизонт, — всё в этой гулкой, насыщенной движением картине наполнено восторгом перед её мятущимся «непокоем». Полная бурной динамики, картина Рылова вызвала неожиданный для художника общественный отклик: она привлекла сердца зрителей социальной патетикой, которую в нём ощутила предреволюционная Россия, и была воспринята современниками как поэтический символ, образное предвосхищение грядущего обновления.



Летящие по реке далеко внизу лодки под белыми парусами, безграничный простор заречья и облака в высокой синеве ветреного неба — всё проникнуто любовью к родной природе.







И. ван Остаде. «Зимний пейзаж». 1645



А. ван Остаде. «Школьный учитель». 1662

моничной, приобрела тёплую и звучную коричнево-золотистую тональность со светотеневыми контрастами, а главное, прониклась настроением умиротворённости, уюта и мягкого юмора («Беседа у огня», «Деревенские музыканты»; обе — С.-Петербург, Эрмитаж; «В деревенском кабачке», 1660; «Смеющийся крестьянин», 1637; обе — Амстердам, Рейксмузеум; «Сельская хижина», 1642; «Школьный учитель», 1662, обе — Париж, Лувр). Художник изображал полутёмные бедные жилища или сельские трактиры со светом из боковых зареше-

ченных окон, выделяющим на переднем плане мирно беседующих, выпивающих, курящих или поющих крестьян. Главное в его картинах не столько изображение ситуаций или отдельные человеческие образы, сколько идущая в конкретно представленном интерьере повседневная незатейливая жизнь, включающая в своё течение и фигуры людей, и случайные предметы, разбросанные в неряшливом беспорядке. Персонажи О., подчас нескладные и туповатые, охарактеризованы им с оттенком добродушной иронии и нескрываемой симпатии. Среди них встречаются преданные искусству люди более высокого душевного склада: самозабвенно играющий музыкант-самоучка («Флейтист», Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), живописец в мастерской; картина под этим названием (1663, Дрезден, Картинная галерея), выпадающая из тематического репертуара О. и лучшая в его творчестве, имеет немало схожих черт с жанровыми композициями как в передаче интерьера с боковым освещением и уходящим в глубину затёнутым пространством, так и с присутствием изображению лёгким оттенком юмора. Однако умение О. слить человека с окружающей его средой выходит здесь за границы чисто бытовой трактовки. Созданная в картине атмосфера творческого труда придаёт убогой мастерской живописца необычное для О. впечатление поэтической таинственно-

сти. Картины художника хранятся в картинных галереях Берлина, Дрездена, Вены (Императорская картинная галерея, галерея Лихтенштейн), в Лувре, в Мюнхене, в Амстердаме, Гааге и С.-Петербурге. Помимо картин сохранилось много акварелей, рисунков пером и гра-  
вюр.

**Остаде** Исаак ван (Ostade Isaack van) (крещён 2.6.1621, Харлем, — 16.10.1649, там же), голландский художник

» Брат и ученик А. ван Остаде, влиянием к-рого проникнуто его раннее творчество. Стал работать самостоятельно с конца 1630-х. Несмотря на свою короткую жизнь, он написал около ста картин, к-рые очень близки по сюжетам картинам его брата, вследствие чего их часто путают. В 1640-х для его произведений (сцены на открытом воздухе; пейзажи, в том числе зимние) становится характерным серебристый колорит, тонко передающий особенности освещения («Замёрзшее озеро», 1642, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Тaverna на замерзшей реке», 1640—45, Лондон, Национальная галерея; «Путник у входа в дом», 1649, Мадрид, Музей Тиссен-Борнемиса). Картины художника хранятся в музеях Берлина, Мюнхена (Старая пинакотекa) и в Лувре, а также в частных английских коллекциях.

**Острóвский** Григорий Силович (1756—1814), русский художник

» Предположительно, происходил из Великого Устюга, где получил художественное образование, в том числе иконописное. Художник был также, вероятно, хорошо знаком с творчеством московского художника-портретиста Ф.С. Рокотова. Портреты работы О. отличаются необычной для 18 в. реалистичностью. Работал в усадьбе Нероновых, принадлежавшей семье Черевиных, недалеко от Солигалича. Обнаружено и идентифицировано 17 портретов. Все они изображают членов семьи Черевиных, их родственников и соседей, например дворян Лермонтовых, живших неподалёку от Нероново, в усадьбе Суровцево. Известны следующие работы: портрет И.Г. Черевина (1773), портрет Е.П. Червиной (1773), портрет Н.С. Червиной, урождённой Кочелевой (1774), портрет М.М. Червиной, урождённой Ярославовой (1774), портрет Д.П. Червина (1774), портрет бригадира Прокофия Акулова (1775), портреты М.И. и А.М. Ярославовых (1776), портрет А.С. Лермонтовой (1776),





И. ван Остаде. «Тaverna на замёрзшей реке». 1640—1645

пятилетней дочери уездного предводителя дворянства С.М. Лермонтова; портрет Е.В. Лермонтовой, урождённой Куломзиной (1777), портрет молодого мужчины (1770-е), «Портрет мальчика в зелёном мундире» (1782), на нём изображён, как было позже установлено, Д.П. Черевин; портрет Е.П. Червиной (середина 1780-х), «Портрет неизвестной» (1785), «Портрет девочки» (вторая половина 1780-х), на котором изображена А.П. Червина; портрет А.Ф. Катенина (1790). Все обнаруженные портреты были отреставрированы в 1970-х в Москве и возвращены в Солигалич, где и хранятся в местном краеведческом музее.

**Остроумова-Лебедева** Анна Петровна [5(17).5.1871, С.-Петербург, — 5.5.1955, Ленинград], российская художница, представительница русского модерна, мастер видовой гравюры

» Народный художник РСФСР (1946). Действительный член АХ

СССР (1949). Родилась в семье высокопоставленного чиновника П.И. Остроумова. Посещала Центральное училище технического рисования барона А.Л. Штиглица (1889—92), где её главным наставником был В.В. Матэ; занималась также в Академии художеств (1892—1900) у Матэ, К.А. Савицкого, П.П. Чистякова и И.Е. Репина. В 1898—99 работала в парижской мастерской Дж. Уистлера. В 1905 вышла замуж за учёного-химика С.В. Лебедева. Была членом объединений «Мир искусства» и «Четыре искусства». Жила в С.-Петербурге. Испытала влияние искусства итальянской школы цветной гравюры 16—17 вв. («кьяро-скуро»), японских гравёров Хокусай и Хиросиге, французских гравёров Валлотена и Лепера, русского реалистического искусства кон. 19 — нач. 20 в. Автор графических и живописных пейзажей и портретов, сказала новое слово в русском гравировальном искусстве, решительно переступила границы репродукционной гравюры, вернув ей самоценность художественного



Островский Г.С. «Портрет А.С. Лермонтовой». 1776



Островский Г.С. «Портрет Е.В. Лермонтовой, урождённой Куломзиной». 1777

произведения. Одинаково успешно работала как в цветной, так и в чёрно-белой гравюре в техниках ксилографии, литографии, гравюры на линолеуме. Излюбленный жанр — городской пейзаж, ведущая тема творчества — С.-Петербург. Индивидуальный стиль сформировался к кон. 1900-х. Реальность и классическая строгость изображения сочетается с условностью и обобщением, возвышенная приподнятость настроения с лирической, романтической интонацией. Увлечённость стилизацией, свойственная мастерам «Мира искусства», не затронула ис-



куство О.-Л. С 1910 постоянно и много работала в технике акварели, гл. обр. в жанре лирического пейзажа, в свободной, широкой манере письма, повышенной звучности цвета. Наиболее известные работы: серии гравюр, посвящённые дворцово-парковым ансамблям Царского Села, Павловска, Петергофа (1902—04, 1921—22, 1930); С.-Петербурга (1908—10, 1912, 1919—20, 1924, 1930-е); акварельные листы итальянской серии («Венеция. Большой канал», 1911 и др.); портреты А.Н. Бенуа (1924), М.А. Володиной (1927) и др. Занималась также иллюстрированием книг (Курбатов В.Я. «Петербург», 1912; Анциферов Н.П. «Душа Петербурга», 1920; переиздана в том же оформлении в 1990). Успешно выступала также как педагог (в 1918—35 преподавала в Высшем институте фотографии и фототехники и Академии художеств). Оставила три тома «Автобиографических записок», опубликованных в 1935—51 (переизданы в 1974).

**Остроу́хов** *Илья Семёнович* [20.7 (1.8).1858, Москва, — 8.7.1929, там же], российский художник, мастер пейзажа, представитель импрессионизма

» Родился в семье крупного предпринимателя. В 1871 был отдан в Академию коммерческих наук (предполагалось, что к нему со временем перейдет управление делами отца). Однако, познакомившись с С.И. Мамонтовым и войдя в его *Абрамцевский художественный кружок*, О. увлёкся изобразитель-

ным искусством. Систематического художественного образования не получил, но в 1882—84 посещал с.-петербургскую студию П.П. Чистякова. Пользовался также советами И.Е. Репина, В.Д. Поленова, В.А. Серова. Был членом «Товарищества передвижников» (см. *Передвижники*) и *Союза русских художников*. Не раз выезжал в Западную Европу, жил преимущественно в Москве. Вошёл в число видных русских пейзажистов своего времени, соединяя мягкую импрессионистическую манеру письма с поэтикой «пейзажа настроения», близко по духу живописи И.И. Левитана.



Остроухов И.С. «Сиверко». 1890

на. Сохраняя в картине пленэрную свежесть этюда, умел наделять сравнительно простые и неброские мотивы лирически-трепетной «душой». Такова его картина «Сиверко» (1890, Государственная Третьяковская галерея), изображающая излучину Москвы-реки в ветреный летний день. Среди его характерных произведений — «Золотая осень» (1886—87), «Первая зелень» (1887; обе — там же), «Купавы на пруду» (1892, Пермь, Картинная галерея), «Берег реки» (1895, Государственный Русский музей). Продавал свои картины П.М. Третьякову, был его другом и советчиком.

В 1905—13 входил в совет попечителей Третьяковской галереи. В начале 20 в. руководил ремонтом этого музея и реставрацией картин, выпустил роскошное для своего времени издание «Московская городская художественная галерея П. и С. Третьяковых», снабдив его собственными комментариями (выходило отдельными выпусками в 1901—09). Позднее составил уникальную коллекцию (в основном древнерусской живописи), в некоторых разделах по качеству представленных московских и новгородских икон 14—15 вв. не имевшую себе равных. Как выдающийся знаток древнерусского искусства входил в комиссии по реставрации соборов Кремля и других средневековых памятников. Коллекция, размещавшаяся в его доме, была после революции национализирована, самого же О. утвердили в должности пожизненного её хранителя. После его смерти Музей иконописи и живописи имени И.С. Остроухова был расформирован:



Остроухов И.С. «Первая зелень». 1887



основная часть была передана в Третьяковскую галерею, отдельные экспонаты — в Музей-усадьбу В.Д. Поленова и Русский музей. Как художник в поздние годы писал в основном уже не на пленэре, а по памяти, используя старые этюды.

**Отбóрка**, один из приёмов окрещения в средневековой русской живописи, состоящий в послойной оттушёвке мелкими мазками в различных направлениях

**Отделёние красочного слоя** (*detachment*), отделение красочного слоя фрески или стеной росписи, когда стены покрываются плесенью, содержащей соль

» Два слоя марли наклеиваются на живописную поверхность с помощью шеллака, растворённого в спирте, а затем снимаются («a старпо»). Красочный слой толщиной около 2 мм отделяется от основы, остаётся только перенести его на новую основу.

**Отмётки**, отметины, то же, что Движки

**Отмывка**, акварельная техника с использованием очень жидкой краски или туши, приём осветления краски или удаления её с бумаги при помощи кисточки, смоченной в чистой воде, и сбор отмоченной краски промокающей бумагой

**Отношения цветовые и световые**, взаимосвязи каждого светотеневого и цветового тона с другими (преимущественно соседними) тонами

» В системах живописи, использующих средства светотени и цвета для возможно более точного воссоздания явлений действительности, верность цветовых и светотеневых О. служит важнейшим условием правдивости и выразительности живописного или графического произведения. Диапазон светотени, доступный живописи или графике, по физическим свойствам художественных материалов намного уже природного диапазона, поэтому тоновые переходы художник может воспроизводить только путём пропорционального соответствия. Посредством взаимосвязанных светотеневых и цветовых О. достигается точная моделировка объёмной формы, передаётся освещённость, материальность, пространственная глубина и другие качества предметного мира. Выразительность пропорциональных тоновых О. требует в свою очередь точности контрастных О. Ни в натуре, ни в живописи соседствующие тона

не остаются безразличными друг другу: они взаимодействуют, придавая друг другу оттенок нового качества. Поэтому каждый отдельный тон в живописи правдив и точен не сам по себе, а только в соотношении с другими тонами.

**Отслаивание краски**, ухудшение красочного слоя, при котором краска плохо прилегает к основе или подготовительному слою

» Отслаивание чаще всего бывает вызвано расщеплением различных частей живописного слоя. В живописи маслом его причиной может быть и чрезмерная сухость красок в результате ветхости картины или плохих условий её хранения. О. к. на деревянных панно может быть связано с рассыханием и сжатием дерева, древоточцами или разложением основы.

**Оттёнок**, небольшое, часто едва заметное различие, градация одно-

го и того же цветового или светотеневого тона

» Система О. создаёт в живописи богатство колорита, вносит тонкость и сложность в светотеневую моделировку в живописи и графике.

**Отточёнто** (*Ottocento*), итальянский термин, обозначающий 19 столетие

**Оуватер** Альберт ван (*Ouwater Aelbert van*) (ок. 1415, предположительно Оудеватер, недалеко от Гауды, — ок. 1475, Харлем), нидерландский художник

» Об О. имеется очень скудная информация. Большая её часть содержится в «Книге о художниках» К. ван Мандера, в к-рой О. описывается преимущественно как известный мастер пейзажа. Кроме пейзажей он написал, по всей видимости, несколько религиозных полотен, одно из к-рых идентифицировано



А. ван Оуватер. «Воскрешение Лазаря». Середина 15 века



благодаря описанию в книге ван Мандера. Это созданное в 1450–60 «Воскрешение Лазаря», к-рое хранится в Берлинской картинной галерее и до настоящего времени является единственной картиной, бесспорно принадлежащей кисти О. Ничего не известно о годах обучения художника. Искусствоведы исходят из того, что, проживая в Южных Нидерландах, О. познакомился с творчеством Я. ван Эйка, П. Кристуса, *Рогера ван дер Вейдена* и Д. Баутса. Судя по «Воскрешению Лазаря», особое влияние на творческую манеру О. оказал именно Баутс, чьи типизация фигур, двигательные типы и одежда изображённых очень близки полотну из Берлинской галереи. О. был отличным колористом, владевшим мельчайшими нюансами цветовой палитры и правилами построения перспективы. В искусствоведении часто предпринимались попытки идентифицировать О. с другими до настоящего времени неизвестными художниками. О., напр., приписывали авторство «Тибуртинской сивиллы», пейзажные миниатюры из туринского «Великолепного часослова герцога Беррийского» и изображения святых. Все эти попытки не нашли всеобщей поддержки искусствоведов либо были опровергнуты.

**Офили Крис (Ofili Chris)** (р. 10.10.1968, Манчестер, Великобритания), английский художник

» По происхождению — нигериец. Один из самых заметных художников из поколения, известной как «Молодые британские художники». В 1988–91 обучался в Школе искусств Челси (Лондон), в 1991–93 — в Королевском художественном колледже (там же). Стал известен в начале 1990-х благодаря богатой живописи с использованием блёсток, вырезанных изображений и слонового навоза — лакированного, часто с воткнутыми булавками, расположенного как на поверхности самой картины, так и поддерживающего холст. Популярность пришла к О. после выставки «Sensation» («Ощущение»), прошедшей в Лондоне, Берлине и Нью-Йорке (Бруклинский музей). На нью-йоркской экспозиции работа О. «Дева Мария» (1996) вызвала затяжной скандал,



Офили К. «Цветок». 1997

в ходе к-рого, в частности, против искусства подобного рода резко выступил мэр Нью-Йорка Р. Джулиани, а Палата представителей Конгресса США приняла резолюцию, требующую лишить Бруклинский музей муниципального финансирования. В 1988 О. выиграл Премию Тёрнера и за прошедшее десятилетие выставлялся во многих международных институциях. В 2003 он был выбран представлять Великобританию на 50-й Венецианской биеннале. В работах О. сплетаются в узор разнообразные изобразительные и культурологические элемен-

ты — сакральные и мирские, личные и политические, из высокой и низкой культуры, связанные с чёрной культурой, историей и экзотикой. В начале 21 в. важным элементом в творчестве художника стала скульптура, что позволяет ему идти дальше в экспериментах с формой и содержанием. Наряду с этим О. остаётся верен своему живописному стилю, с сознательно уплощённым изобразительным планом, слоистой поверхностью, богатством материалов и многообразными источниками вдохновения. Последнее время проживает в Тринидаде.



# П



Паал Л. Портрет работы М. Мункачи. 1876—1877

**Па́ал Ласло** (*Paal Laszlo*)  
[30.7.1846, Зам, ныне Румыния, —  
4.3.1879, Шарантон, Франция],  
венгерский художник

» В 1864—69 обучался в Академии художеств в Вене. Значительное влияние на его творчество оказала поездка в Нидерланды (1870). После путешествия по Франции (1872) писал пейзажи в духе *барбизонской школы*. В своём творчестве был близок к М. Мункачи. Произведения П. — крупнейшего представителя венгерского реалистического пейзажа 19 в. — отличаются простотой и естественностью мотивов, пастозной, темпераментной манерой письма, эмоциональным, насыщенным колоритом, построенным преимущественно на градациях тёмных полутонов («Дорога в лесу Фонтенбло», 1875; «Глубина леса», 1877).

**Па́влов Пётр Васильевич**  
(р. 9.1.1937, пос. Кёз, ныне в Удмуртии), российский художник

» Народный художник РФ (2003). Заслуженный художник РСФСР (1987). В 1957—62 учился в Свердловском художественном училище, в 1962—68 — в Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова (мастерская Б.В. Иогансона). Дипломная работа — «В трудные годы» (1968) — экспонировалась на 8-й Всесоюзной выставке работ студентов художественных вузов СССР и на ВДНХ СССР, где была отмечена в 1970 бронзовой медалью. Работал старшим преподавателем в Чувашском государственном педагогическом институте (1969—74), художником Чувашского творческо-производственного комбината художественного фонда РСФСР (1968), преподавателем Чебоксарского художественного училища (1980—89).



Паал Л. «Полдень». 1870



Павлов П.В. «Деревенские мотивы». 2004





Павлов П.В. «Весна». 2005

Член Союза художников СССР с 1970. Автор жанровых картин на военную, историческую, бытовую тему. Этапными для творчества художника стали произведения: «В трудные годы» (1968), «Ополченцы Красной гвардии» (1969), «Красные пахари» (1977), «Сын» (1982), «В дни Победы» (1985). Мастер лирического пейзажа (серия «На северные мотивы», 1994–97). Художником созданы циклы «Пограничники» (1973), «Земля» (1977), «Без вести пропавший» (1980), «Коммунары» (1981–89), «Песни старой Чувашии» (1989). Многократный участник выставок «Советская Россия», «Большая Волга». Персональные

выставки состоялись в Кабо-Верде (1994, 1996), Балтиморе (США, 2004), Гонконге (КНР, 2006). Произведения хранятся в Государственной Третьяковской галерее, художественных музеях и галереях Калининграда, Донецка, Краснодар, Чебоксар, Омска, Ижевска, Красноярска. Лауреат премии комсомола Чувашии им. М. Сеспеля (1974).

**Пáволока, приволока, настилка, ткань, наклеиваемая на иконную доску перед наложением левкаса**

» Служит для лучшего сцепления левкаса с поверхностью доски. Применение П. в иконописи не было обязательным, существуют иконы, на к-рых П. покрывает всю основу под грунтом, чаще же кусками П. закрываются стыки многостойной иконной доски (щита) и (или) локальные дефекты (сучки, свиля и пр.). Для дорогих икон выбиралась качественная кипарисовая доска и дорогая ткань сложного переплетения. На более дешёвых иконах использовалась ткань редкого переплетения. Характерное название подобной ткани — серпянка. В современной практике часто используется марля. На массовых иконах — т. н. «краснушках» — иногда в качестве П. применялась бумага.

**Падуáнская шкóла, живописная школа в Италии 15 века**

» Сложилась в Падуе, сыграла значительную роль в становлении ис-

кусства Возрождения в Северной Италии. В 14 в. в Падуе работали живописец Джотто ди Бондоне, его многочисленные последователи, а также самобытные позднегоотические мастера Альтичьеро да Дзевиио и Аванцо. К середине 15 в. вокруг живописца Ф. Скварчоне сложилась самостоятельная школа (Н. Пиццоло, Боно да Феррара, Ансуино да Форли), отличительной особенностью к-рой было сочетание позднегоотических черт с изучением античного наследия и поисками чётканно-ясной пластической формы. Крупнейшим представителем П. ш. был А. Мантенья.

**Пайó де Монтабёр Жак Никола (Paillot de Montabert Jacques Nicolas) (1771, Труа, — 1849), французский художник и искусствовед**

» Ученик Ж.Л. Давида. В 1802–31 постоянный участник парижских Салонов. Известен своим интересом к энкаустике (живописи восковыми красками). Наиболее известные работы — портрет мамелюка Рустама, телохранителя Наполеона (1806); портрет английского поэта Дж.Г. Байрона (ок. 1820). Как историк искусства П. д. М. проявлял особый интерес к живописным техникам древности и Средневековья. Его девяти томный труд «Полный трактат о живописи» (с приложенным альбомом иллюстраций) имел серьёзное значение для своего времени.

**Паккьярóтти Джакомо (Pacchiarotti Giacomo) (1474, Сиена, — 1540, Вутербо, регион Лацио), итальянский художник, представитель сиенской школы**

» Имя П. усилиями исследователей было отделено от имени мифического «Паккьяротто, работавшего в Фонтенбло», к-рому ранее приписывались произведения П. и другого художника — Джироламо дель Паккья. После раздела художественного наследия «Паккьяротто» искусствоведы приписывают П. совсем немного работ. Несмотря на то что искусство П. по своему строю на первый взгляд ближе 15 в., чем 16 столетию (общепризнанной считается точка зрения, что своим творчеством создавал ту ренессансную смесь, из к-рой развилось искусство Беккафуми. О жизни П. сохранилось довольно много архивных сведений. Судя по ним, художник обладал неугомонным и беспокойным характером, подчас толкавшим его в разные авантюры; в хронологии его жизни сообщения о вы-



Паккьяроти Дж. «Мадонна с Младенцем и святыми». Фреска. 1520



полнении им каких-либо художественных работ соседствуют с сообщениями об участии П. в военных действиях и политических событиях. В архивных документах немного сведений о крупных живописных работах П., чаще упоминается его участие в создании штандартов и флагов для общественных ритуалов и процессий, благодаря чему в среде специалистов он прослыл «дизайнером процессий». Число сохранившихся произведений П. невелико. Среди них следует в первую очередь отметить фреску «Мадонна с Младенцем на троне и со святыми» (1520, Казоле д'Эльза, Музей археологии; в ней видно влияние умбрийской живописи) и трёхчастную алтарную картину «Встреча Марии с Елизаветой, святой Франциск и святой Михаил» (1510, Сиена, Пинакотекка).

**Пакулин Вячеслав Владимирович** (1900, Рыбинск, — 1951, Ленинград, ныне С.-Петербург), российский художник

» В 1916–17 и 1920–22 учился в Центральном училище технического рисования А.Л. Штигица (см. Санкт-Петербургская государст-

венная художественно-промышленная академия) у В.В. Лебедева. В 1919–20 служил в Красной армии. В 1922–25 учился в петроградских Свободных художественных мастерских. Учёбу совмещал с занятиями на курсах мастерства сценических постановок, организованных в 1918 В.Э. Мейерхольдом. Член «Объединения новых течений в искусстве» (1922), член-учредитель и председатель объединения «Круг художников» (1926–32). С 1922 работал в Декоративном институте в Петрограде. В 1925–29 член бюро секции ИЗО Ленинградского союза рабочего искусства. В 1920–29 занимался театральным декорационной живописью. Участник выставок с 1922. В 1920-е стремился к выработке нового стиля станковой живописи, что в его творчестве выражалось в монументализации формы и образа, обострении художественных средств. В 1926–27 работал над программным произведением «Жница», вложив в него всю страсть формально-теоретических поисков предыдущих лет. Снабдил живописное произведение манифестом — описанием задач, раскрывающихся в этом полотне. Манифест заканчивался постулатом: «В основе: контроль раз-

ма в равной соподчинённости с ассоциациями от природы». В 1930-х П. резко изменил манеру письма и сферу теоретического искания. «Учиться нужно прежде всего у природы», — записывал художник в дневниковых заметках, определяя для себя, что непосредственное умение видеть природу — это самое ценное в творчестве. В эти же годы он побывал в творческой командировке в Донбассе, выполнил ряд произведений на индустриальную тему («Цех завода „Электросила“, 1931–32, и др.). Работал в составе бригады художников над панно «Хлопок» в Москве (1935), «Физкультура» для советского павильона на Всемирной выставке 1937 в Париже. Во время Великой Отечественной войны 1941–45 художник остался в осаждённом Ленинграде, создал в гуашах «летопись» блокады города. После войны реализовал себя в городском пейзаже, добивался передачи цвета в пространстве архитектурной среды города, подчёркивая господство архитектурных форм.

**Палермо** Блинки (Palermo Blinky) (2.6.1943, Лейпциг, — 18.2.1977, Шпри-Ланка), немецкий художник



Падуйская школа. А. Мантенья. «Распятие». 1459



» Учился в Дюссельдорфе, в частности, у Й. Бойса. Его первые произведения — выполненные гуашью и акварелью — появились в 1963 и локальностью цветowych пятен свидетельствовали о влиянии М. Ротко. В своих картинах и рисунках, к-рые после 1965 становились всё более геометризованными и линейными, или в работах, связанных с окружающей средой («Позитив/негатив», 1971, Мюнхен, галерея Фридриха), П. стремился, по сути, организовать открытое пространство с помощью игры линий и форм, к-рые его поглощают, скрывают или, наоборот, подчёркивают.

**Палехская миниатюра, вид русской народной миниатюрной живописи на лаковых изделиях (главным образом из папье-маше), возникший в 1923 в посёлке Палех на основе местного иконописного промысла**

» Основоположниками искусства П. м. были художники И.И. Голиков, И.М. Баканов, И.П. Вакуров, И.И. Зубков, Н.М. Зиновьев. Технология изготовления полуфабриката была заимствована у мастеров лакового промысла Федоскина. В 1925 на Международной выставке художественно-декоративных искусств в Париже первая лаковая шкатулка была удостоена Гран-при. П. м. выполняется на чёрном лаковом фоне и отличается большой декоративностью, разнообразием образов и сюжетов, богатством красок, тончайшей техникой, для к-рой свойственны тонкий и плавный ри-

сунок, общий мягкий тон письма. Поэтичная сказочность персонажей, декоративность форм пейзажа и архитектуры («горки», «древесы», «палаты») и удлинённые пропорции фигур восходят к иконописным традициям. На иконописное искусство Палеха оказали влияние строгановская школа иконописи (основанные на рубеже 16—17 вв. иконописные мастерские в Москве и Сольвычегорске) с присущей ей миниатюрной тонкостью письма, точно рассчитанной сложной композицией, ярким цветом и обилием золота, принципы фресковой живописи и иконописи Ярославля, Костромы и Ростова Великого (17 в.), а также появление в Москве в этот же период ушаковского стиля (по имени царского изюграфа С. Ушакова), характеризующегося большим вниманием к образу человека и стремлением к его правдоподобию изображению. В отличие от федоскинских художников, палешане пишут темперными красками, к-рые накладываются тонким слоем, за счёт чего достигается лёгкость и прозрачность цветовой гаммы. Эти краски готовятся каждым художником самостоятельно на основе эмульсии из яичного желтка и уксуса. Благодаря именно этой эмульсии, использовавшейся ещё византийскими иконописцами при росписях храмов, краски приобретают необходимую твёрдость и прочность. Такие краски быстро высыхают и не растворяются при наложении следующих слоёв, что даёт возможность получать тонкие цветовые переходы. Следующая стадия — роспись золотом, к-рое также приготавливается самими ху-

дожниками, пальцами разбиваются и перетираются с клеем листы сусального золота. Для рисования тонких линий художники используют самодельные, с тончайшим кончиком кисти из белых хвостов. Иногда поверх золота наносится слой краски, а затем тонкой иглой красочный слой частично выцарапывается, что даёт по цветному фону тончайшие золотые узоры. Формы палехских изделий очень многообразны: это и традиционные шкатулки строгих линий, и изящные миниатюрные ларцы, и совсем крохотные бисерницы, женские броши и украшения, пудреницы, мужские портсигары, футляры для очков, письменные приборы, поражающие своей изысканной обработкой. Крупнейшими мастерами П. м. также являются И.В. Маркичев, А.В. Котухин, Н.М. Париков, Д.Н. Буторин, Н.А. Правдин, П.Д. Баженов, С.П. Бахирев и др.

**Палитра (от франц. palette), прямоугольная или овальная плоская дощечка из дерева, или фанеры, или пластика с небольшим отверстием в одном углу**

» Вставленный в него большой палец левой руки прижимает П. к ладони и позволяет держать её на весу. К П. часто прикрепляется на пружинке маленькая металлическая маслёнка с льняным маслом. По краю П. в определённой последовательности выдавливаются из тюбиков масляные краски. Художник берёт кистью необходимые краски и смешивает их на среднем поле палитры для создания нужного ему цвета. Кистью он берёт необходимую краску и помещает её на живописное полотно, постепенно прописывая холст. Возможность использования П. обогатила творческие возможности живописца, особенно при работе на пленэре. В переносном смысле термин «П.» часто используется для обозначения характерного для каждого художника подбора цветов, гаммы, присущей его творчеству, а также стилю или направлению.

**Паллады Теодор (Pallady Teodor) (11.4.1871, Яссы, — 26.8.1956, Бухарест), румынский художник**

» Заслуженный деятель искусств СРР. Получил образование в Париже в 1889—92 в мастерской Э.Ф. Аман-Жана и в Школе изящных искусств у Г. Моро. Писал в основном натюрморты, реже — портреты и пейзажи. Для творчества П. характерны мягкие сочетания цветов, к-рые усложнены линейной ритмикой. Работы П. отличаются сдер-



Палехская миниатюра. Н.И. Голиков. «Фауст». Шкатулка. 1957





Палитра

жанным декоративизмом («Обнажённая в шезлонге», «Натюрморт с соевой»).

**Палмер Сэмюэль (Palmer Samuel)** (27.1.1805, Уолворт, Лондон, — 24.5.1881, Рейгейт, Суррей), английский художник

» Один из представителей романтизма, работавший главным образом в жанре пейзажа. Родился в семье небогатого книготорговца. Уже в 1819 выставлялся в Королевской академии художеств и Британском институте. Слушал лекции Дж. Флаксмана, испытал влияние раннего Дж.М.У. Тёрнера. Через своего приятеля Дж. Линнела познакомился в 1824 с У. Блейком и стал впоследствии наиболее значительной фигурой «Братства древних» — кружка молодых художников, собравшихся вокруг старого мастера. Линнел открыл для П. творчество А. Дюрера и Луки Лейденского. Художник также увлекался поэтическими образами Дж. Мильтона и Дж. Китса. Отсюда его интерес к пасторали, к сельскому, романтически идеализированному пейзажу. Причудливые, залитые лунным светом или переливающиеся радужными цветами пейзажи П. не имеют аналогов в искусстве 19 в. В его произведениях как бы ощущаются внутренние токи и энергия роста деревьев, заключённая в цепкой хватке корней, их мускулистой силе и переплетениях. Люди и животные растворены в пейзаже, будучи сотворёнными из той же материи, что и холмы, деревья, облака. Органичность связи образов П. с землёй, с крестьянской жизнью, лишённой,

однако, бытовизма, перекличка с сельскими мотивами средневекового искусства, а также своеобразная фантазия самого художника придают его работам элемент фольклорности, обаяние сказочности. Техника, в которой выполнены произведения мастера, изобретена им самим. Она основана на смешении густой сепии с клеем, акварелью и гуашью. В конце работы живописная поверхность покрывалась лаком и напоминала старую слоновую кость, словно украшенную драгоценностями. Эффект усиливался благодаря твёрдо очерченному контуру деталей и пастозно положенным пятнам чистого искрящегося цвета. Всё это сообщает живописи П. высокие декоративные качества. Самые значительные произведения были созданы художником в короткий период с 1826 по 1833, получивший название Шоремского, по наименованию деревни в графстве Кент, где он жил в то время. После распада «Братства древних» мастер постепенно отошёл от своих принципов. 1837—39 он провёл в Италии, где окончательно изменил манеру. По возвращении стал писать вполне профессиональные, но малоинтересные акварели. Его искусство было заново открыто и по достоинству оценено лишь в 20 в. Оно оказало влияние на таких живописцев, как П. Нэш и Г.В. Сазерленд. Основные произведения: «Пейзаж с холмами» (ок. 1826, Лондон, галерея Тейт), «В саду Шорема» (ок. 1829, Лондон, Музей Виктории и Альберта), «Волшебная яблоня» (1830, Кембридж, Музей Фицуильям), «Поле в лунном свете» (ок. 1830, Лондон, собрание Кларк), «Шест-

вие после вечерней службы» (1830, Лондон, галерея Тейт), «Спящий пастух» (1833—34, Манчестер, Художественная галерея Уитворт).

**Паломиньо Антонио (Palomino Antonio)** (1653, Бухалансе, — 12.8.1726, Мадрид), испанский художник эпохи барокко и историк искусства

» Получил хорошее гуманитарное образование; живописи учился в Кордове у Х. де Вальдеса Леаля. В 1678 обосновался в Мадриде, быстро завоевал положение в обществе. Ему покровительствовал Х. Карреньо де Миранда, он работал с К. Козльо, в 1681 стал придворным художником. Сильное влияние на П. оказало творчество Л. Джордано, неаполитанского мастера фрески, с которым он сотрудничал во время работы Джордано в Испании. Первые произведения П. в Мадриде, созданные на религиозные сюжеты, показали влияние неаполитанца («Обручение Марии», 1695, Вальядолид, музей). Современникам П. известен прежде всего как создатель барочных фресковых росписей: плафонов городской ратуши в Мадриде, церковей Валенсии — Святых Хуанов (1697) и Вирхен де лос Десампарадос — Пресвятой Девы, защитницы обездоленных, покровительницы Валенсии (1701). В церкви монастыря Сан Эстебан в Саламанке он создал большую фреску «Триумф церкви» (1705), а посетив Гранаду в 1712, в картезианском монастыре написал свои лучшие работы, отмеченные чертами рококо. Особую известность П. принесло его сочинение «Музей живописи и оптическая скала» (1715 —



Палмер С. «В саду Шорема». Около 1829





Паломино А. «Успение пресвятой Девы Марии». 1695—1696

24), две части к-рой посвящены теории и практике живописи, а третья является первой подробной историей испанского искусства.

**Пальма Веккьо Якопо Старший** (*Palma Vecchio Jacopo*) (настоящая фамилия Негретти) (ок. 1480, Серина, Ломбардия, — 30.7.1528, Венеция), итальянский художник Высокого Возрождения

» В 1510—20-х был одним из самых известных мастеров Венеции. Его творчество сформировалось под влиянием произведений Дж. Беллини. С 1510-х осваивал живописные приёмы Джорджоне и раннего Тициана, но приёмы этих мастеров в

произведениях П. органично сочетались с его индивидуальной манерой и со своеобразным подходом к трактовке известных сюжетов. Излюбленными темами художника стали «Святое собеседование» и «Святое семейство». Он написал большое количество вариантов, но всегда изображённое носило характер идиллических сцен на фоне сельских ландшафтов. Неторопливые, спокойные, умеренно-эмоциональные беседы, несколько манерные жесты запечатлены мастером в работах, для к-рых характерна свойственная венецианцам богатая цветовая насыщенность. Библейская сцена в исполнении мастера превращалась в сельскую идиллию, в реальное современное событие. Другие известные произведения П. В.: «Святое семейство со святой

Екатериной» (1520-е, Дрезден, Картинная галерея), «Святая Варвара» (около 1522—23, Венеция, церковь Санта Мария Формоза), «Встреча Якова и Рахили» (1520-е, Дрезден, Картинная галерея), «Юноша» (около 1512—15, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж).

**Пальмов Виктор Никандрович** (29.1.1888, Самара, — 7.7.1929, Киев), украинский художник

» Окончил Пензенское художественное училище. Учился живописи в 1911—14 в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Участник выставки «Московский салон» (1912). В 1916 получил звание художника. В 1919—20 был в Сибири и на Дальнем Востоке. Член художественных объединений «Зелёная кошка» и «Творчество» (1919—22) в Чите и Владивостоке. В 1921—22 преподавал в Чите в художественно-промышленной школе, будучи её директором, одновременно являлся членом Народного комиссариата просвещения Дальневосточной республики. В 1920—21 П. совместно с Д.Д. Бурлюком совершил поездку в Японию, где они провели «Первую выставку русских художников». В 1923—24 сотрудничал с московским журналом «ЛЕФ», вокруг к-рого группировались представители российского авангарда 1920-х — конструктивисты, футуристы и формалисты. Являлся создателем художественного стиля «Цветистость». В 1925 вступил в Ассоциацию революционного искусства Украины. В 1925—29 преподавал в Киевском художественном институте (профессор с 1925, затем декан живописного факультета). В 1927 совместно с М. Эпштейном и А.Г. Петрицким создали Ук-



Пальма Веккьо Я. Старший. «Юдифь с головой Олоферна»



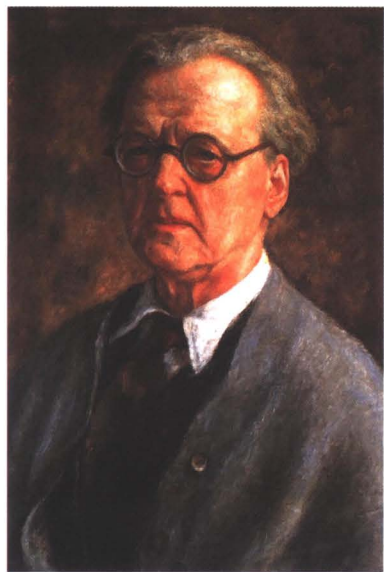
Пальма Веккьо Я. Старший. «Поклонение пастухов с донатором». 1523—1525



раинский союз художников. Как художник работал в живописи и графике, создавая натюрморты, пейзажи, абстрактные композиции. Стилистическая направленность творчества — футуризм. В числе наиболее известных произведений: «Кузница» (1923), «Каменщики», «Мать и дитя», «На селе» (все — 1927), «1 Мая» (1929) и др. Работы художника находятся в Государственной Третьяковской галерее (Москва) и др. собраниях.

**Панён (Papen), греческий художник V века до нашей эры**

» Соратник Фидия, современник Микона и Полигнота. Среди созданных с его участием работ — изображение битвы при Марафоне для Стои Пойкиле в Афинах и культовое изображение Зевса в Олимпии.



Панкевич Ю. Автопортрет

**Панкёвич Юзеф (Pankiewicz Józef) (29.11.1866, Люблин, — 4.7.1940, Ла-Сиота), польский художник и педагог**

» В 1884—85 учился в варшавском Классе рисунка (Академии) под руководством В. Герсона и А. Калинского. Затем (вместе В. Подковинским) уехал в С.-Петербург, где получил стипендию для обучения в Императорской академии художеств. В 1889 оба молодых художника переехали в Париж, где картина П. «Рынок на площади за железными воротами» завоевала серебряную медаль на парижской Всемирной выставке. В Париже П. познакомился с творчеством импрессионистов (см. *Импрессионизм*) и, вер-

нувшись в 1890 в Варшаву, пропагандировал на родине этот новый художественный стиль. Написанное П. в импрессионистской манере полотно «Цветочный рынок перед костёлом Святой Магдалены в Париже» (1890) вызвало одобрительные отзывы у художественной критики. Затем художник увлёкся *символизмом*, о чём свидетельствуют его работы «Рынок Старого Мяста в Варшаве ночью» (1892), «Ночная дорожка» (1893), «Лебеди в пруду» (1894). В конце 1890-х П. создал целую серию портретов, среди которых «Портрет пани Одерфельд с дочкой» (1897), завоевавший золотую медаль на парижской Всемирной выставке. В 1897 художник вступил в краковское Товарищество польских художников «Искусство». В 1897—1906 путешествовал по Германии, Италии, Франции, Англии, Бельгии и Нидерландам. В 1906 стал профессором Академии изящных искусств в Кракове. В 1908 уехал во Францию, где создал ряд пейзажей и натюрмортов под влиянием творчества П. Сезанна. Первую мировую войну 1914—18 П. встретил в Испании. Пребывание в этой стране растянулось на несколько лет. В это время он познакомился с новым течением в изобразительном искусстве — *кубизмом*. От этого периода сохранились ряд «испанских» полотен П. После войны жил в Париже, где сблизился с постимпрессионистами, поддерживал парижскую группу польских художников — *капистов*. В 1923 П. возвратился в Краков, где вновь стал преподавать в академии, а с 1925 возглавил её филиал в Париже. В этот творческий период художник создавал в основном натюрморты.

**Паннини Джованни Паоло (Pannini Giovanni Paolo) (1691 или 1692, Пьяченца, — 1765, Рим), итальянский художник**

» Работал в Болонье, Парме, с 1711 — в Риме. В Пьяченце обучался у декоратора-перспективиста Ф. Галли Бибиены, затем у Дж. Гизольфи, одним из первых обратившегося к написанию пейзажей с античными руинами. В юности увлекался изучением законов перспективы. Художественное образование продолжил в Риме, обучаясь в мастерской Б. Лутти. В Риме начал работать самостоятельно как декоратор вилл знатных заказчиков, исполняя росписи в манере барочной перспективной живописи семейства художников Галли Бибиена (1718, росписи виллы кардинала Патризи). В 1718 удостоен звания «Виртуоз Пантеона», с 1719 — почётный член Академии Святого Луки. К



Пальмов В.Н. Натюрморт. 1921

ранним перспективным циклом П. относятся росписи палатцо Лабиа в Венеции (до 1720). Пасторальный характер пейзажей свидетельствует о влиянии А. Локателли. Пейзажи-панно, исполненные в технике темперы в маленьком зале павильона в парке Квиринальского дворца (1730—1740-е), — изображение площади Монтекавалло, виды сада, интерьер церкви Санта Мария Маджоре — подобно лоджиям, открывают пространство зала в парк. С сер. 1720-х художник начал работать в станковом пейзаже — его vedute изображают виды с реальными и воображаемыми руинами, сцены из современной жизни Рима, ин-



Панкевич Ю. «Девочка с красным бантом». 1930-е





Паннини Дж.П. «Площадь Санта Мария Маджоре». 1742

терьеры зданий. Нек-рые ранние работы свидетельствуют об изучении романтических капричи Розы («Пиршество под сводами ионического портика», 1718, Париж, Лувр), попытке освободиться от резких светотеневых контрастов и овладеть законами колорита («Александр посещает могилу Ахиллеса», 1719, Рим, Академия Святого Луки). Однако стремление к документальности, использование приёмов барочной декорации и тёмный колорит придают нек-рую сухость работам художника, в них архитектурные постройки выглядят монументально и напоминают театральные задники («Замок Риволи», 1725, Турин, Городской музей). В 1730—1740-е П. как ведутиста увлекла скрупулёзная передача современных исторических событий. Жизнь города в полотнах «Проезд герцога де Шуазеля по площади собора Святого Петра в Риме» (1754, Берлин, Государственные музеи), «Карл III Бурбон наносит визит Бенедикту XIV в садовом павильоне Квиринальского дворца» (1750-е, Неаполь, Национальный музей и галереи Каподимонте), «Вид Пьяцца Навона в Риме» (1756, Ганновер, Городская галерея) разворачивается подобно театральному спектаклю на фоне величественных «декораций»

Рима. По рисункам П. выполнялось оформление праздников в честь посещавших Рим знатных особ. Близкий кругу работавших в Риме французских художников и меценатов, он был приглашён в Париж для оформления праздника в честь дофина. За эту работу в 1732 был удо-

стоен звания почётного члена французской Королевской академии. В 1740-е часто писал ведуты с доминантой одного известного римского памятника (Колизея, Пантеона, колонны Траяна), варьируя оптический ракурс изображения или освещение. В картинах «Римские развалины» (1740, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Вид Форума в Риме» (1740, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), «Руины пирамиды Гая Цестия» (1740, Мадрид, Прадо) художник избегает сильных контрастов света и тени, тёмных цветов палитры. Его интересует передача нюансов цвета в различные моменты освещения. Совмещение в подобных видах реальных и воображаемых памятников, композиционно свободное и живописное расположение на их фоне групп персонажей придают этим ведутам характер романтизированного капричо, становящегося во второй пол. 18 в. более популярным, чем пасторальная идиллия («Капричо с римскими руинами», 1740-е, Вассенар, частное собрание; «Руины со сценой предсказания апостола Павла», 1744, С.-Петербург, Эрмитаж). Торжественная строгость ведуты и одновременно барочная театральность присущи «интерьерным» видам («Открытие Святых дверей в соборе Святого Петра в Риме», 1730-е, Лондон, частное собрание; «Внутренний вид церкви Санта Мария Маджоре в Риме», 1730-е, С.-Петербург, Эрмитаж; «Интерьер Пантеона», 1740, Вашингтон, Национальная галерея искусства). Великолепное мастерство П. — ведутиста и декоратора про-



Паннини Дж.П. «Картинная галерея с видами Древнего Рима». 1758



явилось также в созданном его фантазией типе «интерьерных» видов, т. н. воображаемых галерей — декоративных панно с изображением залов с развешанными по их стенам картинами самого художника. Первая подобная «галерея», состоящая из двух панно, была написана в римском палаццо Колонна в 1749 для кардинала С. Валенти-Гонзага (ныне Хартфорд, Атенеум) и называлась «Виды древнего Рима» и «Виды современного Рима». Она послужила образцом для выполненных художником в последующие годы многочисленных вариантов подобных изображений, как, например, два панно для французского посла в Риме герцога де Шуазеля (1754—59, «Виды современного Рима», Бостон, Музей изящных искусств; «Виды древнего Рима», частное собрание). За свою первую «галерею» П. был награждён кардиналом Валенти-Гонзага орденом Золотой шпory.

**Панно́** (франц. *rappeau*, от лат. *rapinus* — кусок ткани), часть стены или потолка, выделенная обрамлением (лепной рамой, лен-

той орнамента и т. п.) и заполненная живописным или рельефным изображением

» Нередко П. называют также мозаичные, керамические, резные деревянные и иные композиции, применяемые для украшения стен фасада или интерьера здания. П. могут быть постоянными или временными — съёмными.

**Панора́ма** (от греч. *pan* — всё и *horama* — вид, зрелище), *синтетический вид искусства, рассчитанный на создание зрительной иллюзии, эффекта присутствия при изображённом событии*

» П. размещается в цилиндрическом невысоком здании; зритель находится в центре круглого зала на обзорной площадке, имея возможность обозревать окружающую его картину-ленту и расположенный перед ней предметный план (реальные и бутафорские предметы, сооружения). При создании П. используется панорамная перспектива. Первая пейзажная П. была создана в Эдинбурге (конец 18 в., ирландский живописец

Р. Баркер). В 19 в. получили распространение П., представлявшие знаменитые сражения. Инициатором батальных П. в России был Ф.А. Рубо («Оборона Севастополя», открытая в 1905, вновь — в 1954 в Севастополе; «Бородинская битва», открыта в 1912, вновь — в 1962 в Москве). В советский период над П. работали М.Б. Греков, Г.К. Савицкий, П.П. Соколов-Скаля, живописцы *Студии военных художников* имени М.Б. Грекова («Сталинградская битва», 1981, Волгоград). Также П. называются общие далёвые виды городов и местностей либо объединение многих видов в едином изображении или цикле изображений (гравюра А.Ф. Зубова «Панорама Петербурга», 1716; литографированная «Панорама Невского проспекта» В.С. Садовникова, 1830—35).

**Панто́ха де ла Крус Хуан** (*Pantoja de la Cruz Juan*) (1553, Вальядолид, — 26.10.1608, Мадрид), испанский художник-маньерист, мастер придворного портрета

» Приехав в Мадрид, учился у А. Санчеса Козльо, придворного жи-



Панорама. Ф. Рубо. «Оборона Севастополя». Фрагмент. 1902—1904





Пантоха де ла Крус Х. «Портрет дон-а Диего де Вильямаяора». 1605

вописца Филиппа II. После смерти Козьмо (1588) стремился занять столь же высокое положение при дворе и окончательно добился этого с восшествием на престол Филиппа III (1598). Испытал влияние *Тициана* и *А. Моро*. В зрелых парадных композициях художника, чопорных и застылых, но в то же время проникнутых властным обаянием, величавой грацией, мастерски передающих психологию сословного этикета, а также фактуру одежд, ярко проявилось характерное свойство «провинциальных» (по отношению к Италии) ренессансных художественных школ: средневековые черты плотно соединились тут со стилистикой маньеризма. Среди портретов его работы — «Филипп III» (1598, Вена, Художественно-исторический музей), парные «Инфанта Изабелла Клара Эухения» (1599) и «Эрцгерцог Альберт» (1600; оба — Мюнхен, Старая Пинакотекa), «Портрет дон-а Диего де Вильямаяора» (1605, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Королева Марианна Австрийская» (1605, Лондон, Букингемский дворец). Написал также немало алтарных картин, решённых как индивидуальные или групповые портреты («Святой Августин со святыми и знатью», 1606, Толедо, собор), либо более сценически-динамичных, при-

ближающихся к искусству барокко («Рождество Христа», 1603, Мадрид, Прадо; «Воскресение Христа», 1605, Вальядолид, Новый госпиталь); в последней группе произведений проступают явные следы воздействия М. да Караваджо.

**Пань Тяньшоу** (*Pan' Tjan'shou*) (14.3.1897, дер. Нунхай, пров. Чжэцзян, Китай, — 5.9.1971, Ханчжоу), китайский художник, представитель классической школы

» Почётный член Академии художеств СССР (1958). С детства изучал литературу, живопись и каллиграфию в частной школе «сышу» в родной деревне, а потом в уездной школе. В 19 лет поступил в Первое педагогическое училище провинции Чжэцзян в Ханчжоу, где учился у таких известных художников, как Цзин Хэньи и Ли Шутун. По окончании училища работал преподавателем в Аньцзи. Свою творческую карьеру П. Т. начал в 1923, когда переехал в Шанхай и занял пост профессора Шанхайского художественного училища, где вёл курсы «Традиционная живопись» и «История традиционной живописи». В том же году он познакомился с мастером шанхайской школы У Чаншо, к-рый долгое время поддерживал и вдохновлял молодого художника. В работах П. Т. этого периода заметно сильное влияние различных китайских мастеров, включая школу Ма-Цзя времён Южной Сон, школы У и Чже времён династии Мин и мастера Бада Сяньрен эпохи Цинь. В 1928 П. Т. был приглашён на пост профессора в Ханчжоуское национальное художественное училище, где до конца своих дней оставался деканом факультета китайской живописи. В 1932 с соратниками создал Общество традиционной китайской живописи Бай ше («Белое общество»), целью к-рого стало развитие китайской живописи в духе реформ Восьми Эксцентриков Янцзы времён династии Цинь. Он утверждал, что в основе китайского и европейского искусств лежат совершенно разные взгляды на мир, и поэтому они не должны смешиваться; любой компромисс между ними будет во вред уникальным особенностям обеих традиций. В своих курсах он обращался к китайским традиционным каллиграфии, резьбе по дереву и литературе. Однако после 1949 художественные академии нового Китая обратились к соцреализму (см. *Социалистический реализм*) и увлечение П. Т. классическим культурным наследием стало непопулярным. Стиль художника начал оформляться в 1940-е и достиг расцвета к середине 1950-х. Он

успешно соединил две традиционные тематики: «птицы и цветы» и «горы и воды». Как и У Чаншо, он обращался в своих работах к эстетике каллиграфии и резьбы по дереву, активно использовал и развивал положения школы Чже. Его композиции, как правило, динамичны и отличаются резкими контрастами, что нередко вызывает у зрителя ощущение тревоги. В 1962 П. Т. провёл персональную выставку в новом Музее китайского искусства в Пекине, выставив 90 картин. Однако после начала Культурной революции 1965 П. Т. стал объектом преследований, к-рые не прекращались до самой его смерти.

**Паоло Венециано** (*Paolo Veneziano*) (до 1300, Венеция, — 1358 или 1362, там же), итальянский художник

» Родился в семье художников. Работал вместе со своими сыновьями Марко, Лукой и Джованни. Был официальным художником дожа Андреа Дандоло. Возможно, был учителем *Лоренцо Венециано*. Первая известная работа подписана П. В. 1333, последняя — 1358. Первые произведения были отмечены «западными» стилистическими формами, в к-рых отразились художественные новаторства *Джотто*, но переработанные впоследствии школой Римини и к-рым присуще особое пластическое и декоративное чувство, восходящее к романскому искусству. Эти формы, едва заметные в живописных частях резного алтаря церкви Сан-Донато в Мурано (1310), ясно проявлены в алтарном образе «История блаженного Лью Бембо» (1321, Диньяно, церковь Сан-Бьяджо). Затем искусство П. вошло в эклектическую фазу, проникнутую духом как Запада, так и Востока. Этот период отмечен такими работами, как «Коронавание Марии» (1324, Вашингтон, Национальная галерея), створки триптиха Святой Клары с изображением святых (1328—30, Триест, пинакотекa), «Мадонна с донаторами» (Венеция, галерея Академии), в к-рой, наряду с чисто византийским схематизмом, встречаются и элементы готического стиля, такие, как линейный ритм и широкая, монументальная манера изображения. В нач. 1340-х П. В. перешёл к неогреческому искусству Палеологов. Первая подписанная работа, датируемая 1333, — «Успение Богоматери» (центральная часть полиптиха, к-рый прежде находился в церкви Сан-Винченцо в Венеции); византийские формулы этого произведения не исключают нек-рой манерности и изысканной выразительности





Паоло Венециано. «Дож Франческо Дандоло с супругой перед Девой Марией и святыми Франциском и Елизаветой». 1339



Паоло Венециано. «Коронация Марии». Центральная часть полиптиха «Коронация Марии». 1358

в строгих лицах, что свойственно готическому стилю. К 1350-м в работах П. В. проявились черты византизма, что свидетельствует о путешествии художника в Константинополь. В большом «Полиптихе Святого Франциска и Святой Клары» (Венеция, галерея Академии) византийский ритм композиции и по-восточному роскошный декор сочетаются с элементами «западного» стиля и чертами болонского искусства. Творчество художника завершает «Коронация Марии» (Нью-Йорк, собрание Фрик), датированное 1358 и подписанное П. В. и его сыном Джованни. Это произведение является собой подлинный шедевр по глубине готического дыхания, светлоте и блестящему колориту и гармоничному стилю.



Папикян К.А. «Стрекоза». 2009

**Папикян Карен Альбертович** (р. 18.8.1960, Москва), российский художник

» Член-корреспондент РАХ (2007). В 1978 окончил Московскую среднюю художественную школу при институте им. В.И. Сурикова. В 1984 окончил Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова. Учился у профессора Т.Т. Салахова. С 1985 член Московского союза художников (1985). С 1985 постоянный участник московских, республиканских, всесоюзных и зарубежных выставок. В 1986 поступил в аспирантуру академических мастерских (руководитель А.П. Ткачёв). В 1988 преподавал рисунок в мастерской театра профессора М.М. Курилко. Для творчества П. характерны острота цвета и образа, лаконичность и утонченность пластического решения, продуманная завершенность композиции. П. прекрасный рисовальщик, это дает ему воз-





Парет-и-Алькасар Л. «Завтрак Карла III». 1768—1775

возможность, стилизуя фигуры и создавая чёткий, ясный линейный ритм композиции, достигая классически выверенных пропорций. Цветовая гамма в работах П. варьируется от сближенных, тонких цветовых сочетаний, до открытых, контрастных, порой агрессивных. Идея картины определяет цвет. Работы художника находятся в музейных и частных коллекциях России, Германии, Японии, США, Испании, Кореи.



Парет-и-Алькасар Л. «Портрет Марии де лас Нieves». 1779

**Парет-и-Алькасар Луис** (*Paret y Alcazar Luis*) (1746, Мадрид, — 1799, там же), испанский художник

» Учился в Академии Сан Фернандо в Мадриде. Благодаря покровительству инфанта дон Луиса де Бурбона совершил длительную поездку в Италию, где расширил своё художественное и гуманитарное образование, изучил греческий и латинский языки. Испытал влияние французского искусства позднего рококо, особенно в творческом общении с посетившим Мадрид Ш. де ла Траверсе, учеником Ф. Буше. С 1770 исполнял заказы короля Карла III, затем опального инфанта дон Луиса, к-рого сопровождал в ссылку в 1775—78 в Пуэрто-Рико. Изгнанный из столицы, художник поселился в Бильбао, где женился и успешно работал до 1787, когда после смерти инфанта получил, наконец, разрешение вернуться в Мадрид и в Академию Сан Фернандо, куда ещё в 1780 из Бильбао послал картину «Благоразумие Диогена» (Мадрид, Академия Сан Фернандо), был избран её членом, а затем и вице-секретарем. Человек широкой культуры, открытый художественным новшествам времени, П.-и-А. внёс несомненный вклад в европейскую живопись 18 в. своими изящными, небольшими, полными движения и света картинами с изображением событий из жизни испанского общества и придворного быта, от торжественной «Клятвы принца Астурийского в церкви Сан Херонимо» (1789) с выразительными порт-

ретами современников до красочных праздников и зрелищ («Королевские скаковые лошади», 1770; «Репетиция комедии»; «Бал-маскарад», все — Мадрид, Прадо; «Пуэрта дель Соль в Мадриде», 1773, Гавана, Национальный музей Кубы). О колористическом даровании художника свидетельствует «Завтрак Карла III» (между 1768 и 1775, Мадрид, Прадо), где в высоком, залитом солнцем дворцовом зале король одиноко восседает за просторным столом в присутствии группы почти-тельных придворных и его любимых охотничьих собак. Пребывание в Бильбао обратило художника к пейзажу, к изображению морских гаваней, широкого кантабрийского побережья с низкой линией горизонта и огромным простором неба, написанного светлыми красками, объединёнными серо-серебристой тональностью («Вид Фонтарабии», Каэн, Музей изящных искусств). Свойственная творчеству П.-и-А. изысканность образов отличает портрет его молодой супруги Марии де лас Нieves (1779, Мадрид, Прадо), возможно, парный к портрету художника или предполагаемому автопортрету (Бильбао, частное собрание). Впоследствии иллюстрировал книги, в частности С. М. де Сервантеса.

**Парижская школа** (*École de Paris*), условное обозначение для нескольких поколений интернационального сообщества художников, обосновавшихся в Париже с 1900 до 1960-х

» Впервые термин «П. ш.» употребил 27.1.1925 критик А. Варно. Часто художников П. ш. подразделяют на представителей трёх периодов: 1) 1900—1920-е (П. Пикассо, М. Шагал, А. Модильяни, Ж. Паскин, Х. Сутин); 2) межвоенное двадцатилетие (А. Ланской, С. Поляков, А. Гарбель, представители абстрактного искусства); 3) война и послевоенные годы до 1960-х (Б. Бюффе, Ш.А. Вольф, М. Томпсон, П. Шлюсс и др.). Художников двух последних периодов иногда называют «Новой Парижской школой». Художники П. ш. принадлежали к разным стилям и направлениям (фовизм, кубизм, дадаизм, сюрреализм); их объединяет неприятие реалистической живописи.

**Парижский музей современного искусства** (*Musée d'Art moderne de la Ville de Paris*), художественный музей в столице Франции

» Занимает восточное крыло Токийского дворца. Основан в 1961. Более 8 тыс. экспонатов представляют разнообразные течения искусства





Здание Парижского музея современного искусства

20 в. Постоянная коллекция музея выставлена в хронологическом порядке. В историческом разделе, охватывающем период 1900–60, представлены работы фовистов, кубистов и пост-кубистов, орфистов (в основном произведения Р. Делоне и Ж.Ф.А. Леже), а также сюрреалистов. Современный раздел (после 1960) включает работы, представляющие различные течения современного искусства, в т. ч.: нового реализма (Ж. Дешан, Р. Эн, М. Ресс и др.), флюксуса (Б. Вотье, Э. Дитман, Р. Фийю), течение близких по духу артистов (М. Бродтерс, К. Болтанский, А. Мессаже). Данный музей не следует путать с Национальным музеем современного искусства, расположенным в Центре Жоржа Помпиду (Париж).

**Паркетаж** (*Parquetage*), система механического крепления оборотной стороны деревянного панно, предназначенная для предохранения его от деформаций (искривления, перекоса) и повреждений (трещин, разломов)

► Обычный П. представляет собой деревянные бруски, расположенные с интервалами вдоль волокон дерева. В этих брусках делаются желобки, в к-рые перпендикулярно вставляются поддерживающие клинья, непосредственно соединённые с панно. Среди различных типов П. можно выделить: плоский П., реберный П. и итальянский, или флорентийский, П., к-рый представляет собой совершенную систему, максимально уменьшающую давление клиньев и снабжённую подвижными алюминиевыми профилями на валике.

**Пармиджанино Франческо** (*Parmigianino Francesco*) (прозвище, означающее «уроженец Пармы»; настоящее имя Франческо Маццола, *Francesco Mazzola*) (11.1.1503, Парма, — 28.8.1540, Казальмаджоре), итальянский художник, один из ведущих представителей маньеризма

► Сын живописца Ф. Маццола, после смерти отца воспитывался своими дядями, также живописцами, Микеле и Пьетро Иларио Маццола. Работал в Парме, Риме (1524–27), Болонье (1527–31). В ранних работах — росписях церкви Сан Джованни Эванджелиста (1522, Парма) и замка (Рокка) графов Сан Витале (ок. 1523, Фонтанеллато) — сказалось влияние А. Корреджо, в мастерской к-рого П. работал в 1518. В то же время в этих работах уже проявилась творческая индивидуальность мастера. Так, в росписях замка в Фонтанеллато, используя идеи Корреджо, П. нашёл свежее и поэтическое решение, превратив плафон зала в небо с белыми облаками, его распалубки — в розарий с тонким плетением жердей, поддерживающих цветущие ветви, и изобразив в люнетах, под этим цветущим шатром, эпизоды истории Дианы и Актеона. Творческое формирование П. завершилось в Риме, где наибольшее впечатление на него произвели работы флорентийского маньериста Дж.Б. ди Я. Россо, его экспрессивный, усложнённый язык поз и жестов, стремительных ракурсов, динамика ритмического рисунка. Стиль П. получил законченное выражение в его Мадоннах, воплощающих своеобразный идеал



Пармиджанино Ф. «Мадонна с розой». Около 1528—1530

утончённой, одухотворенной, несколько манерной и холодно-чувственной красоты: «Мадонна со святым Иеронимом» («Видение святого Иеронима», 1526–27, Лондон, Национальная галерея), «Мадонна со святыми» (1527–29, Болонья, Национальная пинакотекa), «Мадонна с розой» (ок. 1528–30, Дрезден, Картинная галерея), «Мадонна со святой Захарией» (ок. 1530), парадоксально решённая «Мадонна с длинной шеей» (ок. 1535, обе — Флоренция, галерея Уффици), «Мадонна со святыми Стефаном и Иоанном Крестителем» (ок. 1539–40, Дрезден, Кар-



# Перов

## Василий Григорьевич

### «Приезд гувернантки в купеческий дом»

1866 год

Холст, масло, 44 × 53,3 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

Сцена социально и психологически заострена. Образованная девушка «из благородных», вынужден-

ная самостоятельно зарабатывать на жизнь, попадает в купеческую семью. Все обитатели дома бесцеремонно и оценивающе разглядывают её. На их лицах отразились и любопытство, и удивление, и подозрительная недоброжелательность, и цинично-самодовольная усмешка. Стройная, чуть склонённая фигура гувернантки, обрисованный тонкой линией изящный профиль нежного лица — всё находится в разительном контрасте с очертаниями приземистых фигур купеческого семейства.



Девушка склонила голову, не смея поднять глаз, и теребит в руках рекомендательное письмо.

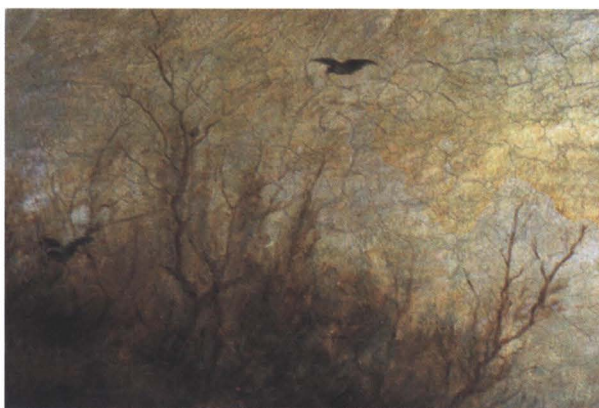


Купец в упор рассматривает девушку. В его заспанных, бессмысленно устремлённых на неё глазах сквозит бесконечное самодовольство.



Другое, живое выражение лица у младшей дочери купца. Она выделяется на общем фоне своей искренностью и непосредственностью.





◀ В картине гениально соединены анекдотический сюжет и драматический пейзаж, который несколько «ломает» её настроение. Небо затянуто тучами, возможно, приближается гроза: дует пронизывающий ветер, колышется трава, в небе кружат птицы. Охотники так поглощены беседой, что не замечают ни низко летящих уток, ни приближающейся непогоды.

## «Охотники на привале»

1871 год

Холст, масло, 119 × 183 см  
Москва, Государственная  
Третьяковская галерея

Главное в «Охотниках на привале» — психология действующих лиц. Пожилой охотник рассказывает о своих невероятных охотничьих успехах. Глаза его горят, он напряжён, заметно, что он вкладывает всю душу в свой рассказ, скорее всего, преувеличивая случившееся. Картина интересна также сочетанием разных живописных жанров: бытовой сценки, пейзажа и натюрморта. Подробно выписано охотничье снаряжение и трофеи.



◀ Сдвинув набекрень шляпу, недоверчиво почесывает за ухом и ухмыляется крестьянин.

▶ Молодой человек внимательно, с интересом слушает рассказчика, веря каждому слову и искренне восхищаясь охотничьими байками.







## «Чаепитие в Мытищах близ Москвы»

1862 год

Холст, масло, 43,5 × 37,3 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

В начале 1860-х Перов создал ряд обличительных жанровых картин: «Про-

поведь на селе», «Сельский крестный ход на Пасхе», «Чаепитие в Мытищах». Художник намеренно заострил социальные характеристики персонажей вплоть до гротеска, дабы воочию указать на конкретных носителей общественного зла — церковников. Обычная на первый взгляд сцена чаепития во дворе под сенью дерева, свидетелем которой художник был в Сергиевом Посаде, превратилась у него в обличительную остросоциальную картину нравов.

Повёрнутый углом к зрителю стол со стоящим на нём самоваром делит полотно пополам; на две части распадается и мир героев картины: служителей церкви и простых людей.







Перов тщательно выписал характеры персонажей, стремясь к нравоучительному эффекту. Служитель церкви в прямом и в переносном смысле закрыл глаза на нищих попрошайек.



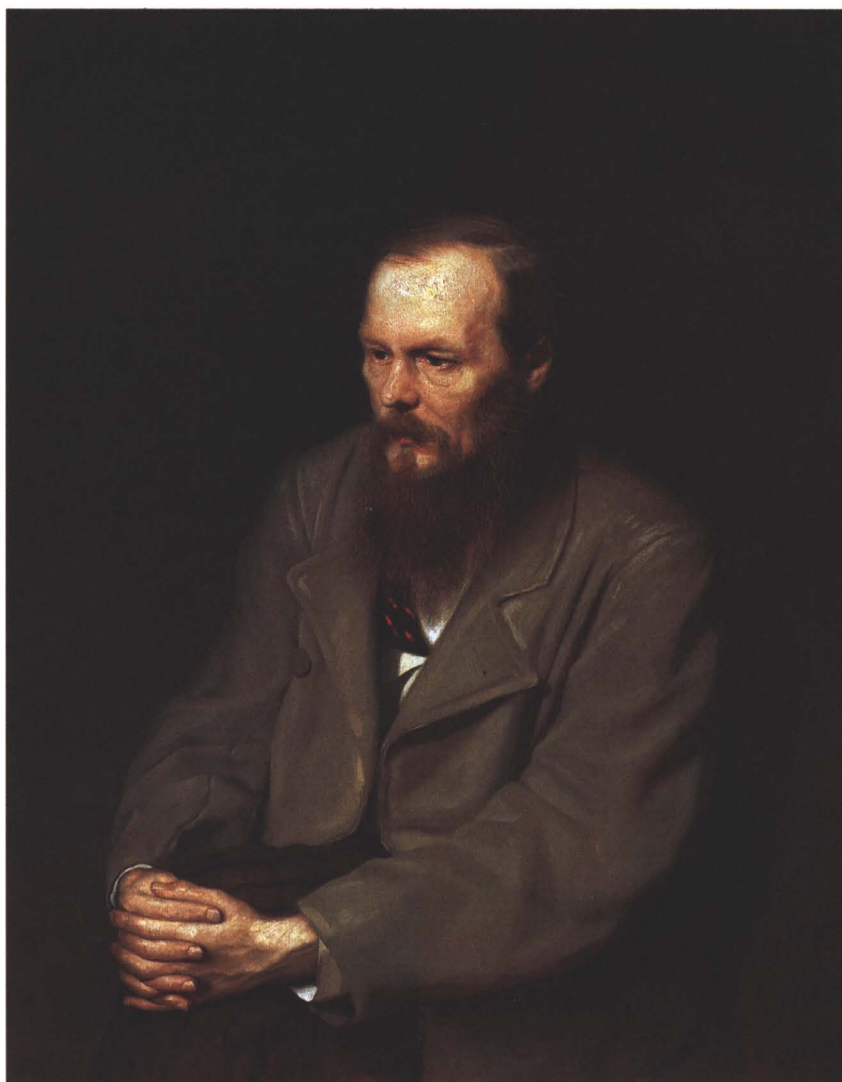
Впечатление глубокой социальной драмы усиливает орден героя Крымской войны на старой, выцветшей, превратившейся в лохмотья шинели инвалида, подошедшего за милостыней.



Не раз видел художник, как служанки прогоняли оборванных калек, просящих милостыню около богатых усадеб. Как и у хозяйина, на её груди большой крест поверх одежды.



Острую жалость вызывает босой маленький мальчик в рваной одежде, едва прикрывающей тщедушное тельце, вынужденный ходить по дворам за подающим, сопровождаая калеку.



## «Портрет Ф.М. Достоевского»

1872 год

Холст, масло, 99 × 80,5 см

Москва, Государственная

Третьяковская галерея

В портрете писателя Перов просто и точно выразил психологическое состояние, которое передаёт словесная формула «уйти в себя». Поворот головы, суровые черты лица, взгляд, устремлённый в невидимую точку, создают ощущение глубокой сосредоточенности, «страдания» мысли. Руки нервно сцеплены на колене — замечательно найденный и характерный для писателя жест, замыкая композицию, служит знаком внутреннего напряжения.







Пармиджанино Ф. «Мадонна с длинной шеей». 1534—1540



Пармиджанино Ф. «Автопортрет в выпуклом зеркале». Около 1523

тинная галерея). В более классическом стиле выполнены декоративные росписи свода церкви Санта Мария делла Стекката (1531—39, Парма). Значительное место в творчестве П. занимает портретный жанр. Начав карьеру портретиста юношеским автопортретом (ок. 1523, Вена, Музей истории искусства), имитирующим отражение в выпуклом металлическом зеркале, П. создал целую галерею портретов современников, решённых более традиционно и сдержанно, в величаво-спокойной манере и в то же время проникнутых харак-

терной для маньеристического портрета внутренней неуверенностью, меланхолией или нервной напряжённостью, скрытой за маской холодной замкнутости («Граф Джангалеаццо Сан Витале», 1524, Неаполь, Национальный музей и галереи Каподимонте; т. н. «Автопортрет», ок. 1527—28, Флоренция, галерея Уффици; «Женский портрет», ок. 1531, Вена, Музей истории искусства; «Антея», ок. 1534—35, Неаполь, Национальный музей и галереи Каподимонте, и др.). Художник был блестящим рисовальщиком, предпочитавшим жанр незаконченного рисунка, наброска, непосредственно и живо, с утончённым артистизмом воплощавшего создания изменчивой фантазии художника. Эти рисунки отличаются выразительность прерывистой, беглой линии, живописное противопоставление пятен светотени, иногда обозначающих формы как бы намеком. Сходные черты определяют и гравюры П.; художник предпочёл традиционной технике резцовой гравюры офорт с его живописными возможностями, способностью оперировать свободной, прерывистой линией, передавать сложную игру света и теней, сообщать изображаемому зыбкость и невесомость. Ряд рисунков П. был растиражирован ксилографом У. да Карпи, работавшим в

технике цветной гравюры на дереве (кьяроскуро). Художник оказал большое влияние на итальянскую живопись 16 в., элементы его сложного и изысканного изобразительного языка обогатили живописную практику не только маньеристов, но и ведущих мастеров венецианского Позднего Возрождения — П. Веронезе, Я. Тинторетто, Я. Бассано.

**Паррасий** (*Parrasios*) из Эфеса, древнегреческий живописец второй половины V в. до н. э.

» Произведения П. не сохранились и известны по описаниям. Из картин его известны «Безумие Одиссея», «Филоктет», «Прометей», «Гермес», «Геракл». Мастерски передавал объём, стремился выразить физическое страдание и сложные эмоции. Создал рисунок для щита статуи Афины Промехос Фидия. Известен рассказ о соперничестве его с Зевксидом (Плиний. «Естественная история». XXXV, 65): Зевксид нарисовал виноград так естественно, что птицы подлетали к нему, а П. нарисовал полотно так, что Зевксид был введён в обман и требовал, чтобы П. снял полотно и показал картину. Увидев свою ошибку, Зевксид признал первенство за П.



Парросель Ж. «Возвращение с охоты». Около 1700





Парросель Ж. «Битва у мельницы». 1673

**Парросель Жозеф** (*Parrocel Joseph*) (3.10.1646, Бриньоль, деп. Вар, — 1.3.1704, Париж), французский художник

» Из семьи живописцев: художниками были его дед Жорж П. и отец Бартеlemi П. (их произведения не сохранились), а также старшие братья — Жан-Бартеlemi и Луи. Учился у своего брата Луи, а затем в Париже. Около 1667 отправился в Италию, где испытал влияние Ж. Куртуа и С. Розы. Вернувшись во Францию, он овладел техникой, отличавшей его от др. художников: даже в академическом вступительном произведении («Осада Мاستрихта», 1676, Драгиньян, музей), композиция к-рого напоминает А. Ф. ван дер Мейлена, сочный свободный мазок, изысканность и насыщенность колорита выделяют его среди современников. Манера письма П. понравилась королю Людовику XIV, к-рый дал художнику заказ на серию из 11 картин на военные сюжеты для королевской столовой в Версале (1685—88; ныне 9 из них находятся в Версале, остальные — Дижон, Музей изящных искусств, и Тур, Музей изящных искусств). В 1699 создал картину «Переход через Рейн» (Париж, Лувр), посвященную эпизоду Голландской войны 1672—78, а в 1700 — «Ярмарку в Безоне» (Тур, Музей изящных искусств). П. исполнил также несколько религиозных картин («Про-

поведь Иоанна Крестителя», 1694, Аррас, музей; «Святой Августин, исцеляющий больных», Нант, Музей изящных искусств), охотничьих сцен (Экс-ан-Прованс, музей Гране) и гравюр.

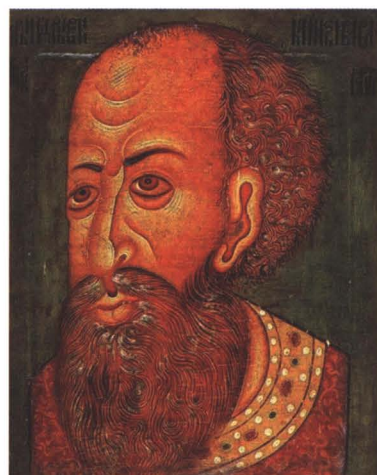
**Парсуна** (искажённое лат. *persona* — личность, особа), в восточнославянской культуре произведение портретной живописи 16—17 веков, сочетающее приёмы иконописи с реалистически образной трактовкой

» Понятие «П.» как произведения переходного периода от иконописи к светской портретной живописи было

предложено И. М. Снегирёвым в 1854. Появилась в переходный период русской истории, во время преобразования средневекового мировоззрения и формирования новых художественных идеалов. Первые русские П. были созданы, скорее всего, мастерами Оружейной палаты Московского Кремля в 17 в. Наиболее известным автором П. считается Симон Ушаков. По стилю, приёмам и материалам живописи П. первоначально ничем не отличались от икон, выполнялись на иконных досках с ковчегом. Иногда писался такой составляющий элемент иконы, как нимб вокруг головы персонажа. Во второй половине



Парсуна. «Благодарный князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский». Около 1630



Парсуна. «Иван Грозный». Начало 17 века



17 в. П. часто писалась на холсте в технике масляной живописи, хотя манера исполнения продолжала содержать иконописные традиции. Временем окончательного превращения парсунной живописи в западноевропейский живописный *портрет* считаются 1760-е, однако в провинции техника П. существовала и в более поздний период. Русской П. близки произведения украинской, белорусской, польской, литовской портретной живописи 16—17 вв., часто также относимые к парсунным. В П. портретное сходство передаётся весьма условно, часто используются атрибуты и подписи, позволяющие идентифицировать изображённого. Персонажами являются, прежде всего, цари, князья, военачальники, церковные иерархи. В настоящее время некоторые художники снова обращаются к парсунной живописи, представляющей реальное лицо иконописными приёмами (что близко к *примитивизму*).

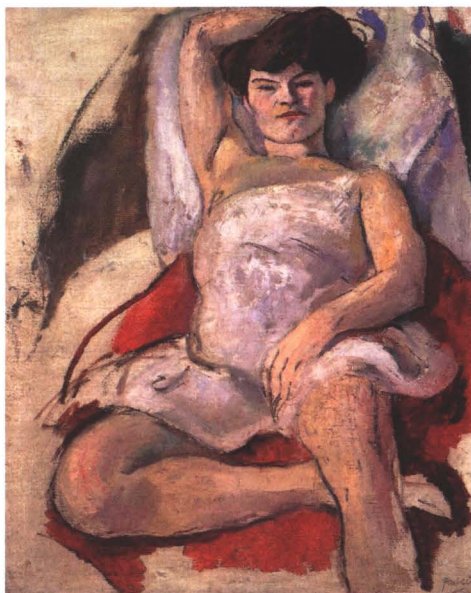
**Пархо́менко Алексей Иванович** (11.3.1911, деревня Панфилово Западно-Сибирского края — 1987, Москва), российский художник-постановщик кино и театра

» Народный художник РСФСР (1974). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1957). Учасье в общеобразовательной школе, посещал занятия в городской студии изобразительного искусства. В 1930 поступил на декорационное отделение Московского государственного техникума изобразительных искусств в память восстания 1905 года (ныне Московское академическое художественное училище

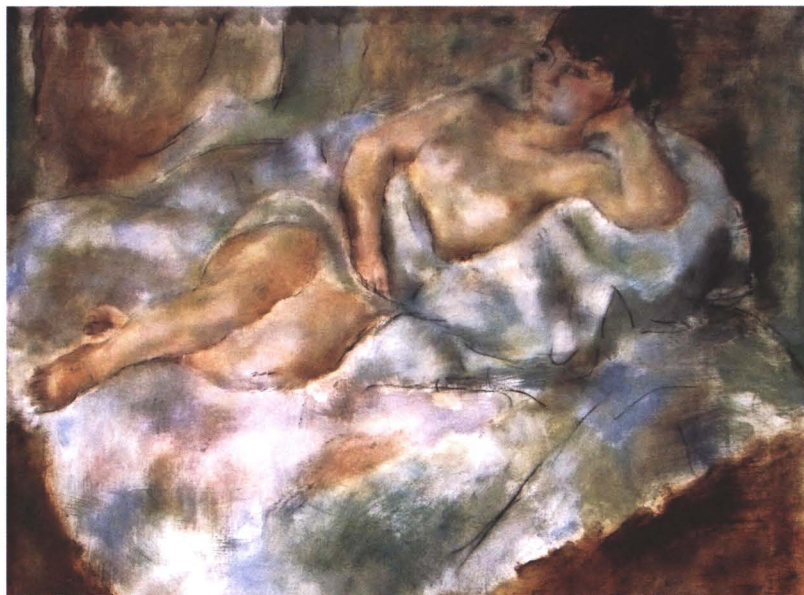
памяти 1905 года), к-рое окончил с отличием в 1934. Участник выставок с 1934. Первая персональная выставка состоялась в 1957 в Москве. С 1936 работал декоратором-исполнителем на киностудии «Мосфильм». Участник Великой Отечественной войны 1941—45. За период с 1938 по 1984 как художник-постановщик разработал декорационное оформление почти 40 кинофильмов, в т. ч. «Падение Берлина» (1950), «Адмирал Ушаков» (1953), «Верные друзья» (1954), «Девушка без адреса» (1958), «Нормандия-Неман» (1960), «Щит и меч» (1968), «Бег» (1970). Сотрудничал с такими режиссёрами, как М. Ромм, М. Калатозов, Э. Рязанов, В. Басов, А. Алов и В. Наумов. Принимал участие в экранизации балетных спектаклей («Ромео и Джульетта», 1955, «Секрет успеха», 1965) и произведений литературной классики («Скверный анекдот», 1966). В 1960-е работал в Театре имени Моссовета, создавая декорации для спектаклей «Ленинградский проспект» (1962), «Совесть» (1963) и «Полк идёт» (1967). Также занимался станковой живописью, писал пейзажи, портреты, жанровые сцены. Целые серии акварелей и рисунков создал во время творческих командировок в Болгарию (сер. 1950-х, 1971), Францию (1959—60), ГДР (1960—61), Турцию (1971), поездок по СССР. Государственная премия СССР (1950, 1952).

**Пархо́менко Иван Кириллович** (19.7.1870, с. Машево Новгород-Северского у. Черниговской губ., — 21.1.1940, Москва), российский художник-портретист

» Художественное образование получил в Киевской рисовальной школе (ученик Н.Н. Ге), в С.-Петербургской академии художеств (ученик И.Е. Репина), в парижской Академии Жюлиана (ученик Ж.П. Лоранса). После возвращения из Парижа в С.-Петербург приступил к созданию натурной портретной галереи русских писателей, насчитывавшей свыше 90 полотен (Л.Н. Толстой, И.А. Бунин, А.И. Куприн, Л.Н. Андреев, А.А. Блок). Одновременно работал над портретами политических и государственных деятелей России: графа С.Ю. Витте, Н.А. Маклакова, П.Н. Милюкова. После 1917 писал портреты новых вождей, партийных и военных руководителей, деятелей литературы: В.И. Ленина, Ф.Э. Дзержинского, С.М. Будённого, В.К. Блюхера, Д. Бедного, Д.А. Фурманова и др. Выполненный П. по фотографии детский портрет Ленина впоследствии был использован на октябрьской звёздочке. В 1928—30 находился в заключении в Бутырской тюрьме; одной из причин ареста послужил вызвавший неудовольствие советских правителей жёсткий реализм в их изображении. После освобождения художник уехал на Украину, где писал портреты местных партийных руководителей; параллельно П. работал над портретами деятелей украинской культуры. В кон. 1930-х вернулся в Москву. Многие работы П. погибли во время Гражданской войны 1918—23. Сохранившиеся находятся в следующих художественных собраниях и фондах: Государственный литературный музей, Музей



Паскин Ж. «Танцовщица из „Муллен Руж“». 1908



Паскин Ж. «Замечтавшаяся». 1920-е



революции, Государственный исторический музей, Институт мировой литературы им. А.М. Горького, Государственный музей Л.Н. Толстого, Дом-музей С.Д. Дрожжина.



Пасиад. Алабастрон. Около 540 до н. э.

**Пасиа́д** (лат. *Pasiades*), древнегреческий гончар и вазописец последней четверти VI в. до н. э.

» Из его работ сохранилось три алабастрона и два фрагмента лекифов, выполненных в технике по белому фону. На алабастронах стоит подпись П. как гончара, а на лекифах — как вазописца.

**Паски́н, Паскен Жюль** (*Pascin Jules*) (настоящее имя — Юлиус Мордехай Пинкас) (31.3.1885, Видин, Болгария, — 2.6.1930, Париж), художник и график Парижской школы

» Выходец из многолетней еврейской семьи торговца. Учился живописи в Вене, Мюнхене, Берлине. В 1905 переехал в Париж, работал в студии на Монпарнасе, затем на Монмартре, получил дружеские прозвища «Князь Монпарнаса», «Князь трёх холмов». Первая персональная выставка состоялась в Берлине в 1907. Выставлялся на Берлинском сецессионе (1911), на

Армори-Шоу в Нью-Йорке, в парижском Осеннем салоне, Салоне независимых (1913). После начала Первой мировой войны 1914—18, стремясь избежать мобилизации в армию, уехал в Лондон, а затем в США. В 1920 получил американское гражданство. После окончания войны вернулся в Париж. В 1930 выставка его работ в Нью-Йорке получила отрицательные отзывы критиков, и П., у которого с юности были проблемы с психикой, покончил с собой (повесился). Как художник известен главным образом своими портретами («Турецкая семья», 1907; «Эрмина в голубой шляпе», 1918; «Портрет Мими Лоран», 1927—28), а также аквареля-

ми и пастелями ню («Спящая Венера», 1927), моделями для которых обычно служили проститутки.

**Пассаро́тти, Пассеротти Бартоломео** (*Passerotti Bartolomeo*) (28.6.1529, Болонья, — 3.6.1592, там же), итальянский художник

» В 1551—65 работал в Риме, куда его пригласил Дж. да Виньола. Изучал творчество Микеланджело, влияние которого отчётливо видно в его рисунках, учился у Т. Цуккарро и стал известным портретистом. Вернувшись в Болонью, написал «Мадонну во славе со святыми» для церкви Сан-Джакомо Маджоре; в этой работе неожиданно проявились



Пассаротти Б. «Мясной ряд». 1580-е



Пассаротти Б. «Рыбный ряд». 1580-е





Пастель. Ж.Э. Лиотар. Автопортрет. 1773



Пастель. И.И. Левитан. «Портрет С.П. Кувшинниковой». 1894

черты пармской школы, в частности А. Корреджо. Открыл мастерскую, к-рую посещал и А. Караччи. Постепенно П. эволюционировал в направлении болонского *маньеризма*, что сказалось в его бледном колорите («Мадонна во славе со святыми доминиканцами», 1570, Болонья, церковь Сан-Петронио; «Распятие со святым Франциском и святым Варфоломеем», ок. 1575, не сохранилась; «Введение во храм», ок. 1583, Болонья, Национальная пинакотекa). П. писал жанровые сцены, объединяющие натюрморт и карикатуру, часто изображающие сцены в мясной лавке. Сохранились лишь немногие из подобных произведений художника (Рим, Националь-

ная галерея, галерея Барберини; Флоренция, собрание Лонги; Париж, частное собрание). Эти работы можно датировать приблизительно 1575; они навеяны, очевидно, фламандскими образами, в частности, живописью П. Артсена.

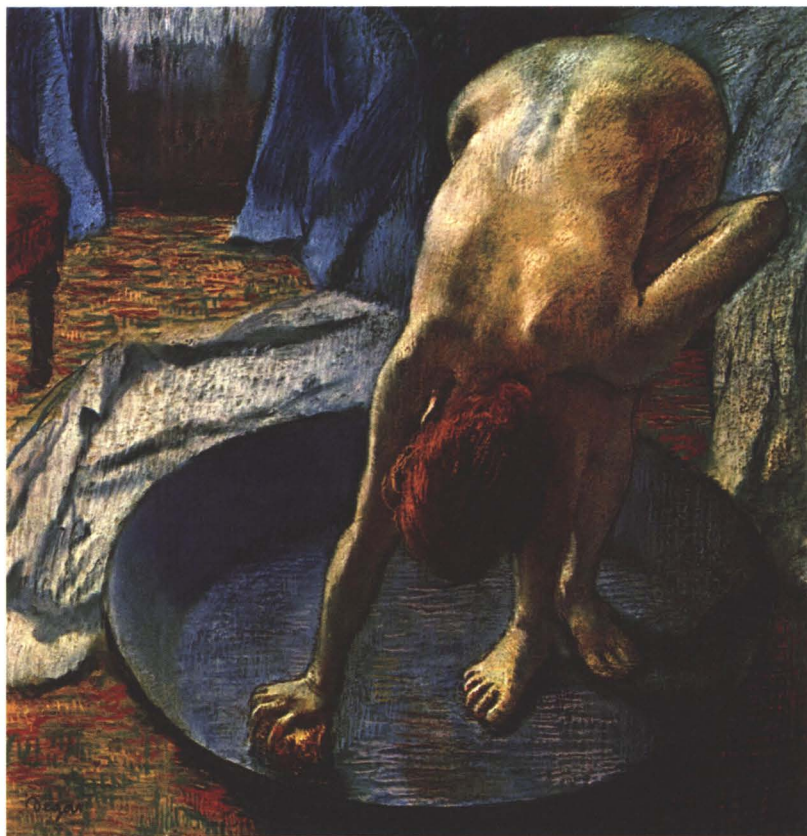
**64 Пастель** (франц. *pastel*, итал. *pastello*, от *pasta* — тесто), техника живописи и рисования, а также краски для неё

» Изготавливается в виде коротких разноцветных палочек — карандашей без оправы из сухого красочного порошка с примесью скрепляющих или разбеливающих веществ (мел, гипс, тальк и др.). Карандаши П. бывают твёрдые, средней мягкости и мягкие. П. пишут и рисуют по шероховатой поверхности бумаги, картона, по грунтованному холсту, замше, пергаменту и т. д., начиная жестковатыми карандашами и заканчивая мягкими; красочный порошок растирают пальцами или растушкой. Для П. характерны бархатисто-матовая поверхность красочного слоя, звучный и чистый цвет, мягкость красок, сохраняющих первоначальную свежесть. П. необходимо оберегать от прикосновений и сотрясений: её краски легко осыпаются, а их закрепление возможно

только за счёт частичной утраты основных достоинств П. Техника П. была особенно популярна в 18 в. (М. К. де Латур, Ж. Э. Лиотар), вновь привлекла внимание художников во второй пол. 19 в. (Э. Дега, И.И. Левитан).

**Пастернак Леонид Осипович** (настоящее имя — Ицхок-Лейб Иосифович) (4.4.1862, Одесса, — 31.5.1945, Оксфорд, Англия), российский художник и график

» В 1879—81 учился в Одесской рисовальной школе, в 1883—85 — в Мюнхенской королевской академии художеств. В 1881 поступил на медицинский факультет Московского университета, в 1885 окончил юридический факультет Новороссийского университета (Одесса). С 1889 жил в Москве, преподавал в собственной рисовальной школе (1889—94) и в ГСХМ (Государственные свободные художественные мастерские) — Вхутемасе (1894—1921), в 1894—1918 профессор Московского училища живописи, ваяния и зодчества, руководитель натурного класса. Член-учредитель Союза русских художников (1903). Входил в «поленовский» кружок. Член Товарищества передвижных художественных выставок (1888—



Пастель. Э. Дега. «Мытьё». 1886

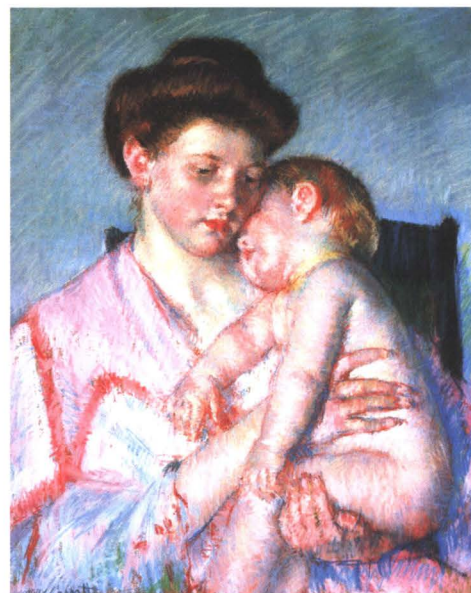




Пастернак Л.О. «К родным». 1891



Пастернак Л.О. «Лев Толстой». 1901—1902



Пастель. М. Кассат. «Мать и дитя». 1910



Пастель. Ш.Л. Леандр. «Портрет матери художника». 1900-е

1901). Участвовал в выставках *Московского общества любителей художеств* (1888—99), русских и финляндских художников (С.-Петербург, 1898), «*Мира искусства*» (1901—03), в Международных выставках в Мюнхене (1894), Париже (1900), Дюссельдорфе (1904) и др. Учредитель и участник выставок «36 художников» (1901—02) и Союза русских художников (1903—17). Писал портреты, жанровые композиции. Занимался книжной графикой. В 1921 вместе с женой и





Патель П. Старший. «Итальянский пейзаж с руинами»

дочерью уехал на лечение в Германию и в Россию больше не вернулся. В 1924 участвовал в историко-этнографической экспедиции в Эрец-Исраэль. Выпустил в Берлинском отделении Иерусалимского издательства альбом портретов деятелей еврейской культуры. В 1927 и 1932 прошли персональные выставки П. в Берлине. В 1938 был выслан из Германии в Великобританию. Работы хранятся во многих музеях мира, в т. ч. России. Отец поэта и переводчика Б.Л. Пастернака.

**Пастиш** (*pastiche*), картина, в которой художник подражает манере другого мастера или школы

» Может служить самым разным целям. Чаще всего в нём выражается влияние одного мастера на другого, менее одарённого или ещё неопытного и вынужденного подражать, заимствовать темы или повторять композиционные приёмы. П. иногда является упражнением в стиле, свидетельствующим о мастерстве художника, его образованности, ностальгии по прошлому или отсутствии собственного воображения, а иногда всё это вместе. «Памятные П.» часто близки

подделкам: «Двойной портрет Рубенса и Ван Дейка» работы неизвестного фламандского мастера конца 18 в. (Париж, Лувр), «Портрет пяти художников флорентийского Ренессанса», ошибочно приписываемый П. Уччелло и датирующийся концом 15 или началом 16 в. (там же).

**Пастозность** (от итал. *pastoso* — тестообразный), см. *Корпусная живопись*

**Патэль Пьер** (*Patel Pierre*) Старший (ок. 1605, Шони, Пикардия, — 1676, Париж), французский художник, мастер пейзажа

» Вместе с Э. Лесюером участвовал в росписях в отеле Ламбер в Париже (Кабинет Любви; ныне Париж, Лувр) и апартаментов Анны Австрийской в Лувре (два пейзажа на библейские сюжеты, 1660; там же). Испытав сильное влияние Л. де Ла Ира, создавал светлые пейзажи, с густыми кронами деревьев, купающихся в молочно-белом свете. Для ритмической организации пейзажа он вводил в него, например, колоннаду. Тонкие рисунки углём (Париж, Лувр) и картины (там же, музей Амьена, Орлеана, Базеля, а так-

же С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), оживлённые несколькими фигурками охотников или пастухов, характерны для классицистического направления парижской живописи 17 в.

**Патэль Пьер Антуан** (*Patel Pierre Antoine*) Младший (1646, Париж, — 1707, там же), французский художник, мастер пейзажа

» Сын Пьера Пателя. Продолжал традиции своего отца и работал в жанре пейзажа, однако у него появились новые необычные, даже фантастические мотивы. Его гуаши (1692, Монтаржи, музей; 1693, Нью-Йорк, Метрополитен-музей; Рим, Национальная галерея, галерея Корсини), рисунки пастелью и углём и картины (1699 и 1705, Париж, Лувр; 1702, Амьен, музей Пикардии; 1703, Руан, Музей изящных искусств; 1704, Кале, музей; 1705, Марсель, музей; 1706, Дижон, Музей изящных искусств; 1705, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж), датирующиеся 15 последними годами жизни художника, погружают зрителя в природу с чрезмерно удлинёнными, гигантскими пышными деревьями.





Патер Ж.-Б. Ж. «Обмен любезностями». 1720—1723

**Патёр Жан-Батист Жозеф** (*Pater Jean-Baptiste Joseph*) (29.12.1695, Валансьен, — 25.7.1736, Париж), французский художник

» В 1711—13 и в 1720 учился в Париже у Ж.А. Ватто. В 1728 был принят в Академию в качестве живописца «галантных праздников» («Солдатское веселье», Париж, Лувр). Как и Ватто, П. был далёк от официальной живописи своего времени и работал для торговцев и любителей искусства, таких, как герцог Ла Форс. Фридрих II был одним из поклонников его искусства и владел более чем 40 картинами художника. П. заимствовал свои сюжеты из театра («Итальянский праздник», Париж, Лувр), произведений Данкура («Сельский оркестр», Нью-Йорк, собрание Фрик), Ж. де Лафонтена, Ж.Б. Мольера («Господин Пурсоньяк», Лондон, Букингемский дворец) или П. Скаррона (картины, иллюстрирующие «Комический роман»,

Берлин, Шарлоттенбург), изредка используя жанровые сюжеты («Дичь», Париж, Лувр) и обращаясь к модным восточным мотивам («Султан в гареме», Берлин, Шарлоттенбург; «Китайская охота», 1736, Амьен, музей Пикардии). Картины на сельские и военные сюжеты свидетельствуют о большой индивидуальности художника («Брестские маркитантки», Лондон, собрание Уоллес; «Ярмарка в Бизоне», Нью-Йорк, Метрополитен-музей).

**Патерсен Бенжамен** (*Patersen Benjamin*) (1750, Варберг, — 1815, С.-Петербург), шведский художник-портретист

» С 1765 учился в Гетеборге в студии живописца С. Фрика. В конце 1770-х путешествовал по Польше, Литве и Латвии, в 1784 жил и работал в Риге. В 1787 прибыл в С.-Петербург. Работал в портретной и жанровой живописи, но более известен пейзажами и городскими пейзажами. Он выполнил более 100 видов Санкт-Петербурга, среди них 33 картины маслом, остальные — акварельными красками и гравюры. В его произведениях необычайно тонко передана не только красота улиц, набережных, дворцов и парков, но и неповторимая атмосфера и колорит северного города. Работая в С.-Петербурге, он не терял связи со Швецией. Так, с 1790 он стал регулярно посылать свои работы на выставки в Королевскую академию искусств в Стокгольм, а в 1798 стал её членом. На рубеже 18—19 в. он создал посвящённую Павлу I серию из десяти видов набережных Невы.

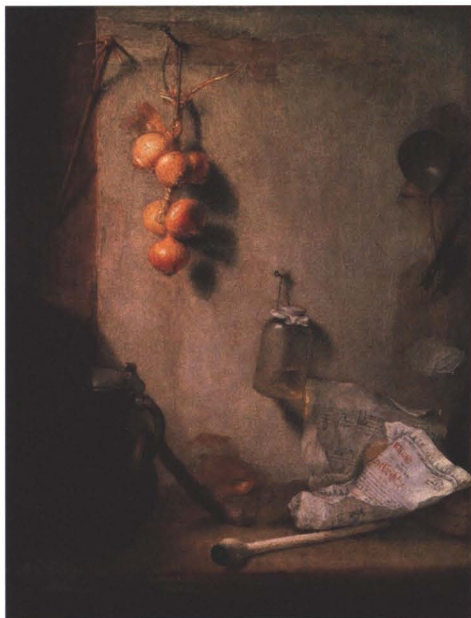


Патерсен Б. «Вид Никольского собора»





Патерсен Б. «Вид на Таврический дворец»



Паудис Х. Натюрморт

Произведениям П. свойственны сдержанный колорит, камерность, подчеркнутая индивидуальность подхода к изображенной теме, тонкое понимание особенностей северной природы. Основные произведения: «Дворцовая набережная у Мраморного дворца от Петропавловской крепости» (1793), «Дворцовая набережная у Зимнего дворца и Эрмитажа с Васильевского острова» (1799), «Михайловский замок со стороны площади Коннетабль» (ок. 1801). Его работы хранятся в Государственном Эрмитаже (самое большое собрание работ художника из числа созданных в С.-Петербурге) и музее имени А.С. Пушкина.

**Патинир, Патенир Иоахим** (Patinir, Patenir Joachim) (ок. 1480, Бувинь, близ Динана, ныне — бельгийская пров. Намюр, — 5.10.1524, Антверпен), нидерландский художник, представитель Северного Возрождения, мастер пейзажа

» С 1515 член гильдии художников в Антверпене. Испытал большое влияние И. Босха. В религиозных произведениях П. самостоятельной художественной темой стал пейзаж. При-

рода, бывшая у мастеров предшествующего периода лишь фоном, у него оказывается важнейшим компонентом картины. В более ранних работах сюжетное повествование играет относительно равнозначную роль с ландшафтом. Таково «Крещение Христа» (после 1515, Вена, Музей истории искусства) с достаточно крупными фигурами Христа и Иоанна Крестителя на первом плане. Но колористическое решение картины всё равно определяет голубизна неба, реки и далеко простирающегося пейзажа со скалами, рощами и равнинами. Позднее фигуры уменьшились в размерах, а значение природного окружения возросло («Святой Иероним в скалистом пейзаже», ок. 1520, Лондон, Национальная галерея; «Переправа через Стикс», ок. 1520, Мадрид, Прадо). В подобных картинах художник строил пространство в глубину с помощью трёх цветовых зон — коричневого первого плана, часто обозначенного кулисами — деревьями или скалами, зелёного — среднего и голубого — дальнего. Избирая обычно высокую точку зрения, П. так располагал излюбленные им мотивы природы — извивающуюся, уходящую вдаль широкую водную гладь, густые леса и отдельные деревья, холмы и скалы, что возникало впечатление необозримой пространственной глубины. Репертуар его природных мотивов чаще всего носил достаточно общий, типизированный характер, но так или иначе ландшафтные панорамы художника полны многочисленных конкретных



Патинир И. «Крещение Христа». После 1515



реалий родного пейзажа: например, в «Отдыхе на пути в Египет» (Мадрид, Прадо) появился сельский вид с деревенскими домиками и работающими крестьянами. Об увлечении мастера решением чисто пейзажных задач свидетельствует и тот факт, что к написанию фигур он иногда привлекал других художников, в частности К. Массейса.

**Паудис Христофор** (*Paudiss Christopher*) (ок. 1625, Нижняя Саксония, — 1666, Фрейзинг, Бавария), немецкий художник

Учился в Амстердаме у Х. ван Р. Рембрандта (1640-е). Работал в Венгрии (до 1659), Дрездене (1659—60), Фрейзинге и Регенсбурге. Писал в основном портреты и натюрморты, а также жанровые сцены, картины на религиозные сюжеты. Сохранилось несколько хороших портретов (три — Вена, Музей истории искусств; «Портрет молодого человека в меховой шапке», С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Старик-воин в чёрном берете», Москва, Музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина) и очень привлекательный «Автопортрет» из Вены. Все они свидетельствуют о хорошем знании искусства Рембрандта и Ф.Б. Бола. Более самобытны натюрморты художника, изысканные по колориту, передаче световоздушной среды, окутывающей простые предметы, поэтично повествующие о жизни человека. Они вдохновлены лучшими произведениями Рембрандта, хотя в них чувствуется также сильное влияние Бола. Следует упомянуть также подписные и датированные (1660) натюрморты из Эрмитажа, монастыря Хейлигенкроц близ Вены, музея Бойманса—ван Бёнингена в Роттердаме и Музея изобразительных искусств в Будапеште (1661).

**Пахер Михаэль** (*Pacher Michael*) (ок. 1435, Брунека, ныне Брунико, Тироль, — 1498, Зальцбург), немецкий художник и скульптор, один из основоположников искусства Северного Возрождения

Годы учения (1445—50) провёл в Южном Тироле. Ок. 1453 посетил Италию (Падуя). В 1465—71 путешествовал по Рейну и Нидерландам. После 1475 вновь побывал в Италии, где познакомился с произведениями А. Мантеньи и Антонелло да Мессины. В 1467—96 работал в Брунеке, где у него была большая мастерская, в последние годы жизни — в Зальцбурге (1496—98). Основная часть творческого наследия художника — большие алтари традиционного для Гер-



Патинир И. «Отдых на пути в Египет», 1520-е

мании типа с позолоченными деревянными скульптурами в центральной части, исполненными живописью боковыми створками и сложным архитектурно-орнаментальным готическим завершением — надстройкой. Известны и несколько монументальных росписей, фрагменты к-рых сохранились в церквях тирольских городков Нейштйфт и Иннихен. Главное создание мастера — огромный (высота 11 м) алтарь церкви Святого Вольфганга (1471—81, Верхняя Австрия, Санкт-Вольфганг), где центральное место занимает резная золочёная скульптурная группа с изображением «Коронования Девы Марии». В отличие от традиционного решения подобной сцены П. отказался от симметрии и уравновешенности масс. Головы коленопреклонённой Марии и возвышающегося над ней Христа расположены на разном уровне, что сообщает этой композиции определённую динамику и создаёт впечатление движения группы. Чтобы достичь большей свободы и объёмности в изображении фигур, мастер углубил пространство за центральной сценой. По бокам же её расположены две величественные статуи — святого Вольфганга и святого Бенедикта, патронов церкви и заказчика алтаря. Художник создал здесь индивидуально-выразительные образы людей, проникнутых чувством собственного достоинства. Живописный декор алтаря посвящён сценам из жизни Девы Марии, Христа и святого Вольфганга. Они размещены на внутренних и наружных боковых створках, а также в предделе. Это первый в истории немецкой живописи цикл, в к-ром художник следовал ряду новых для Германии изобразительных принципов, почерпнутых в искусстве Северной Италии. Данные крупным планом, жёстко и твёрдо написан-



Паудис Х. «Портрет молодого человека в шляпе»

ные фигуры персонажей предстают у П. на фоне уходящего в глубину пространства, они умело и даже эффектно изображены в резком перспективном сокращении архитектурных декораций. Столь же уверенно передаёт художник и сложные ракурсы фигур («Чудо в Кане Галилейской», «Воскрешение Лазаря» и др.). Нек-рая суховатость, присущая этим композициям, смягчённая лишь в отдельных сценах («Рождество»), сохраняется и в другой значительной живописной работе — «Алтаре отцов церкви», созданном для монастыря Нейштйфт (1475—79, Мюнхен, Старая пинакотекa). В четырёх створках его центральной части изображены главные вероучители раннего христианства — святые Августин, Иероним, Григорий и





Пахер М. «Алтарь отцов церкви». 1475—1479

Амвросий. Уверенное владение пространственными построениями, ракурсами, иллюзионистическими эффектами сочетается здесь с острой эмоциональной экспрессией. Крупные, больше человеческого роста фигуры вероучителей, чью монументальность подчёркивают и лёгкий ракурс снизу, и теснота ниш, в к-рых они находятся, предстают в момент духовного озарения, взволнованного общения со Святым Духом, слетающим к ним в виде голубя. Их резкие выразительные жесты, оживлённая мимика выдают не только духовную мощь, но и яркость, неповторимость личностей. Творчество П., к-рый органично ввёл в немецкую живопись отдельные принципы североитальянского искусства, предвосхитило ряд характерных тенденций немецкого Возрождения.

**Пахóмов** Алексей Фёдорович [19.9 (2.10).1900, дер. Варламово, ныне Вологодской обл., — 14.4.1973, Ленинград], российский художник

» Народный художник СССР (1971). Действительный член Академии художеств СССР (1964). Рано обнаружил тягу к искусству; на деньги благотворителей приехал в 1915 в Петроград. Учился в училище Штиглица (1915—17 и в 1921) у В.В. Лебедева, Н.А. Тырсы, в 1922—25 во Вхутеине (см. *Высший художественно-технический институт*). Успев последовательно пройти все искусства современных художественных течений, вплоть до

самых крайних, он стремился соединить широко понимаемую живописную традицию с завоеваниями искусства 20 в. В колоритных по цвету, утончённых по мастерству, монументальных по строю полотнах неизменно воплощались возвышенные представления П. о человеке («Работница», 1926; «Купающаяся девочка», 1927; «Крестьянский мальчик» и «Жница», обе 1929; «Подруги», 1930). Продолжением этих картин стала живописная серия нач. 1930-х «На солнце» («Сёстры», «Купальщица», «У Петропавловской крепости» и др.), в к-рой с целомудренной поэтичностью трактовалась тема обнажённого тела; некоторые из этих сюжетов он повторил и в литографских эстампах. Одновременно с живописью и станковой графикой П. занимался иллюстрированием книг для детской и юношеской литературы Государственного издательства. Излюбленными темами художника были жизнь детей и быт русской деревни («Мастер» С.Я. Маршака, 1927; «Вёдро» Е.Л. Шварца, «Коса» Г.А. Крутова, обе 1929; «Как Саньку в очаг привели» Л.А. Будогоской и «Мяч» С.Я. Маршака, 1933). Уже в конце 1920-х он оказался в числе лучших иллюстраторов детской книги. Главной его заслугой было преодоление распространённых стандартов условного, кукольно-слащавого или карикатурного изображения детей. Его обаятельные персонажи неизменно отличались психологической достоверностью и социальной конкретностью. В первой половине

1930-х усложнившаяся идеологическая обстановка («кампания по борьбе с формализмом») поставила П. в трудное положение: его картины всё чаще и чаще становились объектом нападок. Не желая поступаться творческими принципами, он решил оставить живопись и даже отказался от цвета в своей книжной и станковой графике, сосредоточившись исключительно на рисунках. Отличное и самобытное мастерство рисовальщика верно служило ему и в иллюстрациях к книгам («Бежин луг» И.С. Тургенева, 1936; «Мороз Красный Нос» Н.А. Некрасова, 1937), и в литографских эстампах (серия «Ленинградский дворец пионеров», 1939—40). Войну П. провёл в блокадном городе, не прерывая работы, результатом к-рой явилась серия литографий «Ленинград в дни блокады» (1942—44). Однако в последующих его произведениях — в серии «В нашем городе» (1945—48), в книжных иллюстрациях — начался проявляться сухость и многословность — результат насильственно внедрявшихся в послевоенные годы догматических представлений. С 1942 преподавал в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.С. Репина (с 1949 — в звании профессора). Сотрудничал в детских журналах «Чиж», «Ёж», «Костёр». Достигший к тому времени высшей степени официального признания, П. тем не менее сохранял трезвое отношение к своему искусству и с началом нек-рой либерализации общественной жизни 1960-х стал предпринимать попытки



обновить его: вернул в графику цвет и нек-рые приёмы своих ранних работ, но серьёзного поворота в творчестве совершить уже не смог. Государственная премия СССР (1946, 1973).

**Паче́ко Франсиско** (*Pacheco Francisco*) [3.11.1564, Санлукар де Баррамедда, — 27.11.1644 (по др. сведениям, — 1654), Севилья], испанский художник, представитель маньеризма и барокко, историк и теоретик искусства

» Учитель Д. Веласкеса, А. Кано и, возможно, Ф. де Сурбарана. Родился в семье моряка, но в детстве, переехав в Севилью, увлёкся литературой и получил гуманитарное образование у своего дяди, каноника севильского собора; одновременно в Севилье обучался живописи. После поездки во Фландрию обожновался в Севилье, где в 1611 от-

крыл свою мастерскую, к-рая стала центром художественной жизни города; она называлась современниками Академией образованнейших людей Испании. Дважды П. совершал поездки в Мадрид: в 1611, когда посетил Эль Греко в Толедо, и в 1623—24, сопровождая своего ученика и зятя Веласкеса к королевскому двору. Второстепенный, но плодовитый живописец, П. писал картины на религиозные сюжеты и портреты. В севильском Музее изящных искусств целый зал посвящён его работам, в к-рые П. неизменно вносил оттенок сухости и прозаизма, в меньшей мере присущие ему как человеку. Широко и многосторонне образованный, серьёзный и опытный педагог, он был примечательной, хотя и противоречивой личностью своего времени. Служение (с 1618) в инквизиции цензором, контролирующим сюжеты картин, не помешало П. увле-

каться идеями гуманизма; многие точки зрения, близкие теоретикам итальянского маньеризма, не препятствовали ему отдать дань развивающемуся реализму. Противоречивость теоретических взглядов П. сказалась в его известном трактате «Искусство живописи, её древность и величие» (первое издание вышло в свет в 1649). Передовые идеи эпохи нашли здесь выражение в признании чрезвычайно важной для живописца работы с натуры, в высокой оценке искусства портрета. Показательны его слова: «Чтобы быть портретистом, как и поэтом, таковым надо родиться». Самому П. принадлежат добросовестные живописные и графические портретные работы («Портрет пожилых супругов», Севилья, Музей изящных искусств; «Портрет рыцаря Саняго», Ричмонд, собрание Кук). Особое место в его творчестве заняла неоконченная «Книга-описание подлинных портретов знаменитых и достопочтенных мужей» (1599), состоящая из 170 портретов-рисунков представителей духовенства, поэтов, художников, музыкантов, врачей. Выполненные чёрным и красным карандашами, украшенные орнаментированной рамкой, с краткой биографией под каждым портретом, они отличаются чётким, хотя и суховатым рисунком. П. был значительной фигурой в истории испанской культуры в переломную эпоху от Возрождения к искусству 17 в. Ему довелось соприкоснуться в своей жизни с двумя величайшими живописцами Испании. Описание визита П. в 1611 к стареющему Эль Греко, связанное с созданием его графического портрета для упомянутой серии (портрет не сохранился), стало единственным достоверным рассказом современника о толедском живописце. П. сразу же оценил гениальное дарование Д. Веласкеса, в обучении, жизни и карьере к-рого он сыграл важную роль.

**Пёвзнер Антуан** [собственно Антон Абрамович (Натан Беркович)] [18(30).1.1884, с. Климовичи, Могилёвская губ., — 12.4.1962, Париж], российский и французский художник и скульптор

» Старший брат скульптора Наума Габо. Родился в семье инженера. В 1909 окончил Киевское художественное училище. В том же году поступил в петербургскую Императорскую академию художеств, но через три месяца был отчислен в силу ограничений, установленных для евреев. В 1909—11 жил у родителей в Брянске, с 1911 — в Париже (где познакомился со скульптором А.П. Архипенко), а с 1915 вместе с бра-



Пачеко Ф. «Обручение святой Агнессы». 1628

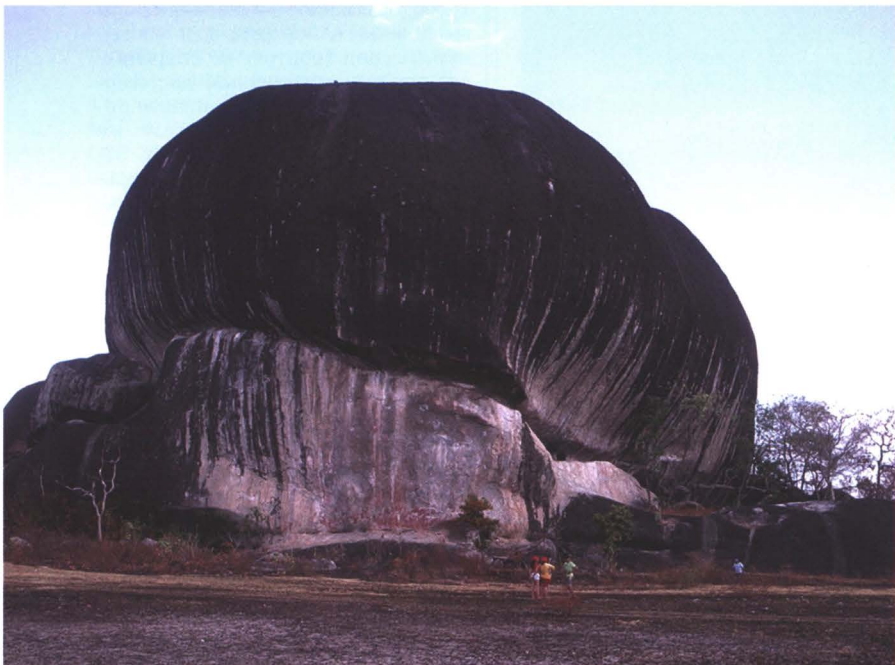




Педра-Пинтада. Наскальные рисунки

том Наумом жил в Христиании (ныне Осло, Норвегия). Весной 1917 братья вернулись в Москву, участвовали в преобразованиях художественной жизни, выпустили в виде афиши «Реалистический манифест» (1920), один из первых манифестов конструктивизма. В картине П. «Портрет. Карнавал» (1917, Третьяковская галерея) традиционный для символизма и кубизма мо-

тив нарядной дамы претворился в комбинацию безлично-предметных тусклых поверхностей, скреплённых лишь волей художника. Выехав в 1923 в Берлин, художник в том же году поселился в Париже. Человеческие фигуры и головы в его образах окончательно опредмечиваются, превращаясь в контррельефные композиции, состоящие из открытых к зрителю плоскостей



Скалистое образование Педра-Пинтада

и пустот, зачастую прозрачных («Торс», медь и пластмасса, 1924—26, Нью-Йорк, Музей современного искусства; портрет М. Дюшана, целлулоид на цинке, 1926, Нью-Хейвен, галерея Йельского университета). Форма и масса уступили место — к чему призывал «Реалистический манифест» — динамическому ритму, а со временем (в кинетических структурах) и реальному движению. С 1940-х в манере П. нарастал торжественный монументализм, он получал всё больше заказов на оформление больших архитектурных пространств. С 1946 художник был одним из организаторов, а затем вице-президентом и президентом салона Новых реальностей, стремившегося поддержать и переосмыслить традиции конструктивизма.

**Педра-Пинтада** (порт. *Pedra Pintada*, букв. — раскрашенный камень), скалистое образование и археологический памятник в бразильском штате Рораима

» Расположен в 140 км от столицы штата г. Боа-Виста, на юге муниципалитета Пакараима, в индейской резервации Сан-Маркуш. П.-П. — большой грибообразный камень, длина к-рого около 100 м, ширина — 80 м, высота — 35 м. Часть его (около 600 м<sup>2</sup>) покрыта таинственными надписями и рисунками, изображающими человеческие лица и фигуры животных — лошадей и змей, повозки с колёсами, а также орнаментами и иероглифами, среди к-рых встречаются знаки свастик и Солнца. Наскальные рисунки выполнены бело-розовой краской. Они датируются примерно 9200 до н. э. В скале имеется пещера, где были обнаружены обломки керамики, каменные топоры, красители и др. Поскольку данный памятник находится на территории индейской резервации, доступ к нему возможен лишь с разрешения FUNAI (Национального фонда индейцев). См. также *Наскальные изображения*.

**84 Пейзаж** (франц. *paylage*, от *pay* — страна, местность), жанр изобразительного искусства, главным образом станковой живописи и графики, изображение естественной или преобразованной человеком природы, окружающей среды, характерных ландшафтов, видов гор, рек, лесов, полей, городов, исторических памятников, всего богатства и разнообразия растительности

» Название жанра распространяется также на отдельные произведе-





Пейзаж. К. Лоррен. «Пейзаж с поклонением золотому тельцу». 1653

ния, именуемые П. В зависимости от главного предмета изображения и характера природы внутри пейзажного жанра можно выделить сельский, городской П. (в т. ч. *ведуту*), архитектурный, индустриальный; особую область составляют изображения водной стихии — морской (*марина*) и речной П. Облик Земли давнего прошлого, вечные, неизменные законы природы — темы исторического П., а при устремлённости авторского воображения к картинам будущего мира — темы фантастического, или футурологического, П. Особую область представляет космический, астральный П. — видимое с земли или мыслимое небесное, звёздное пространство, изображения далеких планет. Тематические, предметные возможности пейзажного жанра становятся всё более разнообразными по мере технического прогресса. В П. входят некоторые основные элементы: земная поверхность, растительность, человеческие постройки, перспектива вида. Картина также может включать: водоёмы (озёра, моря, реки), фауну, людей, свет, метеорологические образования (облака, дождь). В древности и в Средние века элементы П. можно обнаружить в росписях храмов, дворцов, богатых домов, в иконах и чаще всего в миниатюрах. С 16 в. (П. Брейгель Старший в Нидерландах, А. Альтдорфер в Германии) и особенно в 17–18 вв. (П.П. Рубенс во Фландрии, Я. ван Гоijen, Х. ван Р. Рембрандт, Я. ван Рёй-

сдал в Голландии, Н. Пуссен, К. Лоррен во Франции, Ф. Гварди в Италии) П. стал самостоятельным жанром, формировались его разновидности и направления (лирический, героический, документальный П.). В 19 в. творческие открытия мастеров П., насыщение его идейной, социальной проблематикой, завоевание пленэра — естественной природной среды (*барби-*

зонская школа, Ж.Б.К. Коро во Франции, А.А. Иванов, А.К. Саврасов, И.И. Шишкин, В.Д. Поленов, И.И. Левитан, В.А. Серов, К.А. Коровин в России) завершились достижениями импрессионизма (Э. Мане, К. Моне, П.-О. Ренуар во Франции), открывшими новые возможности в живописной передаче пространственной глубины, изменчивости световоздушной



Пейзаж. Я. ван Рёйсдал. «Мельница в Вейке близ Дорстеде». 1670



среды, сложности цветовой гаммы. Крупные мастера пейзажной живописи конца 19 и 20 вв. (П. Сезанн, П. Гоген, В. ван Гог, А. Матисс во Франции, М.С. Сарьян в Армении, А.И. Куинджи, Н.К. Рерих, Н.П. Крымов в России) строили свои концепции П. на основе философских концепций мироздания, расширили эмоциональные, ассоциативные качества пейзажной живописи, включили её в эстетические системы новейшего искусства. Традиции русского П. расширили и обогатили размышлениями о судьбах родной земли А.А. Рылов, А.П. Остроумова-Лебедева, А.В. Куприн, П.П. Кончаловский, А.А. Дейнека. Для модернистских течений современности характерно стремление к деформации пейзажного изображения, что часто является мостом для перехода к абстракциям, где П. утрачивает свою жанровую специфику.



Пейзаж. И.И. Левитан. «Озеро. Русь». 1899—1900



Пейзаж. К. Хокусай. «Победный ветер. Ясный день» («Красная Фудзи»). 1823—1831

**Пейнакер Адам** (*Pynacker Adam*) (1621, Пейнакер, близ Делфта, — 1673, Амстердам), голландский художник

» Работал в Делфте (1649), Схидаме (1637—58) и Амстердаме. На творчество П. решающее влияние оказало трёхлетнее пребывание в Италии, где он увлёкся образами итальянской природы. По возвращении на родину стал писать монументальные настенные полотна, украшавшие богатые дома Амстердама. Среди них — «Итальянский пейзаж с большими руинами и водопадом» (Роттердам, Музей Бойманса—ван Бёнингена), «Пейзаж с

охотниками» (Дульвич, Галерея колледжа). Но картины этого типа вскоре вышли из моды и после смерти П. были забыты. Более известны его небольшие по размерам камерные пейзажи («Двор в итальянской деревне», «Дорога над деревьями на берегу реки», «Скалистый берег и парусное судно», все — С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Особенно привлекателен написанный художником пейзаж «Барка на реке при закате солнца» («Морской берег в Италии», 1650-е, там же). На переднем плане у берега застыла гружённая бочонками большая баржа, тёмное пятно к-рой оттеняет застывшую зеркальную поверхность залива с массивом зеле-

ни, зданиями и парусниками в правой части. Образ Италии угадывается здесь не в приметах архитектуры и деталях, а в возвышенном и радостном ощущении мира, словно пронизанного кристально чистым светом. Сохранились подписанные рисунки мастера: «Пейзаж с башней» (Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), «Итальянский пейзаж» (Харлем, Музей Телера).

**Пейрón Жан-Франсуа-Пьер** (*Peiron Jean-Francois-Pierre*) (1744, Экс-ан-Прованс, — 1814, Париж), французский художник

» В 1773, опередив Ж.Л. Давида, П. получил Гран-при за картину «Смерть Сенеки» (не сохранилась). Известно знаменитое восклицание Давида на похоронах П.: «Он открыл мне глаза». После семилетнего пребывания в Риме в качестве пенсионера *Королевской академии живописи и скульптуры* (1775—82) П. был благосклонно встречен академией и четырьмя годами позже стал её членом. В 1786 его назначили главным инспектором мануфактуры гобеленов; он оставил этот пост в 1792, после революционных волнений. С этого времени художник болел, его творчество стало менее продуктивным, но он продолжал выступать в *Салонах* вплоть до 1812. Строгие по композиции, сведённой к основным линиям, и холодные по колориту, многие картины П. являются характерными примерами исторического жанра: «Похороны Мильтиада» (1782, Париж, Лувр), «Смерть Сократа» (1789, Париж, Национальная ассамблея), «Велизарий» (1779, Тулуза, Музей





Пейнакер А. «Итальянский пейзаж»

изящных искусств) и «Корнелия, мать Гракхов» (1781, там же). П. был главным последователем творчества Н. Пуссена и одним из самых оригинальных представителей удивительного поколения французских художников неоклассицизма, родившихся в середине 18 в.

**Пелёвин** Иван Андреевич [14.3.1840 (по др. сведениям — 1841), С.-Петербург, — 18.7.1917, там же], российский художник

» С 1856 учился в Императорской академии художеств в С.-Петербурге. В 1861 был удостоен малой серебряной медали за рисунок с натуры. В 1862 окончил курс со званием неклассного (свободного) художника. Принимал участие в академических выставках. В 1864 за картины «Воскресный досуг» и «Канаречка любезна, утешай хоть ты меня» был удостоен звания классного художника 3-й степени. В 1868—74 состоял при мозаичном отделении Академии художеств. В 1869 был избран академиком жанровой живописи за картины «Молодая мать», «Деревенская швея», «Детский завтрак», «Два врага», «Деревенский пестун». Экспониро-

вал свои произведения на Всемирных выставках в Лондоне (1872) и Париже (1878), Всероссийской выставке в Москве (1882). В 1872 участвовал в выставке *передвижников*. В 1874—84 служил ху-

дожником при генерал-губернаторе Виленском, Ковенском и Гродненском, затем с 1884 снова работал в мозаичном отделении академии. Был привлечён к украшению Исаакиевского собора в С.-Петербурге,



Пейрон Ж.-Ф.-П. «Царь Персей перед Эмилием Павлом». 1802





Пелевин И.А. «Первенец». 1888

участвовал в создании композиции «Тайная вечеря», «Несение креста», «Евангелист Лука», «Евангелист Марк», «Апостол Пётр». Работал преимущественно в области жанровой живописи, реже обращался к историческим темам («Иоанн Грозный посещает келью юродивого Николы Салоса в Пскове в 1570 году», 1882). Занимался офортом. Выполнял графические копии (углём и соусом) с картин Х. ван Р. Рембрандта, Д. Тенирса Младшего, Н.П. Берхема Старшего из коллекции Эрмитажа для гравюр Н.С. Мосолова. Репродуцировал в технике офорта собственные картины. Творчество П. не оказало значительного влияния на развитие жанровой живописи в России второй половины 19 в., тем не менее оно занимает видное место в истории отечественного искусства. В своих работах, в основном в вещах небольшого формата, посвящённых эпизодам из

жизни крестьянских детей, художник умело передавал характерные типажи и детали обстановки. Произведениям присущи повествовательность, простота и ясность композиционного построения (часто это однофигурная или двухфигурная композиция), декоративность (порой даже некая «слащавость») колорита. Добродушная интонация, отсутствие критического начала, свойственного многим мастерам-передвижникам, сентиментальность образов, идеализация крестьянского быта роднит их с «салонным» искусством этого времени.

**Пеллегрини Джованни Антонио** (*Pellegrini Giovanni Antonio*) (29.4.1675, Венеция, — 2.11.1741, там же), итальянский художник венецианской школы

» Был последователем С. Риччи. Его творческая деятельность как венецианского «художника-виртуоза» была связана с выполнением заказов европейских дворов. Учился у ломбардца П. Пагани. В 1700—01 П. побывал в Риме, где познакомился с традициями позднебарочной живописи, изучая произведения П.П. Рубенса, Ф. Солимены, Л. Джордано. Работа в Лондоне с М. Риччи (1708—13), Германии (1713—16), Голландии (1716—19), Франции (1720—22), Вене (1725), Мюнхене (1736—37) принесла ему европейскую известность. Между поездками он успевал выполнять заказы в Венеции и Падуе (1732, базилика Санто). В 1704 женился на Анджеле Каррьера, сестре Р. Каррьера. В отличие от С. Риччи П. любил тёплые мягкие тона. Живописный мазок П. был столь же плавным и лишённым



Пелевин И.А. «Дети в санях». 1870





Пелевин И.А. «Кормление ребёнка». 1890



Пеллегрини Дж.А. «Возвращение Иеффая». Около 1700—1725



Пеллегрини Дж.А. «Муций Сцевола перед Порсенной». 1706—1708



Пеллегрини Дж.А. «Аллегория скульптуры». 1730

определённости, как и полная изящества его графическая манера. В рисунках художника доминировало пятно, скрывавшее лёгкий, еле видимый абрис. В полотне «Бракосочетание герцога Вильяма и Марии Луизы Медичи» из серии 14 картин аллегорического содержания, исполненных по заказу герцога Баварского Иосифа Вильгельма для замка Шлейсхейм (1713—19, Мюнхен, Старая пинакотека), объединены исторические и аллегорические персонажи. Картина наполнена бравурным движением. Художник располагает персонажи как в детально продуманной театральной мизансцене. Грациозным позам одних фигур вторят плавные движения других.



П. умел эффектно срежиссировать композицию. Он выстраивал её в виде фриза, как в полотне для замка Шлейсхейм, или размещал фигуры, следуя барочному принципу, по диагонали, как в другой своей известной картине «Муций Сцевола перед Порсеной» (Венеция, Музей Коррер), к-рую, несомненно, хорошо знал Дж.Б. Тьеполо, работая над циклом панно для дворца Дольфин в Венеции. Фигуры персонажей в его полотнах не выглядят созерцательно-отвлечёнными, как у С. Риччи, они всегда находятся в живом диалоге, подкреплённом выразительными, полными патетики позами и жестами. П. часто обращался и к написанию алтарных образов («Исцеление Иисусом парализованного», начало 1730-х, Будапешт, Музей изобразительных искусств). В полотне «Казнь святого Андрея» (1720, Венеция, церковь Сан Стае) рядом с работой Я. Амигони «Святой Пётр и святая Екатерина» (1733) в этой же церкви манера П. кажется более индивидуальной, менее риторичной. Но сцена казни святого Андрея с изображением фигуры святого, распростёртого на руках палачей, исполненная в традиции живописи «виртуозов», при всём мастерстве художника сохраняет несколько отвлечённую трактовку драматизма передаваемого события. П. часто писал картины на мифологические сюжеты. В его полотне «Венера» (Лондон, частное собрание) богиня любви и амур изображены на фоне пейзажа за открытым пологом занавеса. Золотисто-розовый оттенок тела Венеры и более тёплый, красновато-коричневый — амура, яркие пятна зелёного бархатного полога и пейзажа сплавлены в приятную, нерезкую цветовую гамму. Указывающий на амура жест богини и вся сцена, словно увиденная в театре, выглядят подчеркнуто сценично. Живописное мастерство художника раскрылось в написании окутанного световоздушной дымкой фрагмента пейзажа в глубине композиции. Большую известность принесли П. работы, выполненные во время пребывания в Англии, где он писал станковые произведения и портреты, создавал декоративные росписи дворцов, в к-рых ему помогал М. Риччи. П. был удостоен звания члена английской *Королевской академии художеств*; в 1733 стал членом французской *Королевской академии живописи и скульптуры*. В 1736—37 художник исполнил почётный заказ — роспись плафона галереи Миссисипи Королевского банка в Париже, в к-ром прославлял мудрое королевское правление, учредившее банк (роспись не сохранилась).

**Пеллицца да Вольпедо Джузепе** (*Pellizza da Volpedo Giuseppe*) (28.7.1868, Вольпедо, — 14.6.1907, там же), итальянский художник

» Один из самых последовательных представителей небольшой группы итальянских дивизионистов, П. да В. отличался непричастностью к мистическим и патетическим тенденциям, столь распространённым среди художников ар нуво (см. *Модернизм*). В 1892—95 он, изначально стремившийся к правдивой пере-

даче сюжетов из человеческой жизни, перенял у Дж. Сегантини и А. Морбелли технику дивизионизма. Среди работ художника: «На сеновале» (1894), «Цветущий луг», «Солнечный луч» (1905), «Солнце» (1906) и др.

**Пелличчайо Якопо ди Мино дель** (*Pellicciaio Jacopo di Mino del*) (годы рождения и смерти неизвестны; документирован с 1342 по 1389), итальянский художник, представитель сиенской школы



Я. ди М. дель Пелличчайо. «Коронавание Марии». 1340—1350-е





Пеллицца да Вольпедо Дж. «Четвёртое сословие». 1892—1900

» Считается добротным, традиционным сиенским мастером, чей вкус сформировался в кругу произведений С. Мартини и П. Лоренцетти. Параллельно с живописной П. сделал неплохую административную карьеру и несколько раз избирался в Большой совет Сиены. Фрески, написанные П. для ковента Сан Франческо в Санта Кьяра, известный итальянский исследователь Р. Лонги в 1955 приписал анонимному «Мастеру дельи Ордини». В 1972 Л. Беллози восстановил справедливость, доказав, что фрески принадлежат именно П. У художника была своя мастерская, в к-рой он выполнял множество заказов. Также он работал в Сиене, Пизе, Сартеано, Сан Миньято, Читта делла Пьеве, Асчиано, Монтепульчано и Тоди. В Сиене П. украсил Базилику Сан Франческо фреской «Мадонна с Младенцем». Около 1340 работал в Сан Миньято в монастыре Санта Кьяра, где написал фрески, к-рые ныне сняты со стен и хранятся в Музее округа. Кроме того для этого монастыря П. создал большой расписной крест, сохранившийся до сих пор. В 1342—43 он работал в Читта делла Пьеве, где в Оратории ди Сан Бартоломео написал большую фреску «Распятие», известную как «Плачущие ангелы». В ней нет многолюдия, как в «Распятии» Лоренцетти, но в небе на два ангела больше. В 1344 П. работал для Сартеано, где сегодня в церкви Сан Мартино можно видеть его триптих «Мадонна с Иоанном Крестителем и святым Варфоломеем» и «Мадонну с Младенцем» (так называемая «Мадонна дель Корделлино»). В 1357 П. снова работал в Читта делла Пьеве, где в церкви Санта Мария дельи Анджели создал две фрески — «Благовещение» и «Рождество». В Асчиано, в церкви Сан Франческо, мастер написал сцены

из жизни Христа и из жизни святых. Из документов известно, что в 1367 он сотрудничал с Доменико ди Бартоло при работах в сиенском соборе. Станковые произведения П. немногочисленны, большая их часть хранится в церквях. Среди них следует выделить большое «Коронование Марии» из Пинакотекы города Монтепульчано.

«Пенаты», муниципальный музей-усадьба художника И.Е. Репина в посёлке Репино (бывший Куоккала), неподалёку от Санкт-Петербурга

» В «П.» художник жил в 1899—1930; здесь бывали М. Горький, В.Г. Короленко, А.И. Куприн, В.В. Маяковский, В.В. Стасов, К.И. Чуковский и др. Музей «П.» был открыт в 1940, сгорел в 1944; после Великой Отечественной войны в 1941—45 вновь открыт в 1962. В

«П.» Репин провёл последние тридцать лет своей жизни. Парк, дом, его интерьеры восстановлены в том виде, какой они имели в 1905—12. Ныне здесь экспонируются произведения самого художника, его друзей и учеников. В доме развёрнута экспозиция, рассказывающая о жизни и творчестве Репина (фотографии, архивные материалы, личные вещи художника и членов его семьи, предметы обстановки); демонстрируется кинофильм, документальные кадры к-рого запечатлели жизнь художника в «П.».

Пензенская областная картинная галерея имени К.А. Савицкого, художественный музей России, один из старейших в стране

» История возникновения галереи восходит к 1890-м. Здание построено по проекту с.-петербургского архитектора А.Н. Максимова. В основу музея легли коллекция картин губернатора Н.Д. Селивёрстова и его библиотека. Первоначально в музее насчитывалось около 200 полотен. В большинстве своём это были картины западноевропейских мастеров 17—19 вв., привезённые Селивёрстовым из заграничных поездок, остальную часть собрания представляли произведения русских художников-академистов. В октябре 1892 была открыта первая выставка картин Товарищества передвижников (см. *Передвижники*), в частности, «Взятие снежного городка» В.И. Сурикова, «Всюду жизнь» Н.А. Ярошенко, «Грешница» В.Д. Поленова, «Страдная пора» Г.Г. Мясоедова. В 1917—25 собрание пополнилось произведениями



«Пенаты»



# Петров-Водкин Кузьма Сергеевич

## «1918 год в Петрограде»

1920 год

Холст, масло, 73 × 92 см  
Москва, Государственная  
Третьяковская галерея

В поэтическом образе петроградской работницы своеобразно преломилось представление художника о гуманистическом содержании революционных преобразований. Хрупкий облик матери, полной тревоги за своего ребёнка, контур её фигуры, очерченный мягкими плавными линиями, цветовой строй её одежды обращают нашу память к образам русской иконописи. Косынка на голове героини — характерная примета времени, такие носили женщины, работавшие у станков. В то же время наклон головы, белый платок и накидка на плечах женщины вызывают ассоциацию с изображением Богоматери.



За спиной героини — дома с разбитыми окнами и наклеенными на стенах воззваниями, очереди за хлебом, торгующие в подворотнях люди. Персонажи картины объединены малыми сюжетами, как в клеймах житийных икон.



Младенец на иконах похож на взрослого правителя, он полон энергии, может помогать и наказывать. Здесь же он безмятежно спит, охраняемый матерью и пока не ведающий о трудностях, ожидающих его на жизненном пути.



Первый и второй планы картины максимально противопоставлены пространственным решением и точкой зрения; первый план приближает фигуру к зрителю, а город и люди показаны сверху, в сильном масштабном сокращении.







Петров-Водкин искал живописную форму «философской картины мира». К 1910 он нашёл собственный стиль символической трактовки живописного пространства, взаимодействия трёх основных цветов: красного, синего и жёлтого — так называемой «трёхцветки» — и выражения в живописных образах философских категорий бытия. «Форма и цвет, объемлющий эту форму, — и есть живопись» — так сам Петров-Водкин сформулировал свой принцип. Именно эти качества отличают картину «Купание красного коня» — главный шедевр художника.

## «Купание красного коня»

1912 год

Холст, масло, 160 × 186 см  
Москва, Государственная  
Третьяковская галерея

Былинная мощь огненного коня, нежная хрупкость и своеобразная изысканность бледного юноши, резкие разводы волн в небольшом заливе, плавная дуга розового берега — из этого складывается необычайно многогранная и по-особому обострённая картина. На ней почти всю плоскость холста запол-

няет огромная, могучая фигура красного коня с сидящим на нём юным всадником. Судьбоносное значение коня передано не только державным, торжественным шагом и самой позой коня, но и по-человечески гордой посадкой его головы на длинной, по-лебединому изогнутой шее. Горение красного цвета тревожно и радостно-победно. Однако движение на картине только обозначено, но не выражено, красочные пятна как бы застыли на полотне. Именно эта застылость и рождает у зрителя ощущение неясной тревоги, неумолимости судьбы, дыхания грядущего. Картина Петрова-Водкина стала для современников символом будущих социальных перемен.



По контрасту с конём хрупким и слабым кажется юный всадник — обнажённый мальчик-подросток. Хотя рука его держит натянутые поводья, сам он подчиняется уверенной поступи

коня. Могучий красный конь занял собой почти всю поверхность холста; он величав и праздничен, и, конечно, не этому слабому, тонкому юноше заставить его повиноваться.





Пензенская областная картинная галерея имени К.А. Савицкого

ми искусства из национализированных помещичьих усадеб. В 1927 художественный музей был присоединён к краеведческому музею, где более 10 лет существовал в качестве художественного отдела. В 1937 было принято решение об образовании Пензенской областной картинной галереи. Это время считается официальной датой образования музея. На сегодняшний день в нём насчитывается св. 4 тыс. произведений отечественных и зарубежных мастеров. Русское искусство второй половины 18—начала 19 в., как и в большинстве крупных музеев, в Пензенской галерее представлено в основном картинами портретного жанра («Портрет неизвестного» Ф.С. Рокотова, «Портрет Екатерины II» Д.Г. Левицкого, работы Л.С. Мировольского). Помимо собрания русской живописи, Пензенская галерея обладает интересной коллекцией западноевропейской живописи, графики и скульптуры, к-рая сейчас насчитывает ок. 600 экспонатов («Моление о чаше», неизвестный художник, работы Ж. Куртуа, П. Миньяра, Г.Р. Фуаса и др.).

**Пенсионер Академии художеств**, *тот, кто получает право на казенное обеспечение*

► Обычай оставлять на казенном обеспечении наиболее одарённых академистов после окончания ими Академии художеств (АХ), для «совершенствования в искусствах», был утверждён со времени основания этого учебного заведения. Фактически это означало продолжение занятий в АХ. Если пенсионерами

оставались не только медалисты, то право на пенсионерскую поездку за границу предоставлялось по итогам работы над заданной программой на золотую медаль первого достоинства (большую золотую медаль). Получив пенсионерство с малой золотой медалью, можно было спустя некое время участвовать в конкурсе на большую золотую медаль. Пребывание художника за границей также целиком финансировалось из казны. Число пенсионеров было ограниченным. В разные годы существовали свои правила отправки пенсионеров за рубеж. В первые годы существования АХ отправляли по 12 человек через каждые три года. А по академическому уставу 1859 учащиеся классов исторической живописи, скульптуры и архитектуры могли получить пенсионерство за границей на срок от трёх до шести лет; учащиеся других живописных классов (ландшафтный, батальный, народных сцен) — три года за границей и три в России. Устав 1912 предусматривал двухлетнее пенсионерство для пейзажистов, гравёров и архитекторов. Пенсионеры должны были ежегодно отчитываться о проделанной работе и присылать в АХ не только готовые произведения, но наброски и другие подготовительные материалы. В случае неприсылки работ к установленному сроку или их неудовлетворительного качества содержание нерадивых пенсионеров прекращалось.

**Пенсионер Общества поощрения художеств**, *молодой или начинающий художник, непосред-*

*венно имеющий материальную поддержку Общества поощрения художеств (ОПХ)*

► Система пенсионерства ОПХ действовала с 1822 по 1862. Это дало возможность многим художникам закончить Академию художеств (АХ), а также совершить заграничные поездки. Пенсионерство осуществлялось в разных формах. С момента основания в 1822 и до конца 1830-х ОПХ содержало воспитанников, как правило, из числа вольноприходящих АХ. Для них снимались квартиры, им нанимали учителей и предоставляли денежное пособие, а также покупали билеты в художественные классы АХ. С конца 1830-х, после упразднения Воспитательного училища при АХ, институт воспитанников ОПХ был заменён собственно пенсионерством — предоставлением денежного содержания (пенсии) сроком на шесть лет. В пенсионеры ОПХ могли попасть наиболее способные ученики АХ по представлению одного из членов ОПХ, а иногда по рекомендации академических преподавателей. ОПХ оказывало пенсионерскую помощь и уже окончившим академический курс художникам, предоставляя им возможность заграничных поездок. Как и академическое начальство, ОПХ задавало своим пенсионерам программу, снабжало их инструкциями и требовало от художников отчёта о проделанной работе — представления художественных произведений.

**Пергамент** (*от названия города Пергам в Малой Азии*), *материал, используемый как основа для создания художественных произведений (рукописных книг, работ в технике пастели и др.)*

► Представляет собой выделанную специальным способом недублёную кожу ягнят, козлят, телят. Имеет бархатистую желтовато-белую поверхность, хорошо впитывающую краску. П. впервые начали изготавливать во II в. до н. э. для нужд знаменитой Пергамской библиотеки. В Средневековье П. к писцам и художникам поступал разрезанным и, как правило, собранным в тетради. Преимущество П. над папирусом заключается в том, что на П. можно писать с обеих сторон листа, а кроме того, его можно использовать повторно.

**Перевод**, *термин в реставрационной живописи, обозначающий перенесение красочного слоя вместе с грунтом или без него на новую основу с целью полной замены обветшавшей старой основы*





Переда А. «Аллегория». 1654

**Переда Антонио** (*Pereda Antonio*) (1608, Вальядолид, — 1678, Мадрид), испанский художник

» Учился у П. де лас Куэваса в Мадриде. Пользовался покровительством при дворе (его покровителем, в частности, был известный итальянский архитектор А. Крешенци). В 1635 П. вместе с Б. Кардучо, Д. Веласкесом и Ф. Сурбараном участвовал в украшении Салона в новом дворце Буэн Ретиро («Освобождение Генуи» из серии «Испанские победы»). Впоследствии художник удалился от двора, работая для монастырей и церквей. Наряду с обширными алтарными композициями («Святой Августин и святая Тереза, поклоняющиеся Марии и святому Иосифу», 1640; «Обручение Марии», 1643) он создал однофигурные произведения меньшего формата («Се человек», 1641, и «Святой Иероним», 1643). Также исполнил ряд натюрмортов (1650—52). Кроме прочего П. создавал моральные аллегории в духе голландских «ванитас» («Сон молодого дворянина», «Ангел и человеческое тщеславие»). В позднем творчестве мастер усвоил барочный динамизм, к-рый распространился в Мадриде ок. 1660, и использовал его в последних алтарных картинах («Снятие с креста», «Святой Доминик и монах из Сорьяно»).

**Передвижники**, российские художники, входившие в демократическое художественное объединение Товарищество передвижных художественных выставок (ТПХВ), об-

разованное в 1870; крупнейшее из российских художественных объединений 19 века

» Вдохновляющим примером для ТПХВ послужила петербургская *Артель художников*, к-рая была учреждена в 1863 участниками т. н. «протеста четырнадцати» (И.Н. Крамской, А.И. Корзухин, К.Е. Маковский и др.) — выпускниками Императорской академии художеств, демонстративно покинувшими её после того, как совет академии запретил писать конкурсную картину на свободный сюжет вместо официально предложенной темы из скандинавской мифологии. Ратуя за идейную и экономическую свободу творчества, «артельщики» начали устраивать собственные выставки,

но к рубежу 1860—70-х их деятельность практически сошла на нет. Новым стимулом явилось обращение к артели (в 1869) группы художников-москвичей (Л.Л. Каменев, Г.Г. Мясоедов, В.Г. Перов, И.М. Прянишников, А.К. Саврасов и В.О. Шервуд) с предложением совместно организовать новое товарищество, и в 1870 был утверждён его устав, подписанный Н.Н. Ге, Л.Л. Каменевым, М.К. Клодтом, М.П. Клодтом, А.И. Корзухиным, Н.И. Крамским, К.В. Лемохом, К.Е. Маковским, Н.Е. Маковским, Г.Г. Мясоедовым, В.Г. Перовым, И.М. Прянишниковым, А.К. Саврасовым, Шишкиным и В.И. Якоби. Устав поставил целью объединения «устройство, с надлежащего разрешения, во всех городах империи передвижных художественных выставок, в видах: а) доставления жителям провинций возможности знакомиться с русским искусством и следить за его успехами; б) развития любви к искусству в обществе; в) облегчения для художников сбыта их произведений». Т. о., в изобразительном искусстве России впервые (если не считать Артели художников) возникла мощная арт-группа, не просто дружеский кружок или частная школа, а крупное сообщество единомышленников, к-рое предполагало (наперекор диктату Академии художеств) не только выражать, но и самостоятельно определять процесс развития художественной культуры по всей стране. Теоретическим источником творческих идей П. была эстетика философского романтизма. Они испытали воздействие общественных и эстетических взглядов В.Г. Белинского и Н.Г. Чернышевского; большую роль в формировании их творческой программы сыграл критик В.В. Стасов. Предпри-



Передвижники. В.И. Суриков. «Взятие снежного городка». 1911





Передвижники. С.Ю. Жуковский. «Усадьба зимой». 1918



Передвижники. Н.Н. Ге. «Голгофа». 1893

ниматель и меценат П.М. Третьяков материально поддерживал П., приобретая их произведения для своей галереи. П. были убеждёнными реалистами, а выдвинутая ими программа народности искусства выражалась в изображении типических сторон и многогранных характеров социальной жизни, часто с критической тенденцией (напр., «Земство обедает» Г.Г. Мясоедова, 1872; «Встреча иконы» К.А. Савицкого, 1878). Критический пафос, сосредоточенность на явлениях социального зла постепенно уступили место более широкому изображению народной жизни в её не только негативных, но и положительных сторонах. П. показывали не только бедность, но и красоту народного быта («Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» В.М. Максимова, 1875), не только страдание, но и стойкость перед лицом жизненных невзгод, мужество и силу характеров («Бурлаки на Волге» И.Е. Репина, 1873), богатство и величие родной природы (пейзажи А.К. Саврасова, И.И. Шишкина, И.И. Левитана), героические страницы национальной истории (картины В.И. Сурикова) и освободительного народного движения («Арест пропагандиста», 1892, «Отказ от исповеди», 1885, «Не ждали», 1888, И.Е. Репина). Большое значение в их творчестве приобрёл социально-бытовой портрет («Курсистка» Н.А. Ярошенко, 1883), «хоровая картина», где главным действующим лицом выступает народ («Утро стрелецкой казни» В.И. Сурикова, 1881), образы русской народно-сказочной фантазии (творчество В.М. Васнецова), а также произведения на евангельские темы, поднимающие сложные философские, психологические и нравственные вопросы современности («Христос в пустыне» И.Н. Крамского, 1872; «Что есть истина?» Н.Н. Ге, 1890). В конце 19 в. в творчестве П. появились новые образы, отражавшие изменения, происходившие в традиционном укладе русской жизни («В дороге. Смерть переселенца» С.В. Иванова, 1889; «На миру» С.А. Коровина, 1893). На рубеже 19—20 вв. в работах П. нашли отражение революционное движение («Расстрел» С.В. Иванова, 1905), труд и жизнь рабочих («Углекопы. Смена» Н.А. Касаткина, 1895). В 1870—90-х живопись эволюционировала к свободной, широкой манере письма, к передаче световоздушной среды с помощью светлой палитры, рефлексов, цветных теней, к свободе и разнообразию композиции (картины В.И. Сурикова, И.Е. Репина, Н.Н. Ге, В.М. Васнецова, М.В. Нестерова, И.И. Левитана,





Передвижники. Г.Г. Мясоедов. «Пристань в Ялте». 1890



Передвижники. Н.К. Пимоненко. «Вечерит». 1900

В.А. Серова). На регулярных выставках (всего их состоялось 48; см. *Передвижные художественные выставки*), к-рые показывались сперва в С.-Петербурге и Москве, а затем во многих других городах империи, от Варшавы до Казани и от Великого Новгорода до Астрахани, с годами можно было увидеть всё больше образцов не только романтическо-реалистической, но и модернистской (*импрессионизм*) стилистики. Сложные же отношения с академией в итоге завершились компромиссом, поскольку к концу 19 в. (вслед за пожеланием императора Александра III «прекратить раздвоение между художниками») значительная часть наиболее авторитетных П. была включена в академический профессорский состав. В начале 20 в. в ТПХВ усилились трения между новаторами и традиционалистами (см. также *Союз русских ху-*

*дожников*). П. перестали уже представлять собою, как они сами привыкли считать, всё художественно-передовое в России, и модернистски настроенная молодёжь делала выбор в пользу других группировок — начиная с «*Мира искусства*». Лицо же самого ТПХВ определялось теперь по-своему мастеровитыми, но стилистически ретроградными художниками типа В.Н. Бакшеева, В.К. Бялыницкого-Бирули, Н.П. Богданова-Бельского, Н.А. Касаткина, П.А. Радимова, Г.К. Савицкого. Общество стремительно теряло свое влияние. В 1909 прекратились его провинциальные выставки. Последний значительный всплеск активности имел место в 1922, когда общество приняло новую декларацию, выразив своё стремление «отразить быт современной России», дабы «помочь массам осознать и запомнить великий исторический

процесс». Однако те же задачи вскоре были поставлены новообразованной Ассоциацией художников революционной России (АХРР), с к-рой передвижничество практически слилось (последний председатель ТПХВ, Радимов, стал одним из родоначальников АХРР). Последняя, 48-я выставка ТПХВ состоялась в 1923. Наследие П. является одной из основных традиций отечественного искусства.

**Передвижные художественные выставки**, первое в России программное движение вольного творческого содружества, новаторская инициатива художников-демократов, основная организационная форма деятельности Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ)

» Подхватили и развили идею предшественницы ТПХВ (см. *Передвижники*) — петербургской Артели художников. Сделали фактом культурной жизни России национальную демократическую школу реалистической живописи (а в конце 19 — начале 20 в. — романтическо-реалистическую и отчасти даже модернистскую живопись). Большинство экспонировавшихся на П. х. в. произведений вошли в историю отечественной живописи, стали хрестоматийными. Всего состоялось 48 П. х. в.: 1-я (1871—72; 16 художников, 47 произведений в С.-Петербурге и 20 художников, 82 произведения в Москве), 2-я (1872—73), 3-я (1874), 4-я (1875), 5-я (1876—77), 6—34-я (1878—06), 35-я (1906—07), 36-я (1907—08), 37-я (1908—09), 38-я (1909—10), 39-я (1910—11), 40-я (1911—12), 41-я (1912—13), 42-я (1913—14), 43-я (1914—15), 44-я (1915—16), 45-я (1916—17), 46-я (1917—18), 47-я (1922), 48-я (1923). После С.-Петербурга и Москвы они экспонировались более чем в 30 городах: Астрахань, Казань, Нижний Новгород, Орёл, Варшава, Рига, Вильно (ныне Вильнюс), Кишинёв, Киев, Харьков, Одесса, Полтава, Екатеринослав (ныне Днепрпетровск), Елисаветград (ныне Кировоград) и др. Наряду с ними в ряде городов (Николаеве, Чернигове, Херсоне, Кременчуге и др.) организовывали выставки непроданных в предыдущие годы произведений. Члены Товарищества экспонировали свои картины и на выставках, устраивавшихся художественными школами (Киевской и др.) и культурно-просветительными обществами. П. х. в. были избраны передвижниками как наиболее эффективный способ достичь творческой и экономической свободы, сделать искусство доступ-





Переяславец В.И. «Наполеон». 1957

ным для масс, повлиять на выбор пути развития отечественного искусства, выразить демократические эстетические идеи, преодолеть диктат Императорской академии художеств (АХ) и *академизма*. Отказ передвижников от слияния их выставок с выставками АХ (конец 1873 — январь 1874) имел следствием прекращение права бесплатно пользоваться залами АХ, запрет пенсионерам АХ принимать участие в П. х. в., создание академического *Общества выставок художественных произведений* (его выставки особого значения не имели). Впоследствии ситуация изменилась, и ряд членов ТПХВ экспонировали свои произведения на выставках АХ. На П. х. в. были представлены основные жанры живописи (бытовой, исторический, батальный и др.; портрет и «хоровая картина»). Для участия в них принимали произведения членов ТПХВ и экспонентов — не членов. Внутренние конфликты, ужесточение правил приёма работ экспонентов на П. х. в. (отмена выдачи им дивиденда и др.) и приёма их самих в члены Товарищества (наряду с приёмом случайных людей, чьи работы нарушали цельность П. х. в.) имели следствием постепенное сокращение числа экспонентов. П. х. в. положили начало коммерциализации искусства в России и ликвидации экономической зависимости искусства от власти. Плата за вход и продажа экспонированных работ обеспечивали дивиденды участникам, возмещение затрат на организацию и передвижение выставок, материальную базу для деятельности ТПХВ. Так, 1-я П. х. в. позволила получить за проданные работы более 23 тыс. руб. (из них в фонд Товарищества поступило свыше 1 тыс., более чем по 4 тыс. руб. было распределено между его членами и экспонентами), 2-я — 22,7 тыс. Кроме того, на 2-й выставке за входные билеты, фотографии картин и ката-



Переяславец В.И. «Сирень». 1980

логи было получено 5,3 тыс. руб. В 1870—80-е многие экспонировавшиеся на П. х. в. произведения приобретали предприниматель и меценат П.М. Третьяков (с 1890-х он чаще покупал работы молодых живописцев, минуя П. х. в.). Выставки имели огромный общественный резонанс. Периодика («Отечественные записки» и др.) освещала их подробно и сочувственно, приветствуя просветительную направленность. Общественность в столицах и провинции охотно оказывала помощь в организации, проведении и популяризации выставок. Они позволили множеству россиян ознакомиться с современной им живописью не по отзывам печати и репродукциям, а по оригиналам. 1-ю выставку посетило свыше 30 тыс. человек. По оценке, за все годы по всей стране на П. х. в. побывало около 2 млн человек; в период 1872—1914 только на Украине таких было свыше 700 тыс. Число посетителей делится примерно поровну между столицами и остальными городами. Особое внимание передвижники уделяли молодёжи: учащиеся могли посещать П. х. в. бесплатно или по льготной цене. С демонстрации произведений передвижников на всемирных выставках (Лондон, 1872; Вена, 1873; Париж, 1878) началось триумфальное шествие русского искусства по всему миру. В последующие годы П. х. в. как эффективная форма выставочной деятельности получили дальнейшее развитие. Заметным событием культурной жизни России стали приуроченные к 100-летию ТПХВ (1971—72) выставки творений передвижников в Москве, Ленинграде (ныне С.-Петербург), Киеве, Минске. Просветительский заряд характерен для выставок объединения «Товарищество передвижных художественных выставок. XXI век», созданного в 2005

в С.-Петербурге, Международного центра Рерихов (с 1991 ок. 400 выставок побывали более чем в 200 городах России, Украины, Белоруссии, Казахстана, Киргизии, Узбекистана, Литвы, Латвии и Эстонии) и ряда др. организаций.

**Переяславец Владимир Иванович** (р. 22.11.1918, ст. Мироновка, ныне г. Мироновка Киевской обл. Украины), российский художник

» Заслуженный художник РСФСР (1968), народный художник РСФСР (1980). Действительный член Российской академии художеств. Воспитанник детского дома, подмастерье и любимый натурщик П.П. Кончаловского (картины «Золотой век», «Полотёр», обе — 1946; и др.). В 1936—37 учился на рабфаке Московского архитектурного института, затем — один год в средней художественной школе при Академии художеств СССР в Ленинграде (ныне С.-Петербург). Участник Великой Отечественной войны 1941—45. После демобилизации в 1946 поступил в Московский художественный институт им. В.И. Сурикова, где учился у В.Н. Яковлева. В 1950 стал членом *Студии военных художников* имени М.Б. Грекова, в 1957 — членом Союза художников СССР. Участник выставок с 1953. Творческая жизнь П. — многочисленные поездки в воинские части и на флот, на пограничные заставы, работа во Вьетнаме в 1966, десятки творческих командировок по всему миру. Все эти события были отражены в его живописи, где главное место занимает галерея портретов. В 1971 художник получил серебряную медаль имени М.Б. Грекова за серию картин «Героический Вьетнам борется» (1966), картину «Юность нашего неба» (1967), портрет Героя Советского



Союза С.Н. Анохина (1970). Среди основных работ: «Налетался» (1957), «Карадаг» (1958), «Сирень с палитрой» (1978), «Стартовый завтрак» (1990), «50 лет спустя. День Победы (Алексей Соколов, участник ВОВ, заслуженный художник России)», «Семья была на войне (Парламентёр капитан Иллеш и жена Таня)» (обе — 1995), «Яблочный год», «На Звенигородской земле» (обе — 1996).

**Перино дель Вага** (*Perino del Vaga*) (прозв.; настоящее имя — *Перино Буонаккорси*, *Perino Buonaccorsi*) (23.6.1501, Флоренция, — 19.10.1547, Рим), итальянский художник-маньерист

» Учился у Р. Гирландайо во Флоренции. Изучал работы Микеланджело. Около 1516—17, поступив в мастерскую Рафаэля в Риме, П. д. В. принял участие в создании стукко и гротесков в ватиканских Лоджиях (закончены в 1519). Первым римским периодом датируются также «Пьета» (ок. 1517—18), росписи



Перино дель Вага. «Падение титанов». 1531—1533

в Палаццо Бальдассини в Риме (1520—21), росписи капеллы Риччи церкви Санта Тринита деи Монти (1522—23), «Снятие со Креста» для церкви Санта Мария sopra Ми-

нерва (1523). Смерть римского папы Льва X, чума 1522 и разграбление Рима вынудили П. д. В. уехать в 1528 в Геную, где в течение 12 лет он находился на службе у Андреа Дориа и где создал свой шедевр — росписи в Палаццо Дориа («Зал гигантов» и др.), посвящённые прославлению добродетелей и славных дел семьи Дориа. После пребывания в Пизе, где около 1535 он работал в соборе, в 1537—38 мастер навсегда возвратился в Рим, где вскоре стал официальным художником, покровительствуемым папой Павлом III и кардиналом Фарнезе. В 1538—39 он украсил капеллу Массими церкви Санта Тринита деи Монти (не сохранилась). П. д. В. делал наброски для цокольной части стены *Сикстинской капеллы*, на к-рой Микеланджело изобразил свой «Страшный суд» (1542), и вместе со своими учениками начал работать в замке Святого Ангела (зал Паолины и зал Психеи), однако росписи остались незавершёнными. Распространял новые образцы декоративного искусства — украшения фасадов, орнаменты галерей, эскизы праздничных костюмов, ювелирных изделий, тканей, рисунки для гравюр. Известно немного его станковых произведений («Святое семейство»; «Рождество со святыми», 1533).

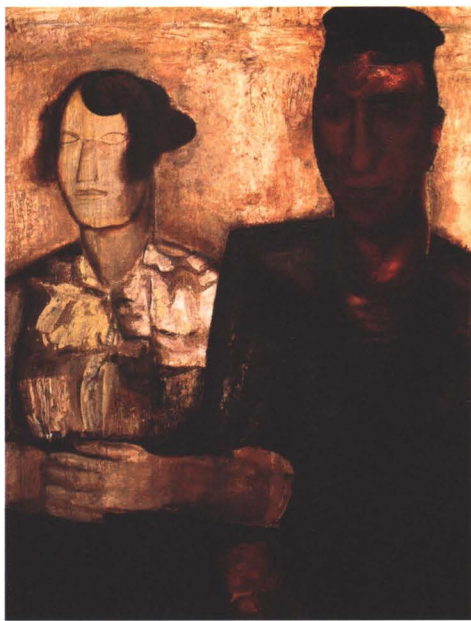
**Пермеке Констан** (*Permeke Constant*) (31.7.1886, Антверпен, — 4.1.1952, Остенде), бельгийский художник-экспрессионист, один из крупнейших художников Бельгии

» Отец художника, Анри Луи Пермеке, был художником-пейзажистом. С 1892 семья жила в Остенде, где отец в 1897 стал хранителем городского музея изящных искусств.



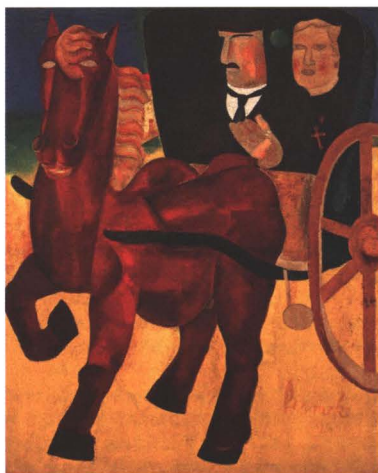
Перино дель Вага. «Поклонение Младенцу». 1534





Пермеке К. «Обручённые». 1923

П. в 1903—06 посещал Художественную академию в Брюгге, затем в 1906 был призван на военную службу, к-рую проходил в Генте. Там он также записался в Академию и познакомился с такими видными в будущем художниками, как Ф. ван ден Берге и Г. де Смет. При гентской Академии сложился круг молодых художников, к-рые под влиянием живописца Э. Клауса основали художественную колонию в Синт-Мартенс-Латем, недалеко от Гента (см. *Латемская школа*). В марте 1908 срок службы П. закончился, и он вернулся в Остенде. Вместе с де Сметом они сняли номер в гостинице. В результате контакта с повседневной жизнью рыбаков живопись П. эволюционировала от богатства цветов к композициям в тёмных коричневых и чёрных то-



Пермеке К. «Фазтон». 1926

нах, характерных для всего творчества зрелого П. Весной 1909 П. снова отправился в латемскую художественную колонию, но почувствовал, что его работы слишком далеко отстоят от работ других художников, за единственным исключением А. Серваеса, с к-рым П. был знаком ещё по гентской Академии и к-рый был ярким представителем *экспрессионизма*, первым в Бельгии. В июне 1912 П. женился на Марии Делаэре и поселился с ней в рыбацком районе в Остенде. В это время окончательно сформировались черты его художественного стиля: нечёткие очертания фигур в тёмных тонах. После начала Первой мировой войны 1914—18 П. был призван в армию. Он был тяжело ранен около Дюффела и отправлен в Великобританию на лечение; вскоре к нему приехали его жена и мать. В 1919 семья, в к-рой было уже трое детей, вернулась в Остенде. Реальный успех к П. пришёл в 1921, когда в двух галереях, в Брюсселе и в Париже, прошли его выставки. В 1926 он недолго находился в швейцарском Веве, где экспериментировал с написанием горных пейзажей. В 1930 он купил дом, в к-ром жил до своей смерти (в нём сейчас находится музей художника). Дом расположен вдали от берега моря, и это привело к смене сюжетов в произведениях П.: на место рыбаков и моря пришли крестьяне. 1930-е были наиболее продуктивным периодом в творчестве мастера, в эти же годы он создал лучшие свои произведения. В 1934 к художнику пришло международное признание, когда он принял участие в Венецианской биеннале. В 1937 он впервые попробовал свои силы как скульптор. В годы немецкой оккупации Бельгии (1940—44) искусство П. было сочтено «дегенеративным» (см. «*Дегенеративное искусство*»), его сын был арестован и вывезен в Германию (вернулся в 1946), а сам он вынужден был переселиться в Брюссель. После войны, в декабре 1945, П. был назначен директором Королевской академии искусств в Антверпене, но через год ушёл в отставку. В 1947—48 прошла большая ретроспективная выставка П. в Париже. В мае 1948 умерла жена художника. Весной 1951 по приглашению М. де Вламinka П. совершил десятидневное путешествие в Бретань. После этого его здоровье ухудшилось, и с ноября того же года он вынужден был оставаться в постели. Вскоре художник умер. На его могиле была установлена скульптура известного скульптора Дж. Минне, члена латемской колонии, умершего в 1941. Именем П. названы улицы в не-

скольких городах Бельгии, в т. ч. Брюсселе, Антверпене и Остенде. В его честь трижды (1957, 1961, 1993) выпускались почтовые марки. Он был изображён на последней (перед введением евро) банкноте в 1000 бельгийских франков.

**Пермская государственная художественная галерея**, *художественный музей России, один из крупнейших на Урале*

» Существовала с 1907 как художественный отдел Пермского научно-промышленного музея. В списках Наркомата просвещения галерея значится с 1920. Открыта для публичного посещения 7.11.1922. Современное название с 2007. Собрание сложилось на основе даров пермских художников и художников — уроженцев Урала (В.П. Верещагина, А.С. Шанина, В.А. Плотнокова, П.А. и А.А. Сведомских), даров Академии художеств, Императорского фарфорового завода. Общее количество единиц хранения — 45316, в т. ч.: живопись — 2701, графика — 16523, скульптура — 806, нумизматика — 16430, декоративно-прикладное искусство — 8190, драгоценные металлы — 538, редкие книги — 128. В коллекции древнерусского искусства скомпонованы разделы культового и орнаментального золотого шитья 17—19 вв., иконы *строгановской школы* и иконописного примитива 18 — начала 20 в., рукописной и старопечатной книги. Особое место занимает раздел храмовой деревянной скульптуры 17—19 вв., вошедшей в золотой фонд отечественного искусства. Русское искусство 18 — начала 20 в. представлено портретами и картинами мастеров *академизма*, а также произведениями живописи, графики, скульптуры, гравюры членов Товарищества передвижных художественных выставок (см. *Передвижники*). В коллекции отечественного искусства конца 19 — начала 20 в. представлены произведения мастеров основных художественных направлений, в т. ч. объединений «*Бубновы вальсы*», «*Мир искусства*», «*Голубая роза*», *Союз русских художников* и др. О путях развития современного искусства свидетельствуют работы, созданные в русле *социалистического реализма*, «*сурового стиля*», *соц-арта*, *постмодернизма*. Основное место принадлежит коллекциям, отражающим искусство Урала и Прикамья. Это всемирно известная коллекция пермской деревянной скульптуры, строгановской иконы, золотого шитья, творчество малоизвестных крепостных художников, народное искусство и ремёсла. В собрании за-



падноевропейской живописи (более 100 единиц) — произведения мастеров Италии, Франции, Фландрии, Голландии, Германии, Австрии 15—19 вв. (Б. Беллотто, Г. Рени, Франчабиджо, В. ван Альст, Я. ван Гойен, Я. Йорданс, М. де Хондекутер, П. де Вос). Ценная коллекция искусства Древнего Египта и Античности (2 тыс. до н. э. — 2 в.) включает бронзовую мелкую пластику, резьбу по камню, стекло, краснофигурную и чернолаковую керамику. Собрание отечественной и зарубежной графики включает произведения 16—21 вв. (Россия, Германия, Италия, Франция, Англия, Китай, Япония, Мексика).

**106** **Перов** Василий Григорьевич (настоящая фамилия Криденер) [21.12.1833(2.1.1834), Тобольск, — 29.5(10.6).1882, с. Кузьминки, ныне в черте Москвы], российский художник

» Был незаконнорождённым сыном барона Г.К. Криденера. Фамилия «Перов» возникла как прозвище, к-рое дал будущему художнику его учитель грамоты, заштатный дячок. Окончил курс в арзамасском уездном училище, был отдан в арзамасскую художественную школу А.В. Ступина (1846—49). В 1853—61 учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у М.И. Скотти, А.Н. Мокрицкого и

С.К. Зарянко. Испытал особое влияние П.А. Федотова, мастера журнальной сатирической графики, а из зарубежных мастеров — английского живописца У. Хогарта и жанристов дюссельдорфской школы. В 1856 получил малую серебряную медаль за представленный в Императорскую академию художеств этюд головы мальчика. Впоследствии академия присуждала ему и другие награды: большую серебряную медаль за картину «Приезд станового на следствие» (1858), малую золотую медаль за картины «Сцена на могиле» и «Сын дьячка, произведённый в первый чин» (1860), большую золотую медаль за картину «Проповедь в селе» (1861). Получив вместе с большой золотой медалью право на поездку за границу, П. отправился туда в 1862, посетил главные художественные центры Германии и провёл около полутора лет в Париже. Здесь он делал этюды с натуры и написал несколько картин, изображающих местные типы и сцены уличной жизни («Продавец статуэток», «Савояр», «Шарманщик», «Нищие на бульваре», «Музыканты и зеваки», «Тряпичники» и др.), но вскоре убедился, что воспроизведение чужих нравов не даётся ему так же успешно, как изображение родного русского быта, а потому с разрешения Академии в 1864 возвратился в Россию до окончания срока. Жил в Москве. В 1866 получил сте-



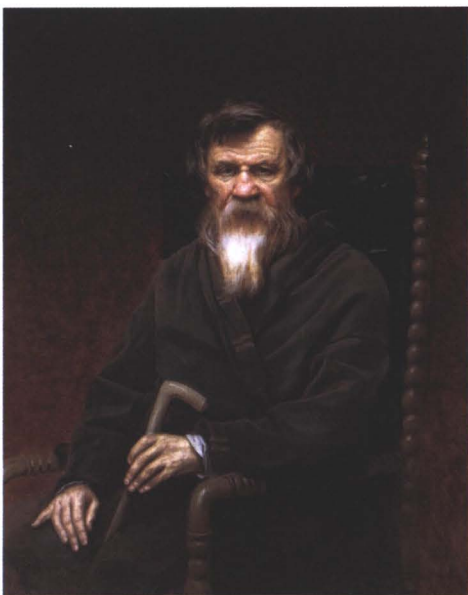
Пермская государственная художественная галерея

пень академика, а в 1871 — место профессора в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Примерно в это же время П. примкнул к Товариществу передвижных художественных выставок (см. *Передвижники*). Ранние произведения художника сатирически-нравоучительны, представляя собой живописные, тщательно выписанные карикатуры, в т. ч. на духовенство («Проповедь в селе», «Сельский крестный ход на Пасхе», обе — 1861; «Чаепитие в Мытищах», 1862). Большое значение для становления его зрелой манеры имели парижские про-



Перов В.Г. «Утопленница». 1868





Перов В.Г. «Портрет историка Михаила Петровича Погодина». 1872

изведения (эскиз «Парижское гулянье. Внутренность балагана во время представления», 1863). Любовь к своего рода «физиологическому очерку» в красках сохранилась у него и позже, но ирония сменилась трагическими интонациями, колорит утратил прежнюю пестроту. Такие картины, как «Проводы покойника» (1865) и «Тройка. Ученики-мастеровые везут воду» (1866), впечатляют силой образного обобщения; частные эпизоды жизни сельской и городской бедноты превращаются в них в символические, общечеловеческие драмы, близкие «бедняцким» темам Ф.М. Достоевского. Драматизм образов и талант



Перронно Ж.Б. «Девочка с кошкой». 1743



Перов В.Г. «Тройка. Ученики-мастеровые везут воду». 1866

обобщения достигли предельной остроты в «Утопленнице» и особенно в «Последнем кабаке у заставы» (обе — 1868), где город представлен как подобие тусклого, тревожно мерцающего земного ада, безжалостного к своим жертвам. Задуманная жанровая романтика переходит в символизм, пронизанный скорбным чувством бренности. Обобщённо-символичны и лучшие портреты работы мастера (А.Н. Островский, 1871; В.И. Даль, А.Н. Майков, М.П. Погодин, все — 1872), достигающие беспрецедентной для русской живописи духовной напряжённости. Недаром портрет Ф.М. Достоевского (1872) по праву считается лучшим в иконографии великого писателя. Популярны жанровые картины 1870-х, напротив, проникнуты добродушным юмором («Птицеловы», 1870; «Охотники на привале», 1871; «Рыболов», 1871; «Голубятник», 1874). Рассказывая о делах и днях «маленьких людей», художник поэтически воспекает эти мирки увлечений и грёз, но в то же время подчёркивает их иллюзорность (контраст горячей болтовни «охотников» и мрачного осеннего поля, покрытого первой порошей). Опыты исторического жанра («Никита Пустосвят. Спор о вере», 1880—81) не принадлежат к числу шедевров П. Поздняя религиозная живопись («Христос в Гефсиманском саду», 1878) и театральные фантазии мастера (цикл эскизов «Снегурочка», 1870-е) свидетельствует о близости к модерну. В последние десятилетия жизни художник предстал как талантливый писатель-очеркист (рассказы «Тётушка Марья», 1875; «Под крестом», 1881; и др.). В 1871—82 П. преподавал в

Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где среди его учеников были Н.А. Касаткин, С.А. Коровин, М.В. Нестеров, А.П. Рябушкин.

**Перронно Жан Батист** (*Perronneau Jean-Baptiste*) (1715, Париж, — 19.11.1783 Амстердам), французский художник, мастер пастели

» До 1744 П. исполнял главным образом гравюры по рисункам Ф. Буше и Ш.Ж. Натуара, учеником к-рого он, вероятно, был до поступления в мастерскую Л. Карса (портрет Л. Карса, 1750, Анн-Арбор, Мичиганский университет, Музей искусства; вариант в технике пастели — Париж, Лувр). В эти годы в Орлеане, куда художник ездил несколько раз после 1744, он познакомился с Дефришем, к-рый делал ему заказы на многочисленные портреты. Эти первые работы отмечены сильным влиянием Ж.М. Натье («Девочка с кошкой», пастель, 1743, Лондон, Национальная галерея). Тогда же появился и первый шедевр П. — портрет госпожи де Соркенвиль (1749, Париж, Лувр), композиция к-рого напоминает портрет Марии Лещинской работы Натье (Версаль, музей дворца), выставленный в Салоне годом раньше. В 1753 П. был принят в Королевскую академию живописи и скульптуры за портреты Адама Старшего и Ж.-Б. Удри (Париж, Лувр). Широкое использование техники пастели позволяло современникам сравнивать П. с М.К. де Латуром. Как и у Латура, фигуры у П. представлены погрудно (иногда портреты в рост), в трёхчетвертном



повороте, на нейтральном фоне с минимумом аксессуаров, к-рые имеют, прежде всего, эстетическое, а не описательное назначение (портрет Ленормана дю Кудре, 1766, Париж, музей Коньяк-Жэ). Вместе с тем, в отличие от Латура, П. жил трудной жизнью — у него никогда не было апартаментов в Лувре, к-рые он требовал несколько раз; художник вынужден был довольствоваться, гл. обр., провинциальными и иностранными клиентами (портреты Даниеля Жусса, Орлеан, Музей изящных искусств; мадемуазель Куррежоль, 1768, Бордо, Музей изящных искусств). Этим можно отчасти объяснить и его бесконечные поездки по Европе на протяжении всей творческой деятельности — в Голландию (1754, 1755, 1761, 1771, 1772, 1780, 1783), Италию (1759), Англию (1761), Россию (1781) и Польшу (1782). П. обратился к поискам психологизма го-

раздо раньше, чем Латур, а менее размытая живопись и сопоставление дисгармоничных цветов (что весьма напоминает английские портреты того времени) придают его искусству более жёсткую правдивость. Грубоватый вид персонажей объясняет недоверие придворных заказчиков; по этим же причинам П. писал преимущественно мужские портреты, к-рые являются лучшими в его искусстве (портрет Абрахама ван Роббе, 1767, Париж, Лувр). Здесь П. наиболее близок Ж.-Б.-С. Шардену, ему присуща та же камерность, использование светотени и отражение различных цветовых плоскостей. Это позволяет считать П. более тонким, чем Латур, колористом.

**Перрье Жан Франсуа (Perrier Jean-François)** (прозванный Бургиньон; *Le Bourguignon*) (1590, Сален, — 1650, Париж), французский художник



Перронно Ж.Б. «Госпожа де Соркенвиль». 1749



Перрье Ж.Ф. «Жертвоприношение Ифигении». 1632—1633

» После обучения в Лионе П. ещё очень юным уехал в Италию и четыре года жил в Риме. Работал у Дж. Ланфранко, к-рый оказал на него большое влияние. П. сотрудничал с ним в росписях купола церкви Сант-Андреа делла Балле (1625—27), а также работал в Тиволи для кардинала д'Эсте. По возвращении во Францию он остановился в Лионе (1629—30), где совместно с О. Лебланком украсил клуатр картезианского монастыря десятью фресками, посвящёнными жизни святого Бруно; кроме того, он написал одну картину для монастырской трапезной и три композиции для капеллы. Затем он уехал в Париж и работал вместе с С. Вуэ. В 1635—45 художник жил в Риме. В эти годы он создал две серии гравюр по антикам (1638 и 1645). Одновременно с Гримальди и Руджери П. работал над плафоном Палаццо Перетти (ныне Альмаджа). Его композиции («Аврора», «Юнона и Эол», «Рождение Венеры», «Венера в кузнице Вулкана») по своей энергичной моделировке и смелой светотени свидетельствуют скорее о влиянии Ланфранко, нежели Пьетро да Кортона, однако роль последнего в творчестве П. была значительной и придала ему больше жизнерадостности и цветения. По возвращении в Париж в 1645, П. создал свой шедевр — росписи на своде галереи отеля Ла Врийер (ныне — Банк Франции; «Аполлон и четыре Стихии», «Четыре части света», «Диана и нимфа»). Разрушенный позже плафон был вновь расписан в 19 в. братьями Бальз. Вместе с Э. Лесюером, Дж.Ф. Романелли и Б. Флемалем П. украшал Кабинет Любви



в отеле «Ламбер» («Эней, сражающийся с гарпиями», Париж, Лувр). Он работал также для монастыря Визитасьон, Дворца правосудия, замков Ренси и Фреси. В 1648 П. был одним из основателей *Королевской академии живописи и скульптуры*. П. был типичным барочным художником и способствовал распространению во Франции большого римского декоративного стиля, более приверженного драматическим эффектам, чем элегантным и изощрённым мотивам, к-рым стремился Вуэ.

**Пёрсия**, см. *Иран*

**Перспектива** (франц. *perspective*, от лат. *perspicio* — ясно вижу), системы изображения на плоскости пространства и объёмных тел, их пространственной структуры, расположения в пространстве и удаления от наблюдателя

» П. в изобразительном искусстве служит как для воссоздания образа видимого мира, так и истолкования мира, выражения той или иной концепции мироздания. Термин в его современном значении возник вместе с появлением научной перспективы. В истории искусства образовались многие системы П., среди к-рых первостепенное значение приобрели классическая прямая линейная П. (см. *Перспектива линейная*), сложившаяся в Средние века обратная П. (см. *Перспектива обратная*) и получившая особое развитие на Дальнем Востоке воздушная П. (см. *Перспектива воздушная*). Уже в первобытную эпоху и в странах Древнего Востока искусство создало ряд условных приёмов, обозначающих расположение в пространстве предметов и фигур (*ярусная композиция*), сочетание фронтальных и профильных видов с планами, что подчиняло все элементы изображения символической концепции. В античном искусстве благодаря открытиям греческих геометров и философов, развитию живописи и театрально-декоративного искусства возникли построения, близкие к линейной П.: с несколькими точками схода параллельных линий, расположенными на одной вертикальной оси («рыбья кость»), и даже с намечающимся главным центром проекции, т. е. с единой точкой схода (в древнеримских росписях «второго помпейского стиля», ок. 80 до н. э. — ок. 30). Средневековая обратная П. по существу слагалась из нескольких изолированных перспективных лучков, обращённых вершиной не в глубь изображения, а к зрителю (к-рый как будто находится в разных местах

перед изображением); соединённые вместе, эти фрагменты образуют не-реальное пространство, лежащее как бы за пределами обыденного мира. Параллельно этим системам существовала и наблюдательная П. (см. *Перспектива наблюдательная*), чисто эмпирические навыки изображения пространства «на глаз», без согласования с теорией и канонами. Совершенствование этих зрительных и практических навыков создало воздушную П., достигшую в Китае, Корее, Японии высокого совершенства в передаче далей и тающих в тумане гор и деревьев; последовательное уменьшение чёткости удалённых предметов сочетается с очень высокой точкой зрения («с птичьего полёта») и с параллельной П. (см. *Перспектива параллельная*), изображающей параллельные линии как не пересекающиеся в поле зрения. Интерес к построению пространства и объёмных форм в искусстве *Проторенессанса* и *Возрождения* нашёл высшее выражение в создании математически обоснованной теории и практики линейной П. архитекторами и художниками 15 в. (Ф. Брунеллески, Л.Б. Альберти, *Мазаччо*, *Пьеро делла Франческа*, П. Уччелло). Были установлены кардинальные представления о пересечении перспективных изображений параллельных прямых в *центральной точке схода* (и параллельных плоскостей — в линии схода), о горизонте и расстоянии между объектом и наблюдателем. *Леонардо да Винчи* обосновал принципы воздушной П., влияние воздушной среды на уменьшение чёткости очертаний предметов и на изменение их цвета с удалением от наблюдателя. Ренессансные концепции линейной П. отражают не только представления о едином пространстве, соединяющем

чувственные объекты с порождениями фантазии, но и понимание человека как микрокосма, вбирающего в себя бесконечность мира и разумность его строения. В дальнейшем были разработаны сложные методы построения П. на внутренней поверхности цилиндра (см. *Перспектива панорамная*) и на внутренней поверхности сферы, на плафонах (см. *Перспективная живопись*). Правила П. стали одной из основ методики художественного творчества и образования. В конце 19 — начале 20 в. художники, осознавшие ограниченность строгих правил линейной П. (неподвижность наблюдателя; обязательность единственного центра проекции, противоречащая бифокальности зрения), — П. Сезанн, К.С. Петров-Водкин, разработавший методику сферической П. (см. *Перспектива сферическая*), — использовали множественность точек зрения, наклон вертикальных осей к центру, разворот плоскостей к переднему плану и другие приёмы, нарушающие жёсткую систему линейной П. В 20 в. вырос интерес к «неклассическим» методам обратной П., параллельной П. и т. д.

**Перспектива воздушная**, в изобразительных искусствах метод передачи удаления предметов на основе зрительного восприятия и опыта

» Достигается путём смягчения очертаний, ослабления детальности изображений, уменьшения яркости цвета и других изменений, вызванных воздействием воздушной среды на предметы. П. в. характеризуется исчезновением чёткости и ясности очертаний предметов по мере их удаления от глаз наблюдателя. Методы П. в. сложились в средневеко-



Перспектива воздушная. К. Моне. «Темза у Вестминстера». 1871



вой китайской пейзажной живописи; в Европе они были описаны и обоснованы в 16 в. *Леонардо да Винчи*; нашли последовательное выражение в голландском пейзаже 17 в., в 19 в. — в живописи представителей *импрессионизма*.

**Перспектива линейная, прямая перспектива, научная перспектива, изображение трёхмерного предмета на плоскости с помощью геометрического метода центральной проекции**

» Из выбранной точки пространства (центра перспективы) мысленно проводятся лучи ко всем точкам предмета, на пути лучей ставят условную плоскость, на к-рой надо получить плоское изображение; его получают, фиксируя пересечение проведённых лучей с плоскостью (осознаваемой как картинная плоскость). Теория и практика П. л. зародилась ещё в Античности, её правила упоминаются в трактате греческого математика Евклида (III в. до н. э.); согласно трактату римского архитектора Витрувия (I в. до

н. э.), П. л. использовалась в театральных декорациях с VI—V вв. до н. э. В римской перспективной живописи на рубеже новой эры пространственные построения были близки к методам центральной проекции. Но лишь в 15 в. художники итальянского *Возрождения* разработали, изложили и применили в живописи, рисунке и рельефе принципы П. л., к-рые стали одной из научных основ изобразительного искусства и художественной педагогики, намного расширив их возможности. Методы П. л. позволяют создать иллюзию пространственной глубины и отвечают в целом особенностям фотографического изображения пространства и предметов, но бинокулярное (двумя глазами) зрение художника сложнее и богаче, что вызвало многие варианты свободного истолкования правил П. л. В произведениях художников *Возрождения* и выдающихся мастеров следующего времени П. л. не служила целям создания фотографической иллюзии, а являлась художественным средством воссоздания мира, исполненного закономер-

ности и красоты. В истории искусства П. л. не являлась ни абсолютным правилом для художников, ни самым совершенным методом изображения пространственных объектов на картинной плоскости. П. л. представляет собой математическую модель, ориентированную на монокулярное (одним глазом) зрение. Поэтому художники находили возможность нарушить математическую строгость П. л., корректировать её с учётом бинокулярности зрения и особенностей психологии зрительного восприятия. Отступления от законов П. л. заключаются в основном в плавном искривлении прямых и в применении нескольких токов схода параллельных линий, что позволяет увеличивать проекционные размеры предметов, расположенных на дальних пространственных планах. На рубеже 19 и 20 вв. (в живописи П. *Сезанна*, М.А. *Врубеля*) правила П. л. подверглись существенной коррекции в соответствии с индивидуальными пространственными концепциями авторов. В конце 20 в. живопись *постмодернизма* оживила интерес к сложным построениям П. л. В 16—19 вв. на основе правил П. л. были разработаны усложнённые перспективные системы применительно к кривым или сильно удалённым поверхностям (*перспектива панорамная*, купольная перспектива, перспектива «птичьего полёта»). Наряду с «прямой» П. л. исторически сложились другие системы линейных перспективных построений, основанные на равноудалённости друг от друга параллельных линий (см. *Перспектива параллельная*) или на их расхождении от глаза зрителя (см. *Перспектива обратная*).

**Перспектива лягушачья, точка зрения снизу вверх**

» Глаз наблюдателя как будто находится у самой земли. П. л. характерна для *перспективной живописи* плафонов, а также для купольной перспективы.

**Перспектива наблюдательная, перспектива, устанавливаемая методами прямого наблюдения над ближними и дальними объектами**

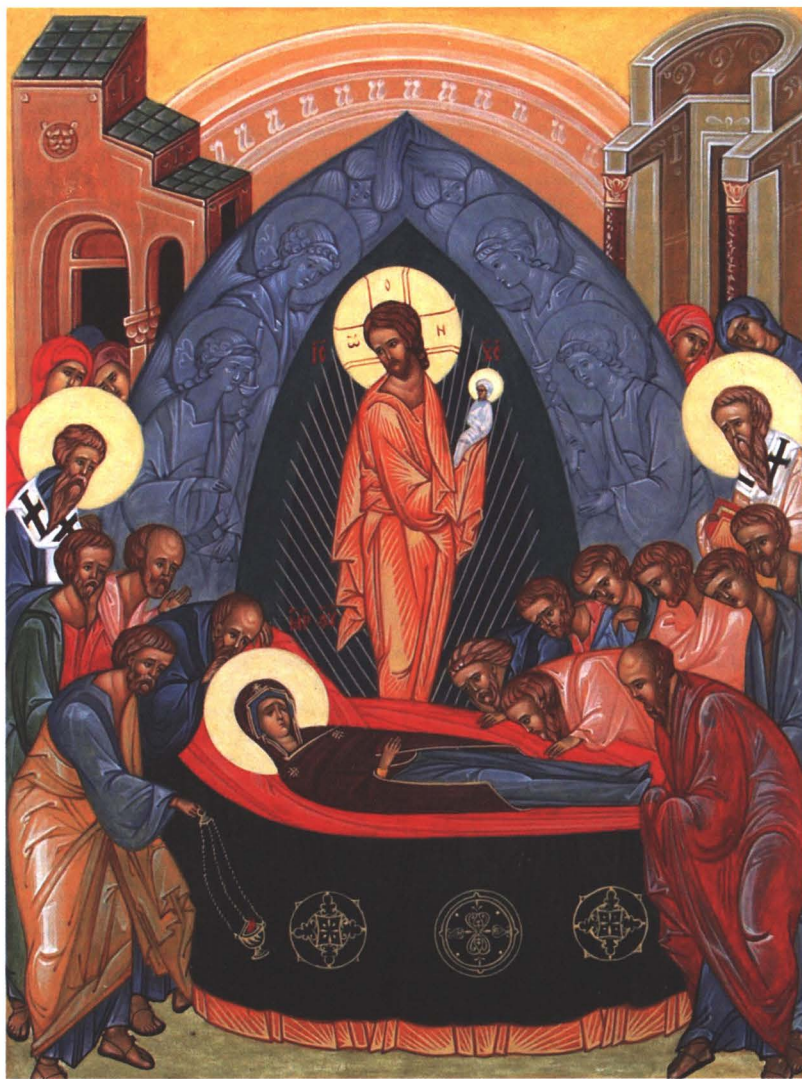
» Другими словами, П. н. — изображение «на глаз» всевозможных изменений форм предметов. К П. н. принадлежит обширная область *перспективы воздушной*.

**Перспектива обратная, условная система приёмов построения трёхмерного пространства и объёмных предметов**



Перспектива линейная. Д. Гирландайо. «Поклонение волхвов». 1488





Перспектива обратная. Икона «Успение Божьей Матери»

► Заключается в разделении пространства на самостоятельные зоны, в распластывании изображения на плоскости, в совмещении нескольких точек зрения и в увеличении размеров предметов по мере их удаления от переднего плана. Параллельные, уходящие к горизонту линии, к-рые в центральной (прямой) перспективе линейной изображаются сходящимися, в П. о. изображаются расходящимися. При изображении в П. о. предметы расширяются при их удалении от зрителя, словно центр схода линий находится не на горизонте, а внутри самого зрителя. Хотя собственно перспективные элементы в системе П. о. разрознены и не подчинены единой геометрической схеме, П. о. образует целостное символическое пространство, ориентированное на зрителя и предполагающее его духовную связь с миром символиче-

ских образов. П. о. отвечает задаче воплощения сверхчувственного сакрального содержания в зримой, но лишённой материальной конкретности форме. Среди причин её появления самой простой и очевидной для критиков было неумение художников изображать мир, каким его видит наблюдатель. Потому такую систему перспективы считали ошибочным приёмом, а саму перспективу — ложной. Однако такое утверждение не выдерживает критики, П. о. имеет строгое математическое описание и математически равноценна. П. о. возникла в позднеантичном и средневековом искусстве (миниатюра, икона, фреска, мозаика) как в западноевропейском, так и в византийском круге стран. Интерес к П. о. в теории (П.А. Флоренский) и художественной практике возрос в 20 в. в связи с возрождением интереса к символизму и к средневековому художественному наследию.

**Перспектива панорамная, изображение, строящееся на внутренней цилиндрической поверхности**

► Слово «панорама» означает «всё вижу», т. е. в буквальном переводе это — перспективное изображение на картине всего того, что зритель видит вокруг себя. При рисовании точку зрения располагают на оси цилиндра, а линию горизонта — на окружности, находящейся на высоте глаз зрителя. Поэтому при рассмотрении панорам зритель должен находиться в центре круглого помещения, где, как правило, располагают смотровую площадку. Перспективные изображения на панораме объединяют с передним предметным планом, т. е. с находящимися перед ней реальными предметами. Общеизвестными в России являются панорамы «Оборона Севастополя» (1902—04) и «Бородинская битва» (1911) в Москве, «Сталинградская битва» (1983) в Волгограде.

**Перспектива параллельная, вид перспективы, в к-ром параллельные линии изображаются именно как параллельные; точка их пересечения (центр проекции) перенесена в бесконечность**

► П. п. является предельным случаем перспективы линейной, когда центр перспективы (точка схода) бесконечно удалён. Если направление проектирования перпендикулярно к плоскости, то эта проекция называется ортогональной. Ортогональная проекция издавна применяется в архитектурном проектировании. П. п. характерна также для дальневосточной живописи — средневековой, традиционных направлений в современной живописи (гохуа, ямато-э) и для изображения дальних планов.

**Перспектива сферическая, вид линейной перспективы**

► Была разработана в 16—18 вв. для росписи внутренней поверхности куполов. Точка зрения при П. с. находится внизу под куполом здания, а перспективные линии расходятся конусообразным пучком.

**Перспективная живопись (итал. *pittura prospettiva*), вид живописи, художественная выразительность к-рой связана с использованием эффектов перспективы линейной**

► К П. ж. относят: монументально-декоративную живопись стен и пла-



фонов, иллюзорно расширяющую архитектурное пространство, пережившую расцвет во второй половине 16—18 в.; перспективную театральную живопись 16—18 вв., создающую иллюзию глубокого пространства; архитектурные пейзажи 17—18 вв. (*ведуты*); перспективные виды интерьеров (залы, церкви, анфилады), популярные в Голландии и Фландрии в 16—17 вв., в Италии в 17—18 вв., в России в 19 в. у художников *венецианской школы*.

**Перуджино** (*Perugino*) (*прозвище; настоящее имя и фамилия — Пьетро Ваннуччи; Pietro Vannucci*) (ок. 1448, Читта делла Пьеве, — 1523, Фонтиньяно), итальянский художник

» В 1472 вступил в цех Святого Луки во Флоренции. В его ранних произведениях («Мадонна») заметно влияние А. дель Верроккьо. В

мастерской Верроккьо П. работал над созданием «Распятия со святыми Иеронимом и Антонием» для церкви Санта Мария в Арджано, а также исполнил «Рождество Иоанна Крестителя», очевидно, для пределлы алтаря «Мадонна ди Пьяцца», написанного Верроккьо для собора в Пистойе (после 1474). Работал над фресками «Святой Себастьян с двумя святыми» (1478), «Передача ключей апостолу Петру» (1481—82). Фрески Сикстинской капеллы «Нахождение Моисея» и «Крещение Христа» П. создал в соавторстве с Пинтуриккио; влияние сложных и живописных пейзажей Пинтуриккио проявляется также в «Святом Иерониме». Кроме того, тщательно выписанный пейзаж в прекрасном «Галицинском триптихе» («Распятие со святым Иеронимом и Марией Магдалиной») апеллирует к нидерландской живописи, что можно объяснить, вероятно, доставкой во Флоренцию около



Перуджино. «Мадонна с Младенцем и четырьмя святыми». 1500



Перуджино. «Обручение Девы Марии». 1500—1504

1483 триптиха Х. ван дер Гуса, заказанного семейством Портинари. П. — автор «Полиптиха Альбани» («Рождество со святыми», 1491). Жил и работал преимущественно во Флоренции («Мадонна на троне с Иоанном Крестителем и святым Себастьяном», 1493; «Явление Мадонны святому Бернару»; «Пьета», фреска «Распятие» (1493—96). В последние годы 15 в. в мастерскую П. поступил молодой Рафаэль. Они вместе работали над пределлой алтаря из церкви Санта Мария Нуова в Фано. Под влиянием Рафаэля П. создал двух «Пророков» из полиптиха церкви Сан Пьетро; медальоны на своде Колледжо дель Камбио. В последний период творчества созданы «Поклонение волхвов» (1504); «Триумф целомудрия» для студюлы Изабеллы д'Эсте (1505); створки полиптиха из церкви Сантиссима-Аннунциата; «Снятие со Креста»; «Успение Марии», Флоренция, церковь Сантиссима-Аннунциата; «Святые»; медальоны на своде Станци дель Инчендио в Ватикане (до 1507); фреска «Рождество» в Монтефалько, церковь Сан Франческо; фрески в церкви Санта Мария делле Лакрime в Триви (1521). Среди других значительных произведений художника следует отметить тондо «Мадонна с ангелами и святыми», «Аполлон и Марсий», «Святой Себастьян», «Оплакивание Христа» (1495), «Мария Магдалина», триптих из Павийской Чертозы, «Мадонна с Младенцем», «Воскресение», «Обручение Марии» и множество портретов — Франческо делле Опере (1494), дон Бьяджо Миланези и дон Бальдасса-





Перуцци Б. «Четыре бога-музыканта: Мусей, Пан, Амфион, Марсий»

ре ди Антонио ди Анджели и «Портрет молодого человека» (между 1495—1500). У П. было много учеников и подражателей, среди которых можно назвать Тиберιο из Ассизи, Джанникола ди Паоло, Эусебио ди Сан Джорджо, Спанья и др.

**Перуцци** *Baldassare (Peruzzi Baldassare) (7.3.1481, Сиена, — 6.1.1536, Рим), итальянский художник и архитектор, один из главных создателей техники архитектурно-иллюзионистической живописи*

► Прославился как искусный живописец (фрески капеллы Сан Джованни в Сиенском соборе, начало 16 в.). В 1503 приехал в Рим, работал подмастерьем у Д. ди А. Браманти, тесно сотрудничал с Рафаэлем. Был главным архитектором собора Святого Петра (1520—25) и одним из ведущих членов Витрувианской академии. Постройки П. — классические образцы ренессансного стиля — ознакомили перешед от гармонически уравновешенных решений (воплощенных в Вилле Фарнезина в Риме; 1509—21) к более динамичным маньеристическим постройкам (Палаццо Массимо-алле-Колонне, Рим, ок. 1535). По планам П. была также возведена Сагра Нуова («Новый собор») в Карпи близ Модены (1514—22). Участвовал (с 1535) в постройке одного из шедевров архитектурного маньеризма — дворца Фарнезе в Каприроле близ Витербо. Создал ряд фресковых комплексов, выделяющихся новаторскими живописными приемами, к-рые

иллюзорно расширяют архитектурное пространство. Благодаря П. эти приемы из отдельных перспективных просветов превратились в целостную систему «квадратуры», своими зрительными ракурсами целиком «уничтожающей» стену (росписи на вилле Фарнезина, с 1511). П. принадлежат фрески капеллы Понцетти римской церкви Санта Мария дела Паче (1516—17), оратория Фонтеджуста (1528) и построенной им же виллы Белькаро (с 1530) в Сиене.

**Песиков** *Владимир Симонович (р. 31.12.1939), российский художник*



Петрашку Г. «Сигишоара». 1922

► Член Союза художников СССР. Член-корреспондент Российской академии художеств. Народный художник РФ (2002), профессор. В 1958—64 учился во Всероссийской академии художеств (среди преподавателей — А.А. Мыльников). Декан факультета живописи С.-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина.

**Пёстель** *Вера Ефремовна (13.5.1887, Москва, — 18.1.1952, там же), российская художница*

► Училась в Строгановском художественно-промышленном училище (1904—06), в студии К.Ф. Юона и И.А. Дудина (1906—07), в студиях Парижа и Мюнхена (1909—12), работала в коллективной свободной мастерской М.Ф. Ларионова «Башня» в Москве. Жила в Москве. С 1915 участвовала в большинстве авангардных выставок. В её кубистических и футуристических работах этого периода заметно влияние Н.А. Удальцовой. Член группы К.С. Малевича «Супремус» (1916—17), однако в чистом супрематизме не работала. Отойдя от беспредметного искусства, вступила в общество «Маковец» (1921—25) и начала работать в духе лирического реализма. Кроме прочего работала в области журнальной иллюстрации и монументальной росписи (1930-е).

**Петрашку** *Георге (Petrascu George) (5.12.1872, Текуч, — 1.5.1949, Бухарест), румынский художник*

► Учился в Школе изящных искусств в Бухаресте (1893—98),



в Академии художеств в Мюнхене (1898) и Академии Жюлиана в Париже (1898—1902). Писал главным образом интерьеры и натюрморты в постимпрессионистической манере («Медная кастрюля», «Полевые цветы», «Пейзаж в Киджии», 1934; «Комната в Тырговиште», 1937).

**Петрицкий Анатолий Галактионович** [31(12).2.1895, Киев, — 6.3.1964, там же], украинский театральный художник

» Народный художник СССР (1944). В 1912 поступил в Киевское художественное училище. С 1914 принимал участие в выставках Общества киевских художников. Первые известные работы: панно для Украинской ярмарки «Иродиада» (1915), «Цирк» (1916) и др. В 1917 П. обратился к театру: работал в «Молодом театре» в Киеве. Среди этапных работ этого периода — «Царь Эдип» Софокла и «Затопленный звон» Г. Гауптмана. Как и большинство сценографов новой формации, П. отрицал стандартные приёмы академической декорационной школы, натурализм бытового театра. Изучал народное творчество, собирал украинскую орнаментику, лубок, старинную живопись. Особенно отразилось это на костюмах к постановке оперы «Тарас Клубень» М. Лисенка. Значительным шагом в последующем разви-

тии украинской сценографии, становлении её реалистичной школы стала работа П. над пьесами Л. Украинки «Каменный хозяин», «У пущи», над драматическими этюдами «На поле крови», «Вавилонский плен» и др. Второй период театрального творчества П. начался после учёбы во Вхутемасе (1924) (см. *Высшие художественно-технические мастерские*). В Харьковском театре оперы и балета им была разработана сценография к спектаклям «Вий», «Сорочинская ярмарка» (1925) Н.В. Гоголя, опере «Князь Игорь» А.П. Бородина (1929), балету «Золотой век» Д.Д. Шостаковича (1930) и др. Среди портретов, пейзажей, натюрмортов того времени центральное место занимают работы: «Натурица» (1923), «Инвалиды» (1924), «Баррикады» (1925—26), «Харьков ночью» (1927) и др. На протяжении 1922—32 П. создал серию портретов деятелей украинской культуры — писателей, художников, композиторов, актёров, режиссёров, к-рая насчитывала св. 150 произведений (не сохранилась). В 1920—30-е оформлял такие журналы, как «Литературная ярмарка», «Красный перец», «Новое искусство». В 1930—40-х сотрудничал с Киевским драматическим театром имени И. Франко. Оформлял спектакли: «Богдан Хмельницкий», оперу «Черевички», балет «Спящая красавица» П.И. Чайковского, балет «Та-

рас Клубень» В.П. Соловьёва-Седого, оперу «Гугеноты» Дж. Мейербера. В 1947 П. был приглашён на должность профессора Киевского художественного института, где около трёх лет руководил мастерской монументальной живописи. Выполнял сценическое оформление к целому ряду оперных и драматических представлений, декорации и костюмы к балету «Лилея» (1945); операм «Богдан Хмельницкий» К.Ф. Данькевича (1953); «Война и мир» С.С. Прокофьева (1956); «Царская невеста» Н.П. Римского-Корсакова (1948). Гос. премия СССР (1949, 1951).

**Петров Александр Константинович** (р. 17.7.1957, с. Прецистное Ярославской обл.), российский художник-мультипликатор

» Почётный член Российской академии художеств. Заслуженный деятель искусств РФ. Член Союза кинематографистов России, член Международной ассоциации аниматоров (АСИФА), член Американской киноакадемии. Живёт и работает в Ярославле. В 1976 окончил Ярославское художественное училище, в 1982 — художественный факультет ВГИКа (мастерская И.П. Иванова-Вано). В анимации с 1981. Работал художником-постановщиком анимационных фильмов на киностудиях «Арменфильм» в Ереване (1981—82) и на Свердловской



Петров А.К. Кадр из фильма «Моя любовь». 2007



# Пикассо Пабло

## «Гитара»

1913 год

Холст, масло, 116,5 × 81 см

Дюссельдорф, Художественные  
соборания земли

Северный Рейн — Вестфалия

Среди одноимённых картин эта «Гитара» Пикассо выделяется колористическим и композиционным решением. Цветовые плоскости, решённые в контрастирующих красных и фиолетовых тонах, сопровождаются в некоторых местах изображением падающих теней так, что создаётся впечатление приподнятого материала, укрепленного на холсте. Здесь Пикассо делает отсылку к произведениям, созданным в технике коллажа, практически переводит эту технику в масляную живопись. Он только намекает на вынесенный в название предмет при помощи явственно расположенных контурных линий. В картине заметно возобновление интереса Пикассо к цвету, что должно было стать типичным для так называемого синтетического кубизма.



Пикассо составил изображение гитары, используя различно смоделированные цветовые плоскости, как будто бы наложенные друг на друга, приклеенные к холсту или смешанные с различными материалами, такими как песок.







## «Девочка на шаре»

1905 год

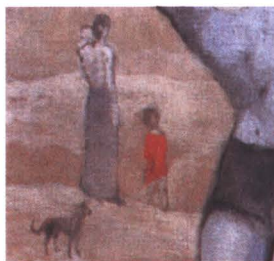
Холст, масло, 147 × 95 см

Москва, Музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина

Картина, где фигуры и пейзаж выдержаны в общем пепельном розово-голубом тоне, является одним из центральных произведений «розового» периода в творчестве Пикассо. Она наполнена внутренним драматизмом, который положен в основу композиции картины, и построена на контрасте. В образах хрупкой, балансирующей на шаре девочки и сидящего на кубическом основании атлета проступают ассоциативные образы единства и противоположности различных начал в природе, жизни, человеке. Возникает и другой, более глубокий ряд ассоциаций, уводящий в средневековую символику. В атлете угадывается аллегория Доблести, в девочке — Фортуны. В картине заметен интерес Пикассо к классической ясности, уравновешенности, внутренней гармонии.



Пейзаж представляет собой унылую, выжженную солнцем холмистую равнину. По ней протянулась просёлочная дорога, где и остановилась кибитка бродячего цирка. Унылый фон контрастирует с весёлым ремеслом артистов.





киностудии в Екатеринбурге (1982–92). До того, как стал снимать самостоятельные картины, работал художником-постановщиком у В.П. Петкевича. В 1987–88 занимался на Высших курсах сценаристов и режиссёров, где его наставником был известный мультипликатор Ф.С. Хитрук. Характерной особенностью творчества П. является техника «ожившей живописи». В отличие от большинства аниматоров он работает не с прозрачным пластиком, а на стекле. Выдавив краску, художник рисует пальцами, лишь в исключительных случаях использует кисточки, эпизод фильма, к-рый при просмотре промелькнёт за  $\frac{1}{24}$  долю секунды. Следующее мгновение кинокартины рождается путём внесения поправок в предыдущий эпизод. При такой манере к окончанию съёмки у художника не остаётся практически ничего, кроме стекла с последним фрагментом фильма. Выпускной работой П. на Высших режиссёрских курсах была картина по мотивам рассказа А.П. Платонова «Корова». Потом фильм «Сон смешного человека» по Ф.М. Достоевскому. Следующей работой мастера стала «Русалка» (номинант на премию «Оскар»), созданная на анимационной студии «Панорама» в Ярославле. С 1996 по 1999 П. жил и работал в Монреале (Канада), где снимал картину «Старик и море», благодаря к-рой получил всемирную известность, а также стал обладателем премии «Оскар». В 2006 П. закончил работу над фильмом по произведению И.С. Шмелёва «Моя любовь» (Гран-при XII открытого фестиваля российской анимации и фестиваля «Послание к человеку», лауреат премии Ника-2007 в номинации «Лучший анимационный фильм»). Этот фильм также был номинирован на премию «Оскар» в 2008. В свободное от съёмок время П. иллюстрирует книги (например, «Старик Хоттабыч» Л.И. Лагина). 19.4.2008 П. стал академиком Академии художеств. Среди работ: «Кот в колпаке» (1984), «Сказочка про козявочку» (1985), «Марафон» (1988), «Хранитель» (1989), «Зимние дни» (2003), «Шварцкопф Новый год» (2007), «Лехтарг-кускурт» (2009) и др. Гос. премия СССР (1990). Гос. премия РФ (1995). Премия «Оскар» (2000).

**Петров Иван Семёнович** (7.10.1924, с. Мироновка Ново-Георгиевского р-на Кировоградской обл., — 3.7.1990, Украина), украинский художник

» Заслуженный художник Украинской ССР (1983). В 1939 поступил

в Харьковское художественное училище. Участвовал в Великой Отечественной войне 1941–45. В сентябре 1946 продолжил обучение на 4-м курсе Харьковского художественного училища. В 1948, по окончании Харьковского училища, поступил в Киевский государственный художественный институт (ныне Национальная академия изобразительных искусств и архитектуры), к-рый окончил в июле 1954. В 1954, как один из лучших выпускников, был направлен Министерством культуры Украинской ССР преподавать в Крымское художественное училище имени Н.С. Самокиша, в к-ром проработал до 1968. С 1961 член Союза художников СССР. Работал в историческом и батальном жанрах. Его работами оформлено ок. 30 книг. П. создал более десятка масштабных батальных диорам и множество исторических полотен, к-рые находятся в музеях Украины. Участвовал в многочисленных отечественных и зарубежных выставках, вёл большую военно-шефскую и просветительскую работу. Среди произведений: «Взятие Бахчисарая войсками графа Миниха в 1735 году», «Сиваш. Коса Ад» (1974), «Поединок», «Партизанский лес», «На Южном фронте», диорамы — «Штурм Перекопа в 1920 году» (1958), «Осада Корсуна войсками киевского князя Владимира в 988 году» (1959), «Бой партизан в

Бешуйской долине. 1944» (1967), «Бой на Кинбурнской косе 1(12) октября 1787 года, под командованием генерал-аншефа А. Суворова» (1989) и др. Работы художника экспонируются на выставках на Украине и за её пределами и занимают достойное место в собраниях музеев. Награждён орденами и медалями.

**Петров Илья** (9.7.1903, Разград, — 18.5.1975, София), болгарский художник

» Народный художник НРБ (1963). Герой Соц. Труда (1967). Действительный член Болгарской академии наук. Учился в Софии (в 1921–26) и в Мюнхене (с 1926). С 1941 профессор Академии художеств в Софии. Автор картин на историко-революционные темы. Мастер батальной и портретной живописи (роспись «Девятое сентября» в кинотеатре «Димитр Благоев» в Софии, 1947; «Расстрел», 1954; «Партизанская песня», 1959). Среди графических работ П. выделяется серия рисунков «Испания» (1939). Известен также как скульптор. Димитровская премия (1953, 1961, 1971).

**130 Петров-Водкин Кузьма Сергеевич** [24.10(5.11).1878, Хвалынский, ныне Саратовской обл. — 15.2.1939, Ленинград, ныне С.-Петербург], российский художник, теоретик искусства и писатель



Петров-Водкин К.С. «Богоматерь Умиление злых сердец». 1914—1915





Петров-Водкин К.С. «Жаждающий воин». 1915

» Родился в семье сапожника; художественное образование получил при поддержке местных купцов. Учился в классах живописи и рисования Ф.Е. Бурова в Самаре (1895—97) и Центральном училище технического рисования А.Л. Штиглица в С.-Петербурге (1895—97). В 1905 окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где в числе его наставников был В.А. Серов. Посещал студию А. Ашбе в Мюнхене (1901) и частные академии Парижа (1905—08). В эти же годы много путешествовал по Западной Европе и Средиземноморью, побывал в Северной Африке; позднее большое значение для него имели также крымские и среднеазиатские впечатления. Испытал разнообразные влияния как современных (французский символизм), так и старинных (живопись Древней Руси и итальянского Раннего Возрождения) традиций. В 1909 в редакции журнала «Аполлон» состоялась первая персональная выставка П.-В. На следующий год художник стал членом объединения «Мир искусства», с к-рым был связан вплоть до его роспуска (1924). Уже в ранний период творчество П.-В. было отмечено символистской ориентацией («Элегия», 1906; «Берег», 1908; «Сон», 1910); здесь, безусловно, сказалось влияние старших современников — М.А. Врубеля, В.Э. Борисова-Мусатова, П. Пюви де Шаванна. Дальнейшая эволюция показывает, что символизм художественного языка коренился в самой натуре живописца, равно как и в иконописной традиции, новое открытие к-рой состоялось именно в это время. «Играющие мальчики» (1911) и особенно «Купание красного коня» (1912) знаменуют принципиально важный рубеж в творчестве

П.-В. На протяжении 1910-х амплитуда поисков художника оставалась очень широкой. Рядом с хол-



Петров-Водкин К.С. «Черёмуха в стакане». 1932



Петров-Водкин К.С. «1919 год. Тревога». 1934



стами монументально-декоративного характера, не лишёнными стилизации («Девушки на Волге», 1915), возникают психологизированные образы в «оболочке» почти натуралистической формы («На линии огня», 1916). Наиболее органичными представляются произведения, связанные с темой материнства, проходящей через всё творчество П.-В. («Мать», 1913; «Мать», 1915; «Утро. Купальщицы», 1917). В то же время созревали идеи, приведшие П.-В. к созданию единственной в своём роде художественной системы. На первый план выдвинулась проблема пространства, находящая разрешение в «сферической перспективе». Чертами такой организации отмечены многие произведения: «Полдень. Лето» (1917), «Спящий ребёнок» (1924), «Первые шаги» (1925), «Смерть комиссара» (1928), «Весна» (1935) и др. Космологический символизм сказывался и в портретах («Автопортрет», 1918; «Голова мальчика-узбека», 1921; «Портрет Анны Ахматовой», 1922 и др.). В первые послереволюционные годы П.-В. особенно часто обращался к натюрморту, находя в этом жанре богатые экспериментальные возможности («Утренний натюрморт», 1918; «Натюрморт с зеркалом», 1919; «Натюрморт с синей пепельницей», 1920). Вместе с тем натюрморты с красноречивой точностью передают суровый дух времени («Селёдка», «Скрипка», оба — 1918). Многие произведения П.-В. построены по принципу двойной экспозиции («1918 год в Петрограде», 1920; «После боя», 1923; «Смерть комиссара», 1928), что даёт повод ассоциировать его живопись с языком кинематографа. На

рубеже 1920—30-х П.-В., вынужденный из-за болезни на время оставить живопись, обратился к литературному творчеству. Именно тогда им были написаны автобиографические повести «Хлыновск» (1930) и «Пространство Эвклида» (1933), в к-рых он широко развил свои взгляды на природу и возможности искусства. Также П.-В. плодотворно работал как художник театра и педагог — преподавал в школе Е. Званцевой (1910—15) и Академии художеств (1918—33). После смерти художника его имя оказалось полужабитым. Только в середине 1960-х произошло новое открытие П.-В., благодаря чему теперь ясен истинный масштаб его дарования и ценность творческого наследия.

**Петровичев Пётр Иванович** [6(18).12.1874, дер. Высоково, ныне Ярославской обл., — 4.1.1947, Москва], российский художник

» Рисовать начал рано, поэтому отец определил его в Ростовский музей церковных древностей, где готовилась к открытию «резная» школа (1890—92). В 1892 П. поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. С момента открытия пейзажного класса в 1898 учился у И.И. Левитана, с 1900 — у А.М. Васнецова. Окончил училище в 1903 с большой серебряной медалью и званием «классного художника». Первое выступление П. на профессиональной выставке состоялось в 1899 на 19-й Периодической выставке Московского общества любителей художеств. С 1904 П. — постоянный участник выставок «Союза русских художников», членом

к-рого он стал в 1910. В феврале 1906 был выбран в члены Товарищества передвижных художественных выставок. В том же году принял участие в организованной С.П. Дягилевым выставке русского искусства в Париже. В 1917 в Москве состоялась первая персональная выставка. В 1924 на выставке русского искусства в Нью-Йорке были представлены одиннадцать работ П., а картина «Ростов Великий. Осень» воспроизведена в каталоге выставки. В 1927—28 П. участвовал в организации нового общества «Объединение художников-реалистов» (ОХР). В 1937—43 преподавал живопись и рисунок в Московском областном художественном училище памяти 1905 года. П. создавал преимущественно пейзажи, натюрморты и интерьерные картины. Пейзажи П. написаны в духе поздних произведений Левитана. В них — тенденции к синтезированию, упрощению форм, превращению объёма в пятна (предметы как бы растворяются в воздухе, объём — в свете и цвете). Особую роль в творчестве П. играл архитектурно-исторический интерьер: интерьеры древнерусских храмов, прежде всего ростовских, парадные залы дворцов Останкино и Кусково. Писал и комнаты в крестьянских избах, дачах.

**Петров-Маслакóв Всеволод Михайлович** (р. 29.4.1930, Ленинград), российский художник

» Член Союза художников СССР (с 1956). Заслуженный художник РСФСР (1981). Народный художник РФ (2002). В 1956 окончил живописный факультет Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. Принимал участие в крупнейших отечественных и зарубежных выставках. Председатель секции живописи Союза художников С.-Петербурга. Многие работы П.-М. посвящены северу, в т. ч. Аляске. Работы художника хранятся во многих музеях России и мира.

**Петроглифы**, см. Наскальные изображения

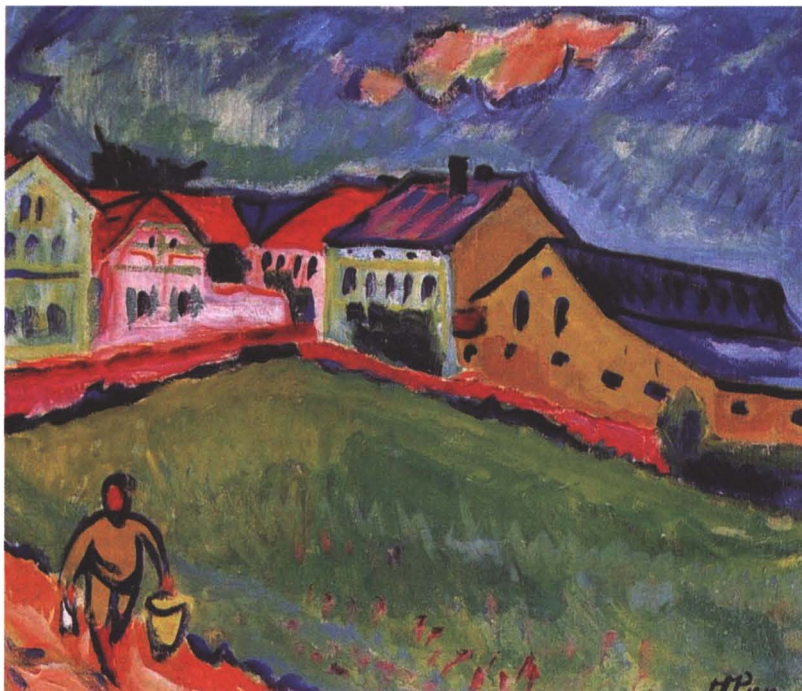
**Петторути Эмилио** (Pettoruti Emilio) (1.10.1892, Ла Плата, — 16.10.1971, Париж), аргентинский художник

» Получил образование в Буэнос-Айресе. В 1913 отправился во Флоренцию, где изучал искусство эпохи Возрождения. Под влиянием футуристов (см. Футуризм) писал «динамичные картины», затем работал в кубистической манере (см. Ку-



Петровичев П.И. «В огороде». 1920—1930-е





Пехштейн М. «Пейзаж с замком Морицбург». 1910-е



Петторути Э. «Арлекин». 1950

бизм). Для поздних абстракционистских картин художника характерны светонасыщенные цвета и отсутствие теней («Зимний полдень», 1965).

**Пёхштейн Макс** (*Pechstein Max*) (31.12.1881, Эберсбах, пригород Цвикау, — 29.6.1955, Берлин), немецкий художник, один из лидеров экспрессионизма

» Приехав в Дрезден (1900), занимался в Художественно-промышленном училище (с 1902). В 1906 вошёл в состав группы «Мост». Переселившись в Берлин (1908), стал членом Берлинского сецессиона, а в 1910 основал «Новый берлинский сецессион». Совершил в 1913—14 путешествие на острова Палау в Микронезии, возвратившись на родину через США. В 1916—17 воевал на Западном фронте. В период Ноябрьской революции 1918 в Германии входил в состав Рабочего совета по делам искусств. От ранних вещей, более сдержанных по колориту и ритмике, перешёл к ярким красочным композициям («Девушка в красном у стола», 1910; «Три нагие фигуры в пейзаже», 1911; «Палауский триптих», 1917, не сохранился; «Автопортрет с трубкой», 1918). Исполнил ряд антимилитаристских и агитационно-политических работ «левого» толка (цикл офортов «Битва на Сомме», 1916—17; плакат «К солидарности с Советской Россией!», 1927). В целом гравюра (офорт, ксилография и литография) всегда была одной из его любимых творческих сфер. Работал также как скульптор, в качестве материала предпочитал дерево (наособенно «примитивные» фигуры 1910-х). Позднее занимался и монументально-декоративным искусством (мозаики и витражи в женевском Международном рабочем бюро, 1930). При нацистах официально объявлен представителем «дегенеративного искусства» («искусства вырождения»). В годы Второй мировой войны 1939—45 жил в Померании. Преподавал в Берлинской академии художеств (1923—33) и западноберлинской Высшей школе изобразительных искусств в Шарлоттенбурге (с 1945).

**Пёшка Юзеф** (польск. *Peszka Jozef*) (19.2.1767, Краков, — 4.9.1831, там же), польский художник

» Рисунку учился у Д. Эстрайхера в Лицее Святой Анны в Кракове. Живописи с 1786 обучался у Ф. Смуглевича в Варшаве. По заказу магистрата Старой Варшавы в 1790—92 выполнил портреты Г.





Пехштейн М. «Натюрморт с яблоками и бананами». 1912

Коллонтай и других выдающихся общественных и политических деятелей Польши. В 1793—1812 много путешествовал, останавливаясь в Вильне (1794—98, 1802, 1803, 1807, 1812), Москве (1798—99), Санкт-Петербурге (участвовал в оформлении Михайловского дворца, 1800—01) и в Белоруссии — в Витебске,

Могилёве, Минске, Несвиже. В Несвиже около 1807—10 был придворным художника М. Радзивилла, опекуна владельца Несвижа Д. Радзивилла. В 1813 вернулся в Краков. Писал преимущественно портреты

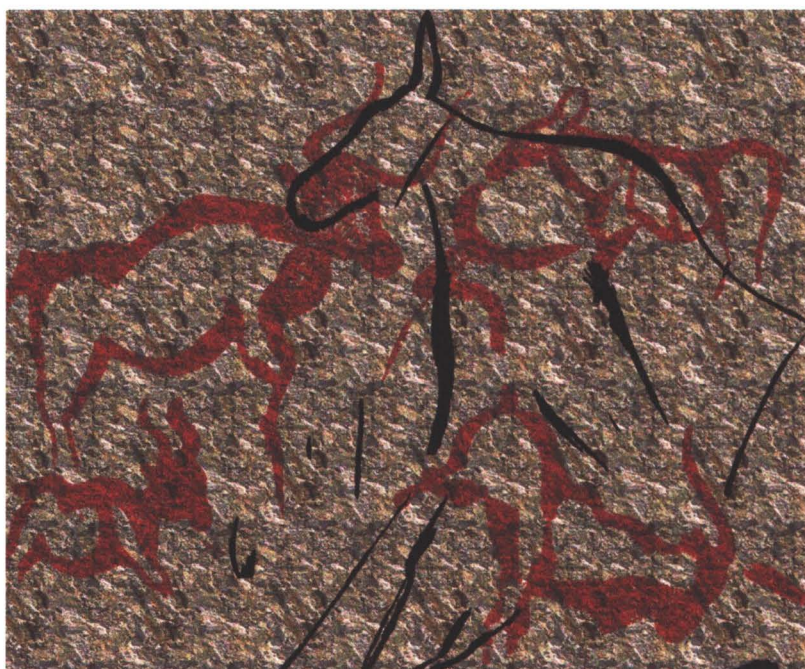
чиновников и горожан. Преподавал теорию искусства в Ягеллонском университете (1816—18), с 1818 руководил кафедрой живописи и рисунка в краковской Академии изящных искусств. Автор аллегоричных и исторических композиций («Пострижение Мечислава I», «Три дамы, три музы», ок. 1800), портретов (А. Чарторийского, К. Сапеги, И. Закрежевского, семьи Монюшко, Ф. Смуглевича, автопортрет), пейзажей (главным образом акварель и сепия; среди них серии видов Минска, Витебска, Могилева, Новогрудка, Лиды и др.). Выполнил много рисунков тушью и сепией со сценами из истории Польши.

**Пещера Пилета**, *Pещера de la Pileta* (*Cueva de la Pileta*), расположена в муниципалитете Бенаохан (провинция Малага, Испания) и представляет собой древний музей живописи и графики, в котором находятся многочисленные наскальные красно-жёлтые рисунки в франко-кантабрийском стиле, изображающие оленей, лошадей, рыб, коз, быков, тюленя, бизона и абстрактные символы

» В прошлом пещера длиной 1500 м была подземным руслом реки. Часть рисунков датируется эпохой палеолита, часть — неолита. Рисунки в пещере обнаружил в 1905 Х.Б. Лобато, позднее её исследовали археологи У. Вернер, А. Брейль и Г. Обермайер. Наряду с петроглифами в пещере также обнаружены чёрные схематические



Пешка Ю. «Наполеон и Польша». После 1810



Пещера Пилета. Наскальные рисунки



фигуры эпохи неолита и остатки неолитических изделий (керамика — расписная и с насечками). П. П. является туристической достопримечательностью.

**Пещера Шове** (*Cueva Chauvet*), расположена вблизи небольшого города Вальон-Пон-д'Арк в долине реки Ардеш на юге Франции и содержит свыше 300 первобытных рисунков с изображениями животных

» Пещеру называли по имени одного из спелеологов, Ж.-М. Шове, открывшего её 18.12.1994 совместно с Э.Б. Дешамс и К. Хиллэйром. Ныне П. Ш. закрыта для общественного доступа, поскольку любое заметное изменение влажности воздуха может привести к повреждению настенной живописи. Право доступа, лишь на несколько часов и с соблюдением ограничений, могут получить лишь немногие археологи. Пещера была отрезана от внешнего мира со времён ледникового периода из-за падения скалы перед её входом. Методом радиоуглеродной датировки возраст рисунков установлен между 33 тыс. и 30 тыс. лет. Таким образом, эти рисунки представляют собой древнейший образец пещерного искусства в мире. На рисунках в пещере изображены шерстистый носорог, тарпан, пещерный лев и ряд других животных ледникового периода. Найденные в пещере кости в основном принадлежат медведям. Остаётся вопрос о причине нахождения такого количества медвежьих костей: возможно, жители пещеры исповедовали культ медведя.

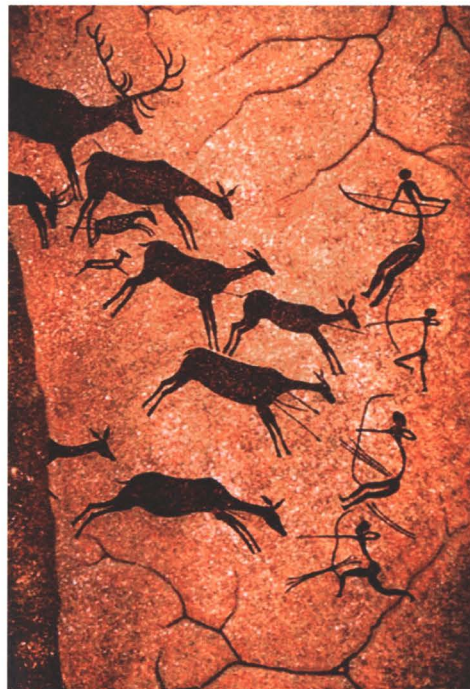
**Пивоваров Виктор Дмитриевич** (р. 14.1.1937, Москва), российский художник, представитель «неофициального» искусства, один из основоположников московского концептуализма

» В 1951—57 получил художественное образование в Московском художественно-промышленном училище имени М.И. Калинина. В 1962 окончил художественное отделение Московского полиграфического института. Около 20 лет посвятил детской книжной иллюстрации. Оформил более 50 книг, сотрудничал с журналами «Мурзилка», «Весёлые картинки». В 1967 выполнил серию монотипий «Искушение Святого Антония», к-рую считает началом своей творческой деятельности. В начале 1970-х под впечатлением стендов на железнодорожных станциях создал серию живописи нитроэмалью с заметным влиянием сюрреализма («Синие очки безумного

милиционера»). Вслед за И.И. Кабаковым начал работать в жанре альбомов. Однако, в отличие от Кабакова, сюжет у П. не несёт никакой социальности, у него преобладают сюрреалистические образы, балансирующие между литературностью и сновидением. В 1970-е стал одним из основателей Московской концептуальной школы живописи. В 1975—82 создал 12 альбомов: «Макрогомус», «Слёзы», «Лицо», «Сад», «Кабаков и Пивоваров», «Проекты для одинокого человека» и др. В 1982 переехал в Прагу, где с тех пор живёт и работает. Работы находятся в Государственной Третьяковской галерее, Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Государственном литературном музее, Музее актуального искусства ART4.RU (Москва), Государственном Русском музее (С.-Петербург), Пражской национальной галерее, Музее «Людвиг Форум» (Аахен, Германия), Художественном музее (Карловы Вары, Чехия), а также в частных собраниях России, Швейцарии, Германии, Чехии и США.

**Пигмент** (*Pigment*), цветной непрозрачный порошок, который используется как красящее вещество

» За шесть тысяч лет до греков египтяне знали семь типов П.: белый (сульфат кальция или гипс), чёрный (растительный или животный, древесный уголь или прокалённая кость), жёлтый, красный и коричневый (земля), зелёный (медь) и синий (его получали из смеси песка, окиси натрия и меди). Греки и римляне использовали кроме свинцовых белил ещё два П. на основе свинца: сурик и масси-



Пещера Шове. Наскальные рисунки

кот. Они знали также окись меди и пользовались растительными и животными лаками. Средневековые художники использовали практически те же самые П., что греки и римляне: стойкие на земельной основе (охра, жёлтый, коричневый, красный) и нестойкие на основе свинца (киноварь, сурик), а также растительные и животные лаки. В 18 в. были сделаны новые открытия в области химии П. В 1782 появились цинковые белила, в 1795 — синий кобальт. В 1828 был изобретён искусственный ультрамарин, а в 1829 усовершенствовано производство жёлтой и изумрудной



Пивоваров В.Д. «Уши». 1999





Пизанелло А. «Принцесса мз дома д'Эсте». Около 1435—1440

красок, а в 1859 появился фиолетовый П. на основе кобальта. В 20 в. палитра художников обогатилась ещё больше; были открыты такие П., как кадмиевый красный, титановые белила и искусственные оксиды железа. В настоящее время органические и неорганические П. делят на пять групп. К первой группе относят П. на основе железа (оксиды железа), стойкие к воздействию света, сероводорода, алкаликов. Среди них можно назвать жёлтую и красную охру, искусственную охру, сурик на основе железа, чёрный сурик, чёрный на основе железа и др. К этой же группе принадлежат П. на базе алюминия, марганца (фиолетовый, синий, зелёный), кобальта (синий, фиолетовый, красный, лазуревый, изумрудный). Белый П. получают на основе мела, гидрата окиси бария, талька, каолина и гипса. К этой же группе относятся чёрные минеральные П. (чёрный мел, уголь и др.). Ко второй группе относятся сернистые соединения кадмия (лимонный, жёлтый, оранжевый), цинка (белый), ультрамарин (соединение натрия и алюминия) и люминисцентные краски (цинк, стронций, кадмий, марганец, медь, кобальт). В третью группу входят П. на базе свинца и меди; они восприимчивы к свету и сероводороду — белый на основе свинца, жёлтый на основе хрома, синий на основе меди, а также коричневый и малахитовый П. Четвёртая группа объединяет различные П., такие,

как синий на минеральной основе, зелёная киноварь, пурпур, киноварь и ярко-красный П., темнеющий на свету и воздухе. Наконец, в пятую группу входят искусственные и натуральные органические красители. Первый органический искусственный краситель, мовеин, был открыт в 1856. В 1859 появился фуксин. Искусственные П. заменили многочисленные натуральные красители. К натуральным красителям принадлежат жёлто-зелёный П., кварцитрин (древесная кора), смола и жёлтый индийский П. (листья манго, вымоченные в коровьей моче).

**Пизанелло** *Антонио (Pisanello Antonio) (настоящее имя Антонио ди Пуччи да Черрето) (ок. 1395, Пиза, — ок. 1455), итальянский художник*

» По-видимому, ученик *Стефано да Верона*. Сотрудничал с *Джентиле да Фабриано*, к-рый в 1427 завещал П. свои рабочие инструменты. Детство и юность провёл в Вероне, где впоследствии проживала его семья. В 1442 по приговору венецианских властей был лишён права пребывать в Вероне и других венецианских владениях за участие в штурме Вероны мантуанскими войсками. Работал в Вероне (1425—26, 1433—38), Венеции (ок. 1415—19), при дворе Гонзага в Мантуе (1422, 1424—26, 1439, 1440-е), а также в Милане, Павии, при дворе Лионелло д'Эсте в Ферраре (1432, 1438, 1441—48), при дворе короля Альфонса Арагонского в Неаполе (1449—50). Год и место смерти художника неизвестны. Живописное наследие П. сравнительно невелико.



Пизанелло А. «Портрет императора Сигизмунда». 1433





Пизанелло А. «Явление Мадонны святым Антонию Аббату и Георгию». Около 1445

Не сохранились его росписи в Венеции (Дворец дождей), Павии (замок Висконти), Риме (базилика Сан Джованни ин Латерано). С равной степенью таланта проявивший себя в живописи, рисунке и медальерном искусстве, при жизни П. был самым прославленным художником Италии, воспетым поэтами и гуманистами. П. органически усвоил рафинированную красоту готических формул; в его живописных работах и рисунках линия не только обозначает контур форм, силуэты фигур, рисунок складок, но и обладает самоценной красотой, остался равно-

душным к волновавшим флорентийцев и Я. Беллини проблемам перспективы, предпочитая развёртывать композицию на плоскости, очень высоко поднимая линию горизонта. К традиции поздней готики восходят и свойственный П. пристальный интерес к деталям, любовь к изображению птиц и животных. В то же время художник выходит за пределы изнеженного, спиритуализированного мира поздней готики. Его искусство отмечено элементами нового художественного видения, что заметно уже в самых ранних из сохранившихся его работ: «Мадонна с

куропатками» (ок. 1420, Верона, Музей Кастельвеккьо), росписях стены надгробия Брендзони (1426–28, Верона, церковь Сан Фермо). Но особенно отчётливо новые черты проявились в работах 1430–1440-х. В выполненных почти одновременно фреске «Святой Георгий и принцесса» (1436–38, Верона, церковь Сант Анастасия) и картине «Видение святого Евстафия» (ок. 1436–38, Лондон, Национальная галерея) художник создал образ мира, увиденного при всём его многообразии, богатстве деталей, без светлого религиозного умиления, сумрачного, даже сурового. Художник предпочитал несвойственную готическим мастерам сдержанную, тёмную красочную гамму, всматривался в детали — от многочисленных птиц и животных до панорамы города и висящие с телами двух казнённых — пристальным, изучающим взглядом аналитика. Ещё более сдержанным, почти немногословным стал он в одной из последних своих живописных работ — «Явление Мадонны святым Антонию Аббату и Георгию» (ок. 1445, Лондон, Национальная галерея), где детали немногочисленны, краски голубого неба, тёмной зелени лесной опушки, коричневой ряссы монаха, серебристо-белого одеяния святого Георгия приглушены, а прекрасно уравновешенная композиция построена по ренессансному принципу треугольника. Наконец, в облике персонажей П., статных, с чеканными профилями, есть степенность и холодноватое величие. Сравнительно недавно открыты росписи П. на темы рыцарских легенд (1440-е, Мантуя, палаццо Дукале), в к-рых утончённость графического начала соединяется с нек-рой архаичностью общего решения, особенно очевидной в многофигурной сцене рыцарской битвы. Гуманистические представления о человеке особенно полно раскрылись в портретных медалях П. — новом, созданном им жанре мелкой пластики на основе стилистики античных монет. Из двух сохранившихся живописных портретов — «Принцессы из дома д'Эсте» (ок. 1435–40, Париж, Лувр) и «Лионелло д'Эсте» (1441, Бергамо, Академия Каррара) — замечателен последний, написанный в соизмерении с Я. Беллини, сочетающий слегка стилизованную остроту передачи портретного сходства с силой образного и живописного обобщения. В наследии художника важное место занимают его рисунки, большинство к-рых вошло вместе с рисунками других североитальянских мастеров в т. н. «Кодекс Валларди» (Париж, Лувр). Один из самых одарённых рисовальщиков 15 в., со-





Пизанелло А. «Видение Святого Евстафия». 1436—1438

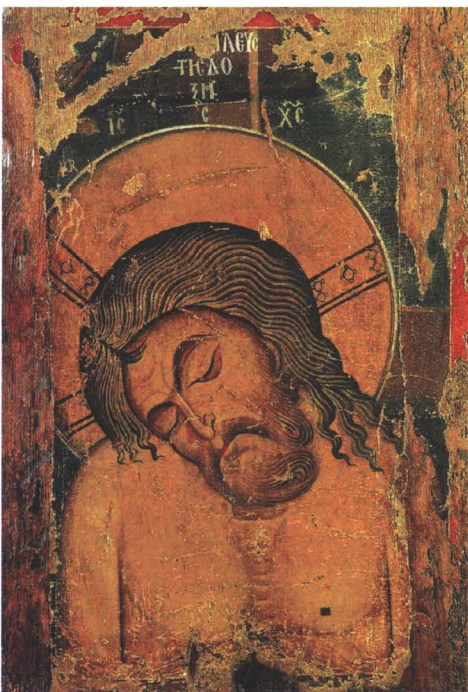
общавший линиям энергию, точность, изысканную остроту, П., подобно его североитальянским предшественникам, был преимущественно мастером натурной студии. Но она перестала играть характерную для мастеров поздней готики роль

«образца». Опережая других художников Раннего Возрождения, П. сделал натурную студию непременным предварительным этапом работы над живописным произведением, необходимой частью творческого процесса.

**Пизанская школа, Луккано-пизанская, одна из художественных школ Италии, существовавшая в Тоскане в 12 — начале 14 века**

» Дошедшие до наших дней произведений живописи 12—13 вв. немногочисленны. За прошедшие столетия храмы перестраивались, фрески записывались заново, а дерево, к-рое использовалось тогда для станковой картины, разрушалось. Из произведений искусства и документов, ныне имеющих, следует, что первая крупная художественная мастерская в Тоскане появилась в г. Лукка в начале 13 в. и принадлежала Б. ди Миланезе. Эта мастерская удовлетворяла потребности не только Лукки, но и окрестных городов. Живопись Лукки и Пизы 12 в. представлена в весьма малочисленных артефактах. Это несколько алтарных образов, написанных на досках расписных крестов, и миниатюр в манускриптах. Стилистически в первой половине 12 в. в живописи преобладали умбро-романские черты, а во второй половине века видно нарастание византийского влияния

(«Крест», Пиза, музей Сан Маттео; миниатюры «Библии Кальчи», там же). В 11—12 вв. в Пизе был построен архитектурный ансамбль, состоящий из собора, Баптистерия и знаменитой падающей башни. Собор в Пизе стал образцом для архитекторов из других городов, а скульптуры Н. Пизано в пизанском Баптистерии — объектом вдохновения для многих художников Тосканы. Самыми востребованными живописными форматами в 12 — первой пол. 13 в. были алтарная картина и расписной крест. Алтарная картина в течение двух столетий не претерпела практически никаких структурных изменений — в центре изображалась крупная фигура святого или евангельского персонажа, а по сторонам от неё сцены, связанные с деятельностью этого персонажа. С расписными крестами ситуация была иная. До начала 13 в. Христос на этих крестах изображался в виде «Христа торжествующего», преодолевшего смерть, и с широко раскрытыми глазами. Однако с первого десятилетия 13 в. начала распространяться иная форма его изображения — «Христос страдающий», с упавшей набок головой и повисшим безжизненным телом; по сторонам от Христа стали присовывать изображения Богоматери и Иоанна Крестителя, переживающих мучительный момент его кончины. Крупным реформатором живописи в первой половине 13 в. был пизанец *Джунта Пизано*. На его расписных крестах тело Христа провисает под собственной тяжестью, а лик искажён гримасой смертельного страдания. Большую роль в распространении византийской живописи в Италии сыграл Илья Кортонский, соратник святого Франциска Ассизского и глава францисканского ордена после его смерти. Он был убеждённым сторонником того, что на древних византийских иконах представлены истинные образы Христа, Богоматери и т. д., обладающие чудотворной силой. Именно он в 1236 заказал Джунта Пизано первый расписной крест для Нижней церкви в Ассизи (ныне утерянный) с изображением мёртвого Христа, у ног к-рого преклонившим колени был нарисован сам Илья Кортонский. Тип расписного креста, изобретённый Джунта Пизано, оставался популярным и в 14 в. Традицию Джунта Пизано продолжали и развивали несколько пизанских анонимных мастеров, а также Э. ди Тедиче и его брат У. ди Тедиче, чья единственная подписанная работа хранится в Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург). Высшей точкой пизанской живописи 13 в.



Пизанская школа. Неизвестный мастер. «Мёртвый Христос». 12 век





Пизанская школа. Неизвестный мастер. «Распятие». 1175—1200

является творчество *Мастера святого Мартина*, к-рого с полным основанием следует считать одним из прямых предшественников *Чимабуэ*. В 1301—02 Чимабуэ жил и работал в Пизе. Среди всех его работ единственным документально подтверждённым произведением является мозаика в пизанском соборе. В этот же период он создал одну из своих «Мадонн» для церкви Санта Мария дель Кармине, хранящуюся ныне в Лувре (Париж). В этом произведении композиция и особенности трона демонстрируют явное влияние «Мадонны» Мастера святого Мартина. Могущество Пизы продержалось 200 лет. В 14 в. республика стала приходить в упадок. Последним крупным пизанским художником был *Ф. Траини*, однако он уже работал в популярной в 14 в. *сиенской школе*. П. ш. в 14 в. перестала существовать. Однако почти весь 13 в. П. ш. была в Италии ведущей, а плоды её эволюции послужили дальнейшему расцвету итальянской живописи в других художественных центрах.

**Пикабия́ Франсис** (*Picabia Francis*) (полное имя — Франсиско Мария Мартинес Пикабия делла Торре; *Francisco Maria Martinez Picabia della Torre*) (22.1.1879, Париж, — 30.11.1953, там же), французский художник-авангардист

» Учился в парижской Школе декоративных искусств у Ф. Эмбера и Ф. А. Кормона (1895—96). В 1902 совершил путешествие в Испанию. В ранних пейзажах следовал манере Ж.Б.К. Кора и импрессионистов, затем увлёкся яркой красочностью фовистской живописи. В 1910 встретился с братьями Дюшан и с Г. Аполлинером, что оказало значительное воздействие на его дальнейшее творчество. Абстрактные картины П., показанные на международной выставке «Армори шоу» в Нью-Йорке (1913), принесли известность художнику («Удни», 1913, Париж, Национальный музей современного искусства). В период пребывания в Нью-Йорке (1915—

17) сблизился с художниками американского авангарда и вместе с М. Дюшаном создал нью-йоркское объединение дадаистов. Отказавшись от геометрической абстракции, П. приступил к большому циклу композиций, в к-рых раскрашенные копии технических чертежей обрели неожиданное сходство с человеческими фигурами («Любвиный парад», 1917, Чикаго, частное собрание; «Вот дочь, рождённая без матери», 1917, Париж, Национальный музей современного искусства). В Нью-Йорке художник основал авангардистский журнал «391», к-рый издавал затем в Европе вплоть до 1924. В 1918 переехал в Швейцарию, где в следующем году присоединился к цюрихской группировке дадаистов. Принимал активное участие в манифестациях этого объединения, продолжал работу над механоморфами («Дитя-карбюратор», 1919, Нью-Йорк, Музей С. Гуггенхейма). Вернувшись в Париж в 1920, организовал новое объединение дадаистов. В нач. 1920-х работал приёмами *коллажа*, претворяя в изобразительные детали самые различные материалы («Соломенная шляпа», 1921; «Женщина со спичками», ок. 1923—24, обе — Париж, частные собрания). В 1927 в творчестве П. начался период т. н. прозрачных картин («транспаранасов»), в к-рых художник искал внеперспективные способы передачи пространства. Разномасштабные рисунки лиц и фигур сливаются в плоскостные линейные сплетения, но в результате аккомодации глаза к пересечениям разных планов и ракурсов возника-



Пикабия Ф. «Я вновь вспоминаю мою дорогую Ундию». 1914





Пикабия Ф. «Двое обнажённых», 1941—1942

ют зигзагообразные пространственные скачки, некое подобие стереоскопии («Сфинкс», 1929, Париж, Национальный музей современного искусства; «Медея», 1929, Париж, частное собрание). С 1934 наплывы прозрачных образов сменяются тяжёловесными, брутальными формами псевдоклассицизма. Утрируя манеру самоучек, стилистику китча, П. достиг пародийного снижения «высоких» жанров аллегории, портрета, мифологической или библейской сцены («Испанская революция», 1936; «Автопортрет», 1940, обе — Милан, частные собрания; «Обнажённые на берегу моря», 1941, Женева, Малый дворец). В 1939—45 П. пребывал в Швейцарии. Вернувшись с окончанием войны в Париж, сблизился с кругами экзистенциалистов. В его позднем творчестве абстракции чередовались с фигуративным гроте-

ском («Она танцует», 1948, Милан, частное собрание; «Разговор», 1949, Париж, частное собрание). Художник занимался также сценографией, организацией празднеств и гала-представлений. Оставил обширное литературное наследие (поэтические сочинения, художественная критика, статьи по теории искусства). Его творчество, обойдённое вниманием современников, было заново открыто в период *постмодернизма*, когда проявился особый интерес к иронии, языковой игре, скрещению различных стилей и модусов художественного творчества.

**148 Пикассо Пабло (Picasso Pablo)** (собственно Руис-и-Пикассо, Ruiz y Picasso) (25.10.1881, Малага, Испания, — 8.4.1973, Мужен, Франция), французский художник испанского происхождения

» При крещении получил полное имя Пабло Диего Хосе Франсиско де Паула Хуан Непомусено Мария де лос Ремедиос Криспин Криспиньяно де ла Сантисима Тринидад Руис и Пикассо, что по испанскому обычаю являлось чередой имён почитаемых святых и родственников семейства. П. — фамилия матери, к-рую и взял Пабло, поскольку фамилия отца казалась ему слишком обыденной, к тому же отец П., Хосе Руис, сам был художником. В детстве учился у своего отца, преподавателя рисования. В 1895, поступив в барселонскую Академию художеств «Ла Лонха», с блеском выдержал экзамен высшей ступени обучения. В полотнах, написанных в возрасте 15—16 лет, продемонстрировал совершенное владение приёмами академической живописи («Первое причастие», 1895—96; «Знание и милосердие», 1897, обе — Барселона, Музей Пикассо). Выдержав в 1897 экзамен на старший курс Королевской академии Сан Фернандо в Мадриде, вскоре покинул её и вернулся в Барселону. В 1900 впервые посетил Париж. Жил попеременно в Париже и Барселоне до 1904, когда окончательно переселился в столицу Франции. Характерные для раннего парижского периода подражания мастерам импрессионизма и постимпрессионизма (*Тулуз-Лотреку, П. Сезанну, П. Боннару, Э. Дега*) вскоре сменились целенаправленным поиском собственного пути. В живописи «голубого» периода (1901—04) вытянутые, угловатые фигуры погружены в густой синий сумрак («Жизнь», 1903, Кливленд, Музей искусств; «Старый еврей с мальчиком», 1903, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). Нищие и слепцы, зябко стёжившиеся, прижавшиеся друг к другу, воплощают тоску одинокого бесприютного существования, отрешённость человека от чуждого ночного мира («Старый гитарист», 1903, Чикаго, Институт искусств; «Бедняки на берегу моря», 1903, Вашингтон, Национальная галерея искусства; «Ужин слепца», 1903, Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Картины последнего, «розового», периода (1904—06) изображают странствующих акробатов и комедиантов. Колорит строится на тёплых, солнечных тонах в сочетании с бледно-голубыми и пепельными оттенками. Хрупкие фигуры, написанные жидкой краской по слабо прогрунтованному холсту, кажутся прозрачными, а их колеблющийся силуэт вызывает ассоциации с изгибающимся побегом, надломленным стеблем, пламенем



свечи («Девочка на шаре», 1905, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина; «Актёр», 1904, Нью-Йорк, Метрополитен-музей; «Семья акробатов с обезьяной», 1905, Гётеборг, Художественный музей). В 1906 прозрачная лирика «розового» периода сменилась монументальностью обобщённых массивных форм («Две обнажённые», 1906, Нью-Йорк, Музей современного искусства; «Сидящая обнажённая», 1906, Прага, Национальная галерея; «Гертруда Стайн», 1906, Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Увлёкшись иберийской и негритянской пластикой, живописью Сезанна, П. писал brutальные, тяжеловесные фигуры, формы к-рых словно вырублены взмахами прямых линий и моделированы штриховой «насечкой» («Автопортрет», 1907; «Бюст женщины», 1907, обе — Прага, Национальная галерея). В большом полотне «Авиньонские девушки» (1907, Нью-Йорк, Музей современного искусства) резкие деформации, жёсткие изломы достигают кульминации, знаменуя переход к новой художественной системе — *кубизму*. В полотнах более ранней, «аналитической» стадии кубизма (1908—12) натурная форма дробится на мелкие грани и плоскости, создавая своеобразную кристаллическую структуру; цветовая гамма ограничивается серыми, окристыми, тускло-зелёными тонами («Абруаз Воллар», 1910, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина; «Даниэль Анри Канвейлер», 1910, Чикаго, Институт искусств). Разрастаясь, эти стереометрические образования почти вытесняют образ натуры («Афисьонадо», 1912, Базель, Художественный музей; «Гитарист», 1911—13, Париж, Музей Пикассо). В картинах «синтетического кубизма» (1912—15) живописные элементы дополняются графическими обозначениями (буквенные надписи, цифры, ноты, рисунки игральных карт) и *коллажем* (наклейки цветной бумаги, обоев, обрывков газет и афиш). Разнотипные знаки связываются в сложную текстуру, демонстрирующую проблемные отношения между разными способами описания реальности («Композиция с виноградной гроздью и грушей», 1914, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж; «Человек с трубкой», 1914, Париж, Музей Пикассо; «Моя красавица», 1914, Женева, частное собрание). К середине 1910-х новый метод обрёл достоинства ясной, продуманной системы. Имитируя коллаж живописными средствами, художник прибегал к звучным гармониям на-



Пикассо П. «Женщины, бегущие по пляжу». 1922

сыщенных цветов («Арлекин», 1915, Нью-Йорк, Музей современного искусства; «Человек с трубкой», 1915, Чикаго, Институт искусств). Игровая комбинаторика кубизма переносится в область скульптуры (конструкции, собранные из бросовых материалов), в театральные работы кон. 1910 — нач. 1920-х. В 1917 П. оформил спектакль «Парад», поставленный труппой «Русский балет» С. Дягилева. Отчасти под влиянием знакомства с миром балета П. обратился к сюжетам и образному языку классики. Живописные портреты кон. 1910 — нач. 1920-х выполнены с изяществом и тонкостью энгровского графизма. Рисунок чётко выявлен, но намеренная незавершённость живописной проработки фигуры обнаруживает последовательные стадии построения жизнеподобного образа, механику художественной иллюзии («Ольга Хохлова», 1917, Париж, Музей Пикассо; «Сидящий Арлекин», 1923, Париж, Национальный музей современного искусства). Обращаясь к собственно классическим мотивам, художник прибегал к экспрессивным деформациям; изменённые пропорции и рассогласованные ракурсы создавали эффект расчленённости массивных фигур на разномасштабные фрагменты («Три женщины у источника», 1921, Нью-Йорк, Музей современного искусства; «Женщины, бегущие по пляжу», 1922; «Флейта Пана», 1923, обе — Париж, Музей Пикассо). Одновременно художник продолжал рабо-



Пикассо П. Автопортрет. 1901

тать в кубистической манере. В двух вариантах композиции «Три музыканта» (1921, Нью-Йорк, Музей современного искусства; Филадельфия, Музей искусства), в картине «Танец» (1925, Лондон, галерея Тейт) цветные плоскости, накладываясь друг на друга, раскачиваются в определённом ритме и в сочетании с острыми красочными диссонансами возбуждают ассоциации с джазовой музыкой. В натюр-





Пикассо П. «Дриада». 1908

моргах этого времени слепки с античных статуй уподобляются персонажам классических драм в модернизированных сценических постановках («Натюрморт с античной головой», 1925, Париж, Национальный музей современного искусства; «Мастерская с гипсовой головой», 1925, Нью-Йорк, Музей современного искусства). В 1925–26 П. сблизился с сюрреалистами. Сюрреалистические принципы психического автоматизма и «конвульсивной красоты» проявились в таких работах, как «Художник и модель» (1926, Париж, Музей Пикассо), «Мастерская модистки» (1926, Париж, Национальный музей современного искусства), «Большой натюрморт на круглом столе» (1931, Париж, музей Пикассо). Разрабатывая с кон. 1920-х тему купальщиц на пляже, П. наделял женские фигуры обликом механических монстров, смонтированных из гладко выточенных деталей («Сидящая купальщица», 1930, Нью-Йорк, Музей современного искусства; «Фигуры на берегу моря», 1931, Париж, Музей Пикассо). В 1928 П. снова обратился к скульптуре. Пластику художник считал «комментарием к живописи». Конструкции из проволоки, фигуры-ассамбляжи, собранные из старых корзин, игрушек, кувшинов, гвоздей, болтов, облом-

ков мебели и технических устройств, гофрированного картона, поражают неистощимой изобретательностью, остроумием визуальных метафор («Женщина в саду», 1929; «Голова женщины», 1929–30, обе — Париж, Музей Пикассо). К 1-й пол. 1930-х относится ряд значительных графических циклов (иллюстрации к «Метаморфозам» Овидия, 1930; альбом офортов «Сюита» Воллара, 1933; серия рисунков и гравюр, изображающих Минотавра). В живописи 1930-х появились мрачные, трагические тональности, что связано с гнетущими событиями европейской истории и обстоятельствами личной жизни художника. Кошмар кровавого насилия властвует в сценах корриды, мучительной гибели лошади в борьбе с разъярённым быком («Коррида», 1934, частное собрание; «Коррида. Смерть тореро», 1933, Париж, Музей Пикассо). К этой тематике примыкает образ Минотавра, воплощающий тёмные инстинкты и стихийные силы природы (офорт «Минотавромахия», 1935, Париж, Музей Пикассо; серия рисунков и гуашей с изображением Минотавра, 1935–36). В портретах, фигурах обнажённых выделяются два противоположных женских типа — классически ясный, безмятежный (образ Мари Терез Вальтер) и трагический (Дора Маар). Складывается характерный для портретной живописи П. приём

совмещения фаса и профиля, создающий иллюзию меняющегося ракурса («Девушка перед зеркалом», 1932, Нью-Йорк, Музей современного искусства; «Сон», 1932, Нью-Йорк, частное собрание; «Мари Терез Вальтер», 1937; «Дора Маар», 1937, обе — Париж, Музей Пикассо). Центральное произведение этого времени — крупномасштабное панно «Герника», созданное для испанского павильона на Всемирной выставке 1937 (ныне — Мадрид, Центр искусств королевы Софии). Потрясающее мир событие — бомбардировка немецкой авиацией мирного испанского города, преломившись сквозь образы личной мифологии П., предстало в «Гернике» апокалипсической картиной всеобщей гибели и разрушения. Теме гражданской войны в Испании посвящена и графическая серия «Мечты и ложь генерала Франко» (1937). Годы Второй мировой войны П. провёл в оккупированном Париже. Мрачные образы смерти, насилия доминируют в его живописи предвоенного и военного времени («Натюрморт с головой быка», 1939, Кливленд, Музей искусств; «Кошка с птицей», 1939, Париж, Музей Пикассо; «Натюрморт с бычьим черепом», 1942, Дюссельдорф, Художественное собрание земли Северный Рейн — Вестфалия; «Бойня», 1944–45, Нью-Йорк, Музей современного искусства). После



Пикассо П. «Семейство циркачей». 1905



освобождения Парижа в 1944 П. вступил в коммунистическую партию, затем включился в Движение сторонников мира. В живописи послевоенного времени, проникнутой радостным мироощущением, преобладают идиллические темы, трактованные в манере примитивизма. Работая в 1945–46 в Антибе, в старинном дворце Гримальди, художник расписывал цементные плиты фигурами фавнов, кентавров, вакханок. Эти картины составили основу Музея Пикассо в Антибе. Итоговой работой этого времени стала большая композиция на тему пасторали «Радость жизни» (1946, Антиб, Музей Пикассо). Пацифизм художника выразился в таких произведениях, как «Резня в Корее» (1951, Париж, Музей Пикассо), панно «Война и Мир», созданных для храма Мира в Валлорисе (1952). Поздний период творчества П. отмечен неустанными поисками новых сфер деятельности. Художник осваивал техники литографии и линогравюры, сочинял поэтические и драматические произведения, работал в области монументального и прикладного искусства. Особенно значительны его достижения в области керамики и скульптуры, к рюю в это время он создавал из разных материалов: деревянных обрезков, согнутой листовой жести, обломков выброшенных вещей («Девочка с прыгалкой», 1950, «Обезьяна с детёнышем», 1951, «Футболист», 1961, все — Париж, Музей Пикассо; «Купальщики», 1956, Штутгарт, Государственная художественная галерея). С кон. 1940-х П. большую часть времени проводил на юге Франции, в окрестностях Канна. В 1961 поселился в Мужене, в особняке Нотр-Дам-де-Ви, с 1965 уже не посещал Парижа. Живопись 1950–1960-х охватывает широкий круг тем: портреты, интерьеры, пейзажи чередуются с вымышленными сюжетами, с фантазиями на литературные и театральные темы («Весна», 1956, Париж, Национальный музей современного искусства; «Бухта в Канне», 1958; «Кавалер с трубкой», 1970, обе — Париж, Музей Пикассо). В это время художник часто работал сериями («Жаклин в профиль», 1959; «Художник», 1964; «Мушкетёр с трубкой», 1968; «Художник и модель», 1963–65). Особое место в его позднем творчестве занимают импровизации на темы классических картин: «Алжирские женщины» (по Ф.В.Э. Делакруа, 1954–55), «Менины» (по Д. Веласкесу, 1957), «Завтрак на траве» (по Э. Мане, 1959–61), «Похищение сабинянок» (по Ж.Л. Давиду, 1961–62), «Турецкая баня» (по Ж.О.Д. Энгру,



Пило К.Г. Автопортрет. 1700

1968). В 1963 основан Музей Пикассо в Барселоне, в к-ром широко представлены ранние работы, подаренные автором и секретарём художника Х. Сабартесом. В 1985 открылся Музей Пикассо в Париже, основу к-рого составили произведения из личного собрания мастера. Международная премия Мира (1950). Международная Ленинская премия (1962).

**Пило́ Карл Густав (Pilo Carl Gustav) (1711, Рунетуна, — 2.3.1793, Стокгольм), шведский художник**

» О годах ученичества П. почти ничего не известно; гипотеза о пребывании в Венеции и Германии в 1730 не подтверждена. В 1731 художник обосновался в Копенгагене, где быстро сделал карьеру. В 1745 стал придворным живописцем и руководил реорганизацией Академии художеств, профессором к-рой он был с 1745 или с 1748 и директором в 1771–72. В 1772 в результате политических интриг он был изгнан из Дании. На протяжении нескольких

лет П. странствовал по Швеции, а в 1780 поселился в Стокгольме, где ещё в 1777 стал директором Академии художеств. Он полностью посвятил себя искусству портрета. С 1740 писал в рокайльной манере, в к-рой исполнена серия портретов датской королевской семьи (ок. 1750). Изучение искусства Х. ван Р. Рембрандта и знакомство с Л. Токке, посетившим Данию в 1758–59, повлекли за собой изменения в стиле П. («Портрет королевы Софии Магдалены», 1765–66). Особенной выразительности художник достиг в композиции «Коронация Густава III», к-рую П. начал в 1792 по заказу короля, но не успел закончить из-за смерти. Как педагог П. был очень известен и популярен в Дании, где имел много учеников и последователей, а потом и в Швеции, в среде романтиков.

**Пило́ти Карл Теодор фон (Piloty Carl Teodor von) (1.10.1826, Мюнхен, — 21.7.1886, Амбах, Верхняя Бавария), немецкий художник, представитель академизма**





К.Т. фон Пилоти. «Сени перед телом Валленштейна». 1855

► С 1840 учился в мюнхенской Академии художеств у Ю. Шнорра фон Карольсфельда. В 1847–58 посетил Италию, Бельгию, Францию. С 1856 профессор класса исторической живописи в мюнхенской Академии художеств. С 1874 директор академии. Писал картины на исторические и литературные сюжеты. У него учились многие немецкие и европейские мастера. На протяжении всего творчества создавал картины в духе костюмированной европейской исторической живописи, сближенной в сер. 19 в. с бытовой живописью. Большой успех на международных выставках в Париже (1856, 1867) имели полотна художника из серии, посвящённой событиям немецкой истории времён 30-летней войны, — «Сени перед трупом Валленштейна» (1855, Мюнхен, Новая пинаотека) и «Поход Валленштейна в Эгер» (1861, Баутцен, Городской музей). Убедительная трактовка психологического состояния героев, сценичность композиционного решения, исторически достоверная передача среды выдвинули П. в круг ведущих европейских мастеров исторического жанра. Полотна художника «Галилей в темнице» (1861, Кёльн, Музей Вальраф-Рихард-Людвиг), «Колумб открывает Америку» (1866, Мюнхен, галерея Шака), «Туснельда» (1869–70, Мюнхен, Новая пинаотека), «Смерть Александра в Вавилоне» (1886, Берлин, Государственные

музеи) исполнены в повествовательно-театрализованной манере академической исторической живописи.

**Пименов Валерий Васильевич** (15.2.1920, Череповец, — 2008), российский художник

► Народный художник РФ (1994). Заслуженный художник РСФСР (1971). Действительный член Российской академии художеств. После окончания средней школы в 1936 переехал в Ленинград, где начал свой трудовой путь на заводе полиграфических машин. Одновременно занимался в художественной студии при Дворце культуры имени С.М. Кирова, руководили к-рой И.И. Бродский и М.С. Копейкин. Будучи студийцем, П. начал выставлять свои произведения на художественных выставках, и два из них — «Встреча танкистов» и «Подвиг героя» — экспонировались на Всесоюзной выставке «Оборона СССР» (1940). В 1941, окончив подготовительные классы, стал студентом ленинградского Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. В конце 1942 вместе с институтом был эвакуирован в Самарканд (Узбекская ССР), затем переведён в Загорск. В период Великой Отечественной войны 1941–45 работал в оборонно-плакатной бригаде по заданию Западного фронта и в «Окнах ТАСС» Москвы. Занятия в институте возобновились лишь после

войны, где его учителями стали И.Э. Грабарь и В.М. Орешиков. В 1949 окончил институтский курс дипломной работой «В ставке Верховного Главнокомандования» и продолжил учёбу уже в аспирантуре. За картину «Ленинское слово» молодому художнику была присуждена ученая степень кандидата искусствоведения (1955). Проявившийся уже в ранние годы интерес к историко-революционной тематике определил дальнейший путь молодого мастера. В 1957 он написал картину «Рабочий контроль. 1917 год», а в 1963–65 работал над композицией «Ленинцы». Конец 1960-х для художника стал новым этапом, когда начало раскрываться истинное дарование его как яркого живописца, мастера пейзажа и портрета. Развитию его живописного дарования, без сомнения, способствовали многочисленные поездки по стране. Он посетил Север и Среднюю Азию, увлечённо работая над этюдным материалом. В эти же годы он совершил ряд зарубежных поездок, побывав в Румынии, Болгарии, Чехословакии. Особенно плодотворной стала поездка в 1965 на Кубу, после к-рой доминировали пейзажи с мотивами Карибского моря, белоснежных набережных Гаваны, крестьянских хижин и дорог, уходящих в глубь плантации сахарного тростника. 1968–70 провёл в Камбодже, куда был командирован Министерством культуры СССР в качестве профессора Королевского университета искусств. Здесь он увлечённо работает не только как педагог, но и как художник-пейзажист. Среди камбоджийских пейзажей особенно выделяются циклы, посвящённые древним памятникам культуры кхмеров и современной жизни страны («Храм Байон», «Вход в Байон»). Своеобразие быта и природы этой страны художник посвятил картину «Вьетнамские рыбаки» (1969). По впечатлениям пребывания в Пномпене им был написан и один из лучших портретов этого времени «Портрет индийской учительницы» (1969). В 1970-е он посетил Францию, Германию, Венгрию, Нидерланды. В эти годы были написаны произведения художника, посвящённые Ленинграду. Среди них пейзажные мотивы с известными памятниками архитектуры и портреты деятелей культуры (О.Ф. Бергольц, В.И. Стрельчика, И.П. Владимирова). Начиная с 1950, П. преподавал в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, где занимал должность профессора кафедры живописи и композиции (с 1971).





Пименов Ю.И. «Новая Москва». 1937

**Пименов Юрий (Георгий) Иванович** (26.12.1903, Москва, — 6.9.1977, там же), российский художник, один из наиболее самобытных мастеров Общества станковистов

» Народный художник СССР (1970). Академик АХ СССР (1962). Родился в семье юриста. Учился в Высших художественно-технических мастерских (1920—25) у С.В. Малютина, В.А. Фаворского и В.Д. Фалилеева. Был одним из членов учредителей Общества станковистов (1925). Жил в Москве. В ранний период испытал большое влияние немецкого экспрессионизма, что во многом объясняет надрывно-драматическую остроту лучших его произведений этих лет («Инвалиды войны», 1926, Государственный Русский музей; «Даёшь тяжёлую индустрию!», 1927; «Солдаты переходят на сторону революции», 1932; обе — в Государственной Третьяковской галерее). С годами перешёл к обновленному импрессионизму, исповедуя творческий принцип «прекрасного мгновения», лёгкого и артистичного образа-впечатления. В большинстве работ зрелого периода П. раскрывал особенности облика и быта Москвы, показывая жизнь обычных москвичей. Создав обобщённый, возвышенно-идеальный и в то же время совершенно конкретный образ города («Новая Москва», 1937, там же), продолжал развивать эту тему в её более частных, индивидуальных вариациях, отражая в своих произведениях движение вре-

мени, определявшего судьбы Москвы и её жителей. Среди картин московской жизни 1930-х триптих «Москва» (1938); иллюстрации к книге С.Я. Маршака «Хороший день» (1941). В годы Великой Оте-

чественной войны 1941—45 преобладали суровая лаконичность и обобщённость образов, запечатлевших город военного времени («Ночная улица», 1942; «Следы шин», 1944; «Снег идёт», 1945). В послевоенные годы — мирный («Весеннее окно», 1949; «В весеннем парке», 1955). Москва в произведениях П. предстаёт деловой, исполненной движения и красочно-шумной («Конечная станция», 1955; «В центре Москвы», «Центральный рынок», «Проливной дождь», «Обыкновенное утро», все — 1957). Особой темой в 1960-х стала жизнь новостроек, московских окраин: серия «Новые кварталы» («Первые модницы нового квартала», 1961; «Свадьба на завтрашней улице», 1962, «Ливень», 1963). Автор многочисленных натюрмортов («Старые и новые вещи», 1967); фрагментов городского пейзажа («Окно», 1935; «Ожидание», из серии «Вещи людей»). С 1930-х П. работал как театральным художником («Сирано де Бержерак», 1941, Театр имени Ленинского комсомола; «За тех, кто в море», 1947, Малый театр; «Степь широкая», 1949, Центральный театр Советской Армии; «На белом свете», 1947, «Наш современник», 1949, оба спектакля — Малый театр). Выполнил эскизы к кинофильму «Кубань



Пименов Ю.И. «Свадьба на завтрашней улице». 1962



ские казаки» (1949). Писал портреты людей, связанных с театральным миром («З. Райх в роли Маргариты Готье», 1934; «Т. Самойлова в роли Анны Карениной», 1966), делал театральные и киноафиши. Среди монументальных произведений П. — панно «Россия — Красная площадь» (1950). Ленинская премия (1967). Государственная премия СССР (1947, 1950).

**Пимоненко Николай Корнильевич** [25.2 (9.3).1862, Киев, — 13(26).3.1912, там же], украинский художник

» Учился в Киевской рисовальной школе Н.И. Мурашко (1876—82), в 1882—84 — в Академии художеств, к-рую по состоянию здоровья покинул. С 1875 член Товарищества южнорусских художников. С 1893 экспонент, с 1899 член Товарищества передвижных художественных выставок. С 1904 академик С.-Петербургской академии художеств. С 1909 член общества мюнхенских художников и Парижского интернационального союза искусства и литературы. В жанровых и пейзажных картинах П. поэтично отражён труд, быт и природа Украины и России («Святочное гадание», 1888, С.-Петербург, Государственный Русский музей; «Свадьба в Киевской губернии», 1891, Киевский музей русского искусства). Социально-обличительные полотна («Жертва фанатизма», 1899). Работы художника находятся также в музеях Волгограда, Воронежа, Костромы, Краснодара, Курска, Новочеркасска, Орла, Рыбинска.

**Пинакотэка** (греч. *pinakothéke* — от *pínax* — доска, картина и *théke* — хранилище), хранилище живописи, картинная галерея

» П. были в афинском Акрополе (в одном из крыльев Пропилеев) в V в. до н. э., на острове Самос и в др. местах. В Древнем Риме П. нередко находились в частном доме, около атриума. Нек-рые современ-



Пимоненко Н.К. «Святочное гадание». 1888

ные картинные галереи тоже называют П. Наиболее известны Старая и Новая П. в Мюнхене (см. соответствующие статьи). *Ватиканская пинакотэка* открыта 19.3.1908 в одном из крыльев Бельведерского дворца, в 1932 построено новое здание.

**Пинакотэка Современности** (нем. *Pinakothek der Moderne*), художественный музей в Мюнхене

» Объединяет четыре независимых друг от друга музея: Коллекцию современного искусства (входит в состав Баварского государственного собрания живописи), Новую коллекцию (Государственный музей прикладного искусства), Архитектурный музей Мюнхенского технического ун-та и Государственное

графическое собрание Мюнхена. Вместе со Старой и Новой пинакотэками, Музеем Брандхорста, Государственным античным собранием, Глиптотекой и Государственной галереей в Доме Ленбаха П. С. образует Ареал искусства в Мюнхене. В Коллекции современного искусства представлены произведения периода классического модерна и современного искусства во всех основных направлениях: экспрессионизм, фовизм, кубизм, «Новая вещественность», баухауз, сюрреализм, абстрактный экспрессионизм, поп-арт и минимализм. В Коллекции классического модерна, в числе пр., хранятся картины А. Матисса («Натюрморт с геранью», 1910), Р. Делоне («Команда Кардиффа», 1913), Ф. Леже («Пейзаж № 2», 1913), Х. Гриса («Бутылка бордо»,



Пинакотэка Современности



1913), О. Кокошки («Эмигранты», 1916), О. Дикса («Портрет фотографа Отто Эрфурта», 1925), С. Дали («Загадка желания, или Мою мать, мою мать, мою мать», 1929); а также работы членов групп «Мост» и «Синий всадник». Государственное графическое собрание Мюнхена включает в себя около 400 тысяч листов, представляющих все эпохи искусства рисунка и печатной графики, начиная с 15 в. и заканчивая модерном. В Новой коллекции представлена история и развитие дизайна и прикладного искусства с 1900 до настоящего времени. Это самое большое собрание промышленного дизайна в мире.

**Пине Отто (Piene Otto)** (р. 18.4.1928, Бад-Ласфе, ныне земля Сев. Рейн-Вестфалия), немецкий художник

» Участвовал во Второй мировой войне 1939—45, был в советском плену. В 1949—50 учился в Академии изобразительного искусства в Мюнхене, в 1950—53 — Государственной художественной академии в Дюссельдорфе. Изучал философию в Государственном университете Кёльна (1956). В 1953, увлекшись *ташизмом*, принял участие в «Группе 53». В 1956 вместе с Х. Маком и Г. Юккером организовал выставки, положившие начало группе «Зеро» (1958—1966), главным теоретиком к-рой являлся сам. После путешествия в Париж (1957) противопоставил сторонникам «нового реализма» собственную художественно-социальную концепцию «нового идеализма», главным лозунгом к-рой стала идея «борьбы за лучший



Пине О. «Цветная шелкография». 1975

мир» с культурой, основанной на синтезе природы, искусства, техники и науки. Занимался созданием объёмных конструкций из полых железных цилиндров, шаров и т. п. В 1968—71 работал в Центре развития визуальных исследований Массачусетского технологического института Кембриджа, в 1974—93 был его директором.

**Пинтуриккио, Пинтуриккьо (Pinturicchio)** (прозв.; наст. имя *Бернардино ди Бетто, Bernardino di Betto*) (ок. 1454, Перуджа, — 11.12.1513, Сиена), итальянский художник

» Мастер *умбрийской школы*. Учился у Б. Капорали, сотрудничал с Перуджино. Работал в Риме (1481—96, с перерывами), Перудже (после 1494), Орвието (1492), Сполето (1494), Сиене (с 1502). П. принадлежал к последнему поколению мастеров *Раннего Возрождения*, работавших в годы становления и первого расцвета *Высокого Возрождения*. Он сохранил свойственную многим мастерам 15 в. наивную ясность взгляда на мир, бесхитростное восхищение его многообразием, яркостью красок, прелестью ландшафтов, красотой зданий, разнообразием лиц и костюмов. В несколько архаичной для конца 15 в. многоречивости П., его внимании к подробностям и тщательной выписанности деталей, радостной пестротой не смягчённых нюансами чистых, локальных красок, манерной грации изображаемых им молодых женщин и юношей



Пинтуриккио. «Избрание Энея Сильвио Пикколомини римским папой под именем Пий II». Фреска из библиотеки Пикколомини Сиенского собора. 1502—1507



# Писсарро Камиль

## «Въезд в деревню Буазен»

1872 год  
Холст, масло,  
46 × 55,5 см  
Париж, Музей д'Орсэ

Пейзажи Писсарро исполнены лирического чувства, пронизаны то светлой радостью, то тихой печалью; они крепко построены, чётки по композиции. Для ранних произведений, таких как «Въезд в деревню Буазен», он выбирал очень скромные мотивы: поля в тихие осенние дни, подёрнутые туманной дымкой, старые деревенские дома, обжитые многими поколениями, уходящие вдаль сельские дороги — медленно текущую жизнь французской провинции.



В сельских пейзажах Писсарро раскрывал поэзию и очарование природы Франции, с помощью мягкой живописной гаммы, тонкой передачи состояния световоздушной среды придавал обаяние свежести самым неприятным мотивам; его полотна неярки, но многоцветны.



Именно в период создания картины «Въезд в деревню Буазен» Писсарро начал изображать на своих пейзажах фигурки людей, в основном крестьян, занятых своими повседневными заботами, и животных, которые зачастую и становились фокальной точкой всей композиции.





## «Бульвар Монмартр. После полудня, солнце»

1897 год

Холст, масло, 74 × 92,8 см

Санкт-Петербург,

Государственный Эрмитаж

Картина относится к серии пейзажей, изображающих бульвар Монмартр. Подобно Клоду Моне, Писсарро посвящал одному мотиву целый цикл произведений. Для создания

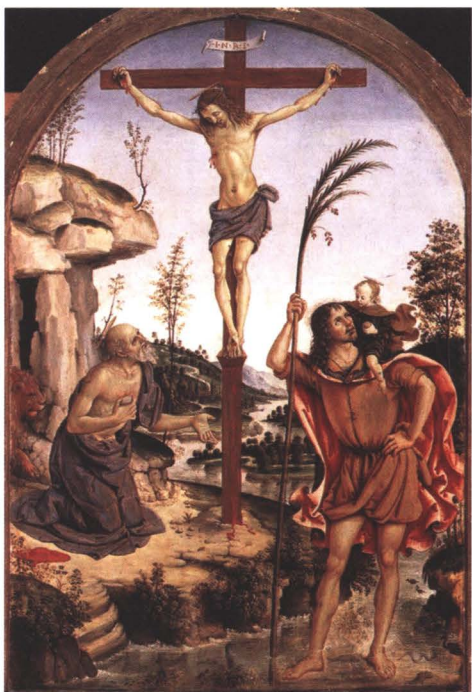
этого цикла он снял номер в «Гранд отеле де Рюсси», откуда были видны Большие бульвары. Этот вид художник писал в разное время и в разную погоду, исполнив с одной и той же точки тринадцать полотен. Художник сумел запечатлеть неуловимую магию великого города, гармоничный колорит его неброско, но с подлинным художественным вкусом окрашенных зданий, таинственное очарование огромных деревьев, придающих городскому пейзажу особую одухотворённость и нежность. Людей Писсарро изобразил несколькими лёгкими мазками: они сливаются, превращаясь в толпу.







Пинтуриккио. «Портрет мальчика» («Мальчик в голубом»). Около 1500



Пинтуриккио. «Распятие со святым Иеронимом и святым Кристофером». Около 1471

есть простодушное очарование. Безыскусность интонаций сочетается у П. с утончённым дарованием декоратора. Вслед за А. Мантеней и одновременно с Перуджино он нашёл принципиально новое решение ансамбля росписей как единой декоративной системы, организующей интерьер, основанной на органическом единстве изображительных и орнаментальных мотивов. В двух самых значительных и

наиболее целостно решённых живописных ансамблях — росписях апартаментов Борджиа (Ватикан) и Сиенского собора (библиотека Пикколомини) — объединяющим началом стали мотивы римской орнаментики, т. н. *гротески*, навеянные открытыми около 1480 во время раскопок росписями сводов Золотого дома Нерона в Риме. Гротески, сочетающие прихотливое богатство мотивов, изысканность рисунка, причудливое плетение ритма с чёткой вписанностью в очертания архитектурных членений, подчёркивают рисунок сводов, архивольты арок, распалубки, пилястры, превращая низкие сводчатые помещения апартаментов Борджиа и библиотеки Пикколомини в подобие лёгких, стройных, нарядных павильонов, создают драгоценную оправу для полных живости и грации сюжетных композиций. С именем П. связывается также один из самых обаятельных и поэтичных портретов 15 в. — «Портрет мальчика» («Мальчик в голубом»; ок. 1500, Дрезденская картинная галерея). Основные произведения: фрески по картонам Перуджино «Странствия Моисея в Египте» и «Крещение Христа» (1481—82, Ватикан, Сикстинская капелла), фресковый цикл «История святого Бернардина» (1486—89, Рим, церковь Санта Мария ин Арачели), росписи в церквях Санта Мария дель Пополо и Санта Чечилия (Рим, 1480-е); живописная декорация апартаментов Борджиа (1492—95, Ватикан) и библиотеки Пикколомини (1502—07, Сиена).

**Пиотровский Антоний** (*Piotrowski Antoni*) (7.9.1853, Нетулишки, ныне Свентокшиское воеводство, — 12.12.1924, Варшава), польский художник

» Сын управляющего железодельным заводом в Нетулишках. Обучался живописи у профессора В. Герсона. В 1875 уехал в Мюнхен, где продолжил обучение. С 1877 — в классе Я. Матейко краковской Школы изящных искусств. Участник Сербско-болгарской войны 1885—86 на стороне Болгарии, награждён крестом «За храбрость» и военной медалью. В 1900 вернулся в Варшаву. Был членом Товарищества польских художников «Искусство». В 1905 работал военным корреспондентом в Маньчжурии во время Русско-японской войны 1904—05. Работал в жанровой и исторической живописи. Писал также портреты; за портрет болгарского князя Фердинанда Кобургского был удостоен Командорского креста за гражданские заслуги.

**Пиратский Карл Карлович** (1813—19.10.1871), российский художник-баталист

» Действительный член Петербургской Императорской академии художеств (1856) за картину «Прогулка верхом». Поступив в Академию художеств пенсионером Николая I, учился у профессора А.И. Зауервейда и за успехи получил в 1832 и 1834 две золотые медали. В 1835 был награждён малой золотой медалью за картину «Внутренний вид конюшни», в 1836 вышел из академии с аттестатом 1-й степени. Был придворным живописцем императора, а через два года занялся историческим описанием униформы и вооружения русской армии. С того времени рисование фигур в различных военных мундирах и амуниции составляло главный предмет деятельности П. Когда в 1855 в Военном министерстве была организована редакция военной хроники, он был назначен начальником её рисовального отдела. С 1869 — профессор Академии художеств.

**Пиросмани Нико** [наст. имя и фам. — Николай Асланович Пиросманишвили (*Пиросманишвили*)] (1862, с. Мирзаани, ныне Дедоплисцкаройского р-на, регион Кахетия, Грузия, — 5.5.1918, Тифлис, ныне Тбилиси), грузинский художник, представитель примитивизма

» Многие факты биографии П. не подтверждены документально, а известны либо с его слов, либо восстановлены уже после его смерти. Родился в крестьянской семье. В середине 1870-х переехал в Тифлис. Научился читать по-грузински и по-русски, но не получил никакого формального образования. Несколько месяцев был в обучении ремеслу в типографии, затем ушёл оттуда. Предположительно в 1876 на короткое время П. вернулся в Мирзаани и работал пастухом. Понемногу учился живописи у странствующих художников, расписывавших вывески лавок и духовов. В середине 1880-х вместе с художником Гуго Зазиашвили, также самоучкой, в Тифлисе открыл мастерскую декоративной росписи. По легенде, первую вывеску П. и Зазиашвили выполнили бесплатно, а других заказов не получили. В 1890 П. поступил на работу тормозным кондуктором на железной дороге. Неоднократно был оштрафован за различные нарушения, и 17.1.1894 уволился по собственному желанию. Выходное пособие вложил в молочную торговлю и вместе с компаньо-



ном Димитрой Алуغيшвили открыл молочную лавку, для к-рой нарисовал две вывески «Белая корова» и «Чёрная корова». Сам, однако, особенного интереса к торговле не проявил, многократно покидал лавку, ездил в Мирзаани к родственникам. В конце 1890-х Алугишвили выдавал ему по рублю в день на проживание. Примерно в 1900 П. закончил занятия торговлей и начал зарабатывать себе на жизнь живописью. В той среде, в к-рой П. находился, он имел устойчивую репутацию психически нестабильного человека, с к-рым невозможно иметь дело. Отчасти этому способствовали его утверждения, что он видит святых, а его кисть «пишет сама». Основные эпитеты в его адрес звучали удручающе: «Семь пятниц на неделе», «Не от мира сего». С 1895 активно зани-

мался живописью, создавая вывески для торговых заведений и декоративные панно. По большей части писал красками собственного изготовления на клеёнке. Как художник до 1912 не имел никаких контактов с представителями художественного мира Тифлиса. До конца жизни большую часть времени жил в полной нищете, ночевал в подвалах. Летом 1912 творчество П. заметили и начали пропагандировать футуристы (см. *Футуризм*), близкие к кругу М.Ф. Ларионова — братья поэт Илья и художник Кирилл Зданевичи (см. К.М. Зданевич), а также их друг, художник М.В. ЛеДантю. Кирилл Зданевич приобрёл у П. большое количество картин, многие художник выполнил на заказ. 10.2.1913 Илья Зданевич опубликовал в газете «Закавказская



Пиросмани Н. «На ферме». 1900



Пиросмани Н. «Друзья Бегоса. Тост». 1910-е



Пиратский К.К. «Приём в Портретной галерее Зимнего дворца по случаю победы над Наполеоном». 1861

речь» статью о творчестве П. под заглавием «Художник-самородок». 24.3.1913 в Москве на Большой Дмитровке открылась выставка живописи художников-футуристов «Мишень», где, наряду с произведениями известных художников, в первую очередь Ларионова и Н.С. Гончаровой, были выставлены и несколько картин П., привезённые из Тифлиса Ильёй Зданевичем. В июле 1913 в тифлисской газете «Закавказье» Е.К. Псковитинов напечатал ещё одну статью о П. Одновременно творчеством П. интересовались молодые грузинские художники Д.Н. Какабадзе и Л. Гудиашвили, а вернувшийся после учёбы в Германии Д. Шеварднадзе начал собирать коллекцию его произведений. В августе 1914, после начала Первой мировой войны 1914—18, в России был введён сухой закон. Положение П., существенной частью дохода к-рого было изготовление вывесок для питейных заведений, существенно ухудшилось. 5.5.1916 в мастерской Кирилла Зданевича в Тифлисе прошла однадневная выставка произведений П. Она имела относительный успех, и в 1916 было решено пригласить П. во вновь созданное Общество грузинских художников. Он стал относительно популярен, публика в Тифлисе стала интересоваться его живописью и собирать его картины. Это, впрочем, почти не сказалось на финансовом состоянии художника. П. скончался от голода и болезни. Он провёл три дня в подвале дома 29 на Молоканской улице. Обнаружив, его отвезли в больницу, где художник через полтора дня скон-





Пиросмани Н. «Женщина с детьми, идущая к источнику». 1900-е



Пиросмани Н. «Актриса Маргарита». 1909

чался. Местонахождение его могилы неизвестно. Легенды о знакомстве П. с классиком грузинской поэзии Важа Пшавелой и о влиянии последнего на поэтическое творчество художника (П. действительно писал стихи, не дошедшие до нас), а также о его отвергнутой любви к актрисе Маргарите, пока не имеют вещественных документальных подтверждений, что, впрочем, можно объяснить тем, что при жизни его им просто не придавалось какого-либо значения. Наибольшие собра-

ния работ П. находятся в Государственном музее искусства народов Востока и в Государственной Третьяковской галерее (экспозиция на Крымском валу) в Москве, а также в Государственном музее искусств Грузии в Тбилиси. В 1982 в селе Мирзаани был учреждён Дом-музей художника. Существенная часть работ П., как сохранившихся, так, вероятно, и утерянных, составляют вывески. В Тифлисе начала 20 в. это был чрезвычайно популярный жанр. На вывесках обычно присутствуют надписи по-русски и по-грузински, причём русские часто с ошибками, очевидно, художник не придавал этому большого значения. Очень часто они выполнены на чёрном фоне. Чёрный фон характерен и для других работ П., в первую очередь для портретов. Чтобы не создавать слишком яркого контраста белого лица и чёрного фона, он подмешивал пигмент в белую краску. Портреты он часто выполнял по фотографиям. Так были написаны портрет Ильи Зданевича (1913) и портрет Александра Гаранова (1906). Известно, что портрет Зданевича был написан за три дня от начала до конца. П. работал быстро и не пытался как-то улучшить или исправлять свою работу. Большое место в творчестве художника занимают анималистические образы. Написанные художником животные не столько похожи на свои реальные прообразы, сколько друг на друга. Как замечал Гудиашвили, у животных на картинах глаза самого художника. Как правило, все

животные изображены в повороте на три четверти. Постоянно повторяющимся сюжетом творчества П. являются сцены праздника или пира. Они могут быть частью пейзажа, а могут быть предметом самостоятельного произведения. Эти сцены представляют яркий контраст с полуголодным существованием самого художника. Наиболее известные работы — «Дворник» (1904); «Продавец дров»; «Рыбак среди скал» (1906); «Медведь в лунную ночь» (1905); «Гумно» (1915); «Лань» (1916); «Кутёж трёх князей», «Актриса Маргарита» (1909), «Жираф» (1900-е).

**Писаницы**, см. в ст. *Наскальные изображения*

**Писа́хов Степан Григорьевич** [13(25).10.1879, Архангельск, — 3.5.1960, там же), российский художник, преподаватель, этнограф, писатель

» Сын ювелира (еврея-выкреста) и русской староверки. Окончил городское училище (1899). В 1902 уехал в С.-Петербург, где поступил в Центральное училище технического рисования барона А.Л. Штиглица. В 1905, не закончив курс обучения, вместе с большой группой студентов ушёл из училища. Путешествовал по Арктике, побывал в Турции и Египте. Какое-то время увлекался *символизмом*, подтолкнувшим его к созданию цикла «Сны» (1908–12). Главным в живописном творчестве П. стала се-



Писахов С.Г. «Сосна. Лунная ночь». 1918



верная тема: северодвинский цикл, льды Арктики, печорская тайга, прокуренные избы поморов, Белое море и его побережье. В 1910 принял участие в проходившей в Архангельске выставке «Русский Север». 60 работ П. были представлены на Царскосельской юбилейной выставке 1911, посвященной 200-летию Царского Села. В 1912 за участие в выставке «Север в картинках» в С.-Петербурге получил большую серебряную медаль. В 1923 оформлял Северный отдел на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, за что получил Диплом 1-й степени. В 1928 состоялась персональная выставка П. в Москве. В течение многих лет П. преподавал рисование в школах Архангельска. Автор сказок, путевых очерков об освоении Арктики и об экспедициях в Заполярье.

**Писемский Алексей Александрович** (1.10.1859, г. Буй Костромской губ., — 10.3.1913, С.-Петербург), российский художник-пейзажист

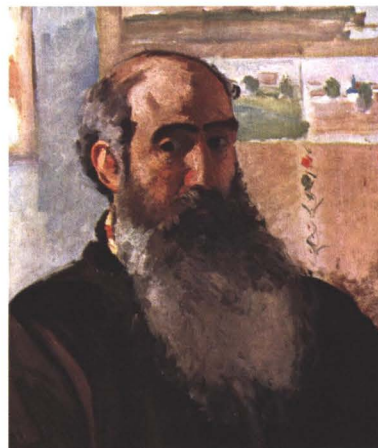
» Учился в костромском реальном училище, не окончив курса, поступил в 1878 в Петербургскую Императорскую академию художеств. В 1880—85 получил за учебные программы три малые и две большие серебряные медали. В 1887 окончил Академию художеств в звании классного художника 3-й степени. На следующий год за представленные на академической выставке картины «Грабовый лес», «В парке», «На даче», «Летний день» и др. был повы-



Писемский А.А. «Маки». 1891

шен в художники 2-й степени. В 1890 получил звание классного художника 1-й степени. Писал акварелью и рисовал пером, являясь постоянным участником выставок Общества русских акварелистов. Картины П. пользовались большим спросом у коллекционеров, среди которых были и члены Российского Императорского дома.

**Писсарро Жак-Абраам Камиль** (Pissarro Jacob Abraham Camille) (10.7.1830, Сен-Том, Антильские о-ва, — 13.11.1903, Париж), французский художник, один из первых и наиболее последовательных представителей импрессионизма



Писсарро Ж.А.К. Автопортрет. 1873



Писемский А.А. «Дорога в лесу». Не позднее 1894

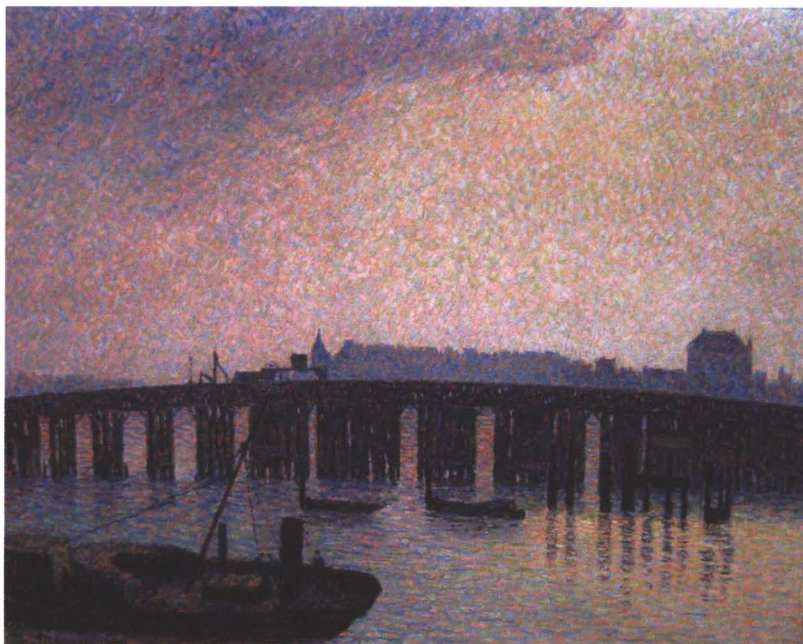
» Родился в буржуазной семье еврея-сефарда и уроженки Доминиканской республики. До 12 лет жил в Вест-Индии, затем, уже в возрасте 25 лет, вместе со всей семьей переехал в Париж, где получил общее образование (1842—47). Вернувшись на Сент-Томас, начал помогать отцу в магазине. Страстное желание стать художником привело к тому, что П. бежал в Венесуэлу (1853), после чего отец наконец разрешил сыну поехать в Париж для обучения живописи (1855). На Всемирной выставке 1855 П. открыл для себя Ж.О.Д. Энгра, Г. Курбе, но особенно его привлёк Ж.Б.К. Коро; П. пользовался советами мастера. Он поступил в Школу изящных искусств к А. Мельби, посещал студию Сюиса, где познакомился с К. Моне. Писал пейзажи тропиков, окрестностей Парижа и др. В 1859 впервые выставил свои картины в парижском Салоне. Ранние работы несут следы влияния Коро и





Писсарро Ж.А.К. «Сады Тюильри зимним днём». 1899

отчасти Курбе, но постепенно у П. стал вырабатываться собственный стиль. Его, как и других импрессионистов (см. *Импрессионизм*), интересовала жизнь природы в её движении, в её изменениях; он с увлечением писал берега Сены («Сена в Марли», 1871, Англия, частное собрание), отражения облаков в воде, окрестности Понтуаза, где жил в 1872—84 («Уаза в Понтуазе», 1873, Уильямстоун, Художественный институт Кларк), тихие селения, уходящие вдаль и манящие за собой дороги, туманную дымку над осенними полями («Дорога из Жизора в Понтуаз под снегом», 1873, Бостон, Музей изящных искусств; «Красные крыши», 1877, Париж, музей д'Орсэ; «Пейзаж в Понтуазе», 1877, Лондон, Национальная галерея). Выставляясь в Салоне, П. принимал участие и во всех восьми выставках импрессионистов (в 1874—86). Доброжелательный и мудрый, он охотно помогал советами молодым, обладая прирождённым педагогическим даром: «Он мо-



Писсарро Ж.А.К. «Старый мост Челси в Лондоне». 1871





Писсарро Ж.А.К. «Старый рынок в Руане». 1898

жет научить рисовать даже камни» (М. Кассат). Живописная одарённость П. уникальна, он различал тончайшие оттенки разных цветов там, где обычный глаз видит лишь серое, коричневое, зелёное. Хороши и городские пейзажи мастера. В 1890-е художник подолгу жил в Дьеппе, Руане («Большой мост в Руане», 1896, Питсбург, Институт Карнеги; «Мост Буальдьё в Руане на закате солнца», 1896, Бирмингем, Музей). Художник раскрывает красоту старинных площадей, поэзию переулков, древних строений, окрашенных патиной времени («Церковь Сен-Жак в Дьеппе», 1901, Париж, музей д'Орсэ). Но главная любовь П. — Париж, он его певец и почитатель. Мастер сумел уловить магию, присущую великому городу, тонкую гармонию цветовых соотношений в окраске зданий, изысканную графику жалюзи и балконных решёток, таинственную прелесть огромных деревьев, придающих городскому пейзажу одухотворённость, серебристую дымку, смягчающую линии и цвета («Итальянский бульвар утром, освещённый солнцем, 1897, Вашингтон, Национальная галерея искусства; «Площадь Французского Театра в Париже», 1898, С.-Петербург, Го-

сударственный Эрмитаж; «Оперный проезд в Париже. Эффект снега. Утро», 1898, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). Пейзажи П. не ярки по краскам, как правило, сдержанны по колориту. Однако живописная фактура его полотен сложна и необычайно многокрасочна; так, серый тон булыжной мостовой образуется из мазков чистого розового, голубого, синего, золотистой охры, английской красной и т. д. Поэтому серое кажется перламутровым, переливается, светится, превращая полотна мастера в подлинную драгоценность. Уже будучи зрелым, признанным мастером, П. откликнулся на новые веяния в искусстве. В середине 1880-х под влиянием Ж.П. Сёра и П. Синьяка увлёкся пуантилизмом и начал писать картины мелкими цветными точками («Остров Лакруа в тумане. Руан», 1888, Филадельфия, Музей искусств). Однако через некоторое время (1890) он вернулся к прежней манере. Помимо живописи П. работал в технике акварели, делал офорты, литографии, рисунки.

**Пистоксён**, условное имя неизвестного древнегреческого вазописца из Аттики, чьё творчество относится к раннему классическому периоду в искусстве Древней Греции (480—460 до н. э.)



Пистоксен. «Аполлон со своим вороном на чаше». Около 480 до новой эры





Питтони Дж.Б. «Святая Елизавета Венгерская раздаёт подаяние». 1734



Питтони Дж.Б. «Святой Рокк». 1727

» Назван по имени гончара Пистоксена, подписавшего свой скифос с изображённым на нём «Ификлом на уроке музыки у Лина» и «Гераклом со своим фракий-



Питтони Дж.Б. «Отдых на пути в Египет». 1725—1726

ским слугой»; ныне скифос хранится в Музее города Шверин (Германия). П. обучался у вазописца Антифона в мастерской *Ефрония*. Он специализировался на краснофигурной росписи киликов, однако его самые лучшие произведения выполнены в технике вазописи по белому фону. Наиболее известные сюжеты у П. — лошади и воины. Он стал одним из первых вазописцев новой четырёхцветной техники, для к-рой было характерно применение лака, кроющих красок и позолоты.

**Питто́ни Джованни Баттиста (Джанбаттиста) [Pittoni Giovanni Battista (Giambattista)]** (20.6.1687, Венеция, — 17.11.1767, там же), итальянский художник венецианской школы

» Учился у своего дяди, известного декоратора Ф. Питтони и, возможно, у А. Балестры. Луиджи Ланци отмечал, что художнику особенно удавались алтарные образы, а А.М. Дзанетти подчёркивал «изящество» этих произведений. Алтарные композиции небольшого размера («Благовещение», Венеция, галерея Академии; «Святое семейство», Будапешт, Музей изобразительных искусств; «Поклонение Младенцу», Лондон, Национальная галерея) полны особого шарма. Работы П. нравились заказчикам, и он их часто повторял; поэтому многие из них существуют в нескольких вариантах. Граф Ф. Альгаротти, рекомендуя произведения П. коллекционерам, писал о нём: «Это художник,

достигший утончённости и законченности в композиции, охотно украшающий архитектурой свои произведения». Излюбленные цвета П. — розовые, белые, синие, светло-зелёные — исполнены нежной тональной гармонии, кажется, словно разбелены в ярком свете. Удлиненные изящные фигуры святых изображены в грациозных позах, полных доверительности и лиризма («Святой Рокк», 1727; «Святая Елизавета Венгерская раздаёт подаяние», 1734, обе — Будапешт, Музей изобразительных искусств). Эскизы художника зачастую превосходят по свободе живописного исполнения законченные произведения. Лёгким прозрачным мазком в светлой рокайльной гамме исполнен эскиз «Поклонение Мадонны Младенцу» (Ровиго, Пинакотекка семинарии). Он более непосредственно фиксирует замысел художника, ту гамму чувств, к-рую он хотел воплотить в своей работе. Приём широкой сценической компоновки пространства П. заимствовал у С. Риччи. В сценах на сюжеты из античной истории он изображает большое количество фигур на фоне архитектуры. В эскизах «Бракосочетание Пладиции, сестры императора Гонория с Констанцием» (1730—40, С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) и «Император Гонорий делает Констанция своим соправителем» (1730—40, Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина) переходы света и тени, как и в маленьких алтарных образах, плавные и мягкие. Звучные лимонно-



жёлтые, розовые, красные цвета оживляют светлый холодный колорит. В пластической определённости фигур ощущается влияние Дж.Б. Пьяццетты, к-рое особенно проявилось в нек-рых ранних алтарных и станковых картинах («Жертвоприношение Поликсены», Стокгольм, Национальная галерея; «Казнь святого Фомы», ок. 1722, Венеция, церковь Сан Стае; «Жертвоприношение Исаака», 1720, Венеция, церковь Сан Франческо дела Винья). Тратовка многофигурных сцен выглядит в них более сухо, чем в произведениях Риччи, обладавшего талантом свободной импровизации. В 1738 П. сменил Дж.Б. Тьеполо на посту президента Академии живописи и скульптуры Венеции.

**Питту́ра ко́льта** (итал. *pittura colta*, букв. — учёная, просвещённая живопись), течение в европейской живописи постмодернизма

» Возникло в Италии во второй половине 1970-х. Для П. к. характерен возврат к *неотрадиционализму* на основе изучения искусства прошлого, гл. обр. *классицизма*; исторические образы воспроизводятся в П. к. близко к оригиналу, с меньшей долей импровизации, чем у



Пиццината А. «Лагуна». 1960

представителей *анахронизма*. Представители П. к. — М. Паладино, Т. Эмилио, Э. Байя, Ф. Клементе, С. Чиа, Э. Кукки, К.М. Мариани, Ф. Пирука.

**Пиццина́то Армандо** (*Pizzinato Armando*) (7.10.1910, Мануазо, пров. Удине, — 17.4.2004, Венеция), итальянский художник

» После окончания Академии изящных искусств в Венеции (1930) работал сначала в экспрессионистской манере (см. *Экспрессионизм*), затем перешёл к *кубизму*, а позже — к строгому *реализму*. В период Второй мировой войны 1939—45 участвовал в движении Сопротивления. В 1948 создал объединение «Новый фронт искусств». С 1950-х в своих картинах изображал жизнь рабочих.

**Плавинский Дмитрий Петрович** (р. 28.4.1937, Москва), российский художник

» В 1956 окончил театральное отделение Художественного училища памяти 1905 года. Один из лучших мастеров московского «неофициального» искусства СССР. В 1960—70-е входил в группу московских художников-авангардистов, участвовал во многих нашумевших тогда выставках. Был одним из основателей и лидеров художественного движения «*нон-конформистов*» в России. С 1975 — член и постоянный участник выставок Московского городского комитета графиков. С 1978 — член Московского союза художников. В 1991—2004 жил и работал в США (Нью-Йорк). Особую известность художнику принесли романтически-меланхолические живопись и графика, — работы, сочетающие в себе черты замысловатого гиперреалистичного сюрреализма с православно-церковными мотивами. Трагедия в Нью-Йорке 11.9.2001 послужила поводом для написания мастером серии работ на тему «Апокалипсис 11 сентября». В 2004 вернулся в Москву. Сам художник оп-



Питтура кольта. К.М. Мариани. «Город I». 2001





Плавинский Д.П. «Ноты». 1989

ределяет разрабатываемое им направление в искусстве как «структурный символизм», где целостный образ мира расщепляется в последовательность символических образов, погружённых в пласты времён — прошлого, настоящего и будущего. Удивительны по мастерству исполнения офорты и тушевые рисунки П., его живописные и графические работы отличаются на редкость сложной фактурой и техникой исполнения. Их многозначительность и метафизика как-то исторически увязаны с материалом и продолжают классику — А. Дюрера, Ф. Гойю, Х. ван Р. Рембрандта. Работы художника находятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи (Москва), Государственного Русского музея (С.-Петербург), Музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (Москва), Музея «Другое искусство» (Москва) и др.

**Плавь, приём русской средневековой живописи**

► Позволяет сделать переходы от тёмных теневых частей *личного письма* к более светлым, выпуклым частям постепенными, плавными, с неразличимым мазком. Эффект П. достигается жидкими красочными смесями, основной компонент к-рых — тонко тёртые охры, при мягкой растушёвке краёв каждого

наносимого слоя. Письмо П. приобрело более широкий смысл в иконах *Андрея Рублёва* и его круга (начало 15 в.) замечательной прозрачностью красок («дымом»).

**Плакат** (нем. *Plakat* от франц. *placard* — объявление, афиша, от *plaquer* — наклеить, приклеивать), броское, как правило крупноформатное, изображение, сопровождаемое кратким текстом, сделанное в агитационных, рекламных, информационных или учебных целях

► Шрифт и расположение текста играют в общем художественном эффекте П. роль столь же важную, что само изображение. Считается, что греческие «ахоны» и римские «albums», античные средства информации, по своей концепции близки современным П., но лишь с изобретением печатного станка (1440) родился и получил развитие принцип серийного воспроизведения и распространения П. Написанный, как правило, от руки, П. стал монополией государства и церкви. С 17 в. известны объявления о театральных представлениях, наборах в королевскую армию, а также объявления «коммерческих предприятий». Техника литографии, изобретённая в конце 18 в., открыла путь настоящему искусству П. (виньетки и текст). Во Франции это искусство возникло благодаря П. Гаварни, О. Домье и Э. Мане. В конце века искусство П. развивалось в русле ар нуво (см. *Модерн*). Среди всех парижских плакатистов лучшим представителем ар нуво с его пышными цветочными мотивами, завитками и арабесками был А. Муха («Медея», «Дама с камелиями»). В последнее десятилетие 19 в. П. получил свою собственную стилистику. С начала 20 в. многие художники стали на службу политическим целям своих стран; политическая пропаганда приобретала всё больший размах, особенно в России. Наиболее революционный и, одновременно, самый абстрактный П. исполнил Л.М. Лисицкий («Клином красным бей белых», 1919). Во Франции плакатисты вдохновлялись новейшими течениями в живописи: Ш. Лупо — *импрессионизм*, Л. Каппелло — *фовизм*, А. Мурон (прозванный Кассандр) — эстетикой *кубизма*. В других европейских странах в эти годы не появилось ничего принципиально нового. В Германии после 1933 царила нацистская идеология, влиявшая не только на политические, но и на коммерческие П. Лишь в США был сделан новый шаг, связанный с по-

явлением новых возможностей (ретушь, монтаж, увеличение), к-рые принесла фотография (Ман Рей). Графика, напротив, переживала период кризиса и проявлялась лишь в области киноплаката. После Второй мировой войны 1941—45 П. служил рекламе и непосредственно отражал крупные современные художественные течения (абстракционизм, сюрреализм). Повсюду господствовала фотография, а чистая графика становилась всё более редкой, хотя с 1965 она вновь приобрела популярность вместе с *поп-артом*. Гиперреализм преобразовал композицию П., увеличив деталь до предела. Со временем П. стали настоящим мифом и начали влиять на живопись, о чём свидетельствуют П. французов Ш. Дюфрена, Анса и Ла Вильеге, к-рые впервые выставились в 1959 на Парижской биеннале. С тех пор многие живописцы работают в жанре П., создавая рекламные, афиши и П. по случаю каких-либо важных событий и перенося в них свой собственный стиль.

**Планы** (от лат. *planus* — плоскость), в живописи пространственные зоны различной отдалённости, обычно соответствующие наиболее существенным или заметным частям изображения и имеющие значение основных опорных пунктов при передаче глубины на плоскости (особенно в пейзаже)

► Различают первый (передний), второй (средний) и задний (дальний) П., к-рым по классической схеме *пейзажа* соответствуют коричневые, зелёные и голубые тона. Число П. бывает часто большим, т. к. оно зависит от композиционного замысла художника, от выбора мотива или точки зрения. Глубина П., расстояние и границы между ними могут быть очень неопределёнными. *Кубизм* сделал пересечение и смещение наглядно выявленными П. основой своего метода. В живописи и графике пропорции и перспективные сокращения П., а также соответствующие им различия, градации светотени и оттенки цвета являются одной из основ художественного мастерства.

**Пластические искусства**, см. *Искусства пластические*

**Пластов** Аркадий Александрович [19(31).1.1893, с. Прислониха, ныне Ульяновской обл., — 12.5.1972, там же], российский художник

► Народный художник СССР (1962). Действительный член Ака-





Пластов А.А. «Фашист пролетел». 1942

демии художеств СССР (1947). Родился в крестьянской семье, его дед был иконописцем. Три года проучившись в сельской школе, в 1903 П. поступил в Симбирское духовное училище. После училища он учился в Симбирской духовной семинарии, а в 1912 решил получить художественное образование и уехал в Москву. В 1912–14 учился в Строгановском училище технического рисования, где одним из его учителей был Ф.Ф. Федоровский, в 1914–17 — на скульптурном отделении Московского училища живописи, ваяния и зодчества у скульптора С.М. Волнухина (посещал также занятия А.Е. Архипова, А.М. Корины, А.С. Степанова). После Октябрьской революции 1917 жил в родном селе, занимался сельским хозяйством. Здесь у него зародилась мечта «в целом цикле картин развернуть эпопею крестьянского житья-бытья»; занимался живописью, постоянно работая с натуры. В 1931 пожар уничтожил дом и всё имущество художника, в т. ч. все этюды и эскизы. С этого момента П. оставил полевые работы и с ещё большей энергией принялся за живопись. Большое влияние на его творчество оказали художники-передвижники и мастера Союза русских художников. П. в своём творчестве продолжал и развивал традиции русской пленэрно-жанровой живописи конца 19 — начала 20 в. С 1935 выступал с жанровыми картинами, отмеченными знанием быта советской деревни, любовью к её людям, жизненностью образов, живописным мастерством («Колхозный праздник», 1937; «Колхозное стадо», 1938). Откликаясь на собы-

тия, волнующие советский народ, П. изображал, как преломляются они в колхозной жизни; в качестве действующих лиц в картинах художника выступают обычно его односельчане. В работах П. отражены испытания советского народа в годы Великой Отечественной войны 1941–45 («Фашист пролетел», 1942), патриотический труд женщин, стариков и детей на колхозных полях в военные годы («Жатва», «Сенокос», 1945, обе картины были удостоены в 1946 Сталинской премии), праздник выборов в Верховный Совет («Едут на выборы», 1947), послевоенный трудовой подъём («Колхозный ток», 1949, «Ужин трактористов», 1951), быт русской деревни («Родник», 1952, «Летом», 1954). Так же широко известна получившая широкий резонанс в обществе картина «Весна» (1954), главная героиня картины была прозвана «Северной Венерой». Яркость и эмоциональность замысла отличают работы П. в области иллюстрации («Мороз Красный Нос» Н.А. Некрасова, 1948; «Капитанская дочка» А.С. Пушкина, 1948–49; произведения Л.Н. Толстого, 1953; рассказы А.П. Чехова, 1954, и др.), пейзажа, сельскохозяйственного плаката. Красочные образы деревенской жизни и родной природы П. запечатлел в акварелях к книгам для детей. Некоторым произведениям художника недостаёт глубокого раскрытия и обобщения черт нового в колхозной жизни; но в лучшей своей части творчество П. тесно связано с передовыми идеями современности и реалистическими традициями русского искусства и отличается ярко выраженным национальным



Пластов А.А. «Весна». 1954



Пластов А.А. «Ужин трактористов». 1951

характером, народностью образов, поэтичностью замысла, выразительностью колористических решений. В Ульяновске в честь художника названа улица; на его родине, в селе Прислониха, в 1988 был открыт музей «Народный художник А.А. Пластов».





Платцер И.Г. «Аллегория времён года». 1750

**Платцер Иоганн Георг** (Platzer Johann Georg) (24.7.1704, Санкт-Михаэль, Тироль, — 10.12.1761, там же), австрийский художник

» Учился в Пассау у своего отчима Й.А. Кеслера и своего дяди К. Платцера. С 1721 жил в Вене. В 1728 поступил в Академию художеств в Вене. Под влиянием О. Эллигера и небольших голландских картин, а также поздних маньеристических картин (см. *Маньеризм*) из коллекции Рудольфа II, П. создал тип венской галантной живописи (см. *Галантный жанр*). Излюбленными сюжетами П. были галантные или мифологические праздники («Вакх и Ариадна», «Битва кентавров с лапифами», Париж, Лувр). Работам художника присущи сверкающие краски, тщательность миниатюриста, обилие персонажей и аксессуаров, богатство костюмов, тяжёлые складки драпировок и ковров, жемчужно-белая кожа женщин, серебристо-серый и зелёно-голубой фон («Галантное общество», Прага, Национальная галерея; «Концерт», Нюрнберг, Германский национальный музей). Среди шедевров мастера — картины «Мастерская живописца» и «Мастерская скульптора» (Вена, Исторический музей). П. исполнил также несколько религиозных картин (алтарь «Поклонение волхвов», Монтигль, Драйкёнигсكيرхе).

**Плафон** (франц. *plafond* — *потолок*), *потолок* или его *центральная часть, украшенная изображением или орнаментом*; П. называются также произведения *монументально-декоративной живописи*



Платцер И.Г. «Дети Иакова продают своего брата Иосифа»

*си или скульптуры, украшающие перекрытия интерьеров (потолки, своды, купола)*

» По своей этимологии слово «П.» обозначает плоское перекрытие. Балки могут делить его на отсеки; он может быть украшен бордюром, связывающим его со стеной. Когда поверхность изогнута, говорят о «своде». Росписями украшаются многие типы сводов: коробовые, стрельчатые, цилиндрические, сферические (т. е. купола). Больше всего для росписи П. подходит историческая живопись в широком смысле слова. Как правило, большая роль отводится небу. В христи-

анском искусстве предпочтение отдавалось триумфальным сценам: Вознесение, Успение, Страшный суд, хор ангелов, триумф святого. В другие эпохи часто использовались аллегорические или мифологические сюжеты с летящими фигурами. В росписи П. используются также различные *основы*, как, например, *холст*. На сводах помещали *мозаики* (византийское искусство), а также *фрески* (Италия, Центральная Европа), живопись по сухой штукатурке (Франция) и на холсте. Можно выявить две тенденции, по-разному проявившиеся в зависимости от страны и эпохи: это «открытые» и «закрытые» П. В «открытых» акцент делается на архитектуре, ограничивается иллюзия глубины (византийское искусство, западное Средневековье, *маньеризм*, *неоклассицизм*). «Закрытые» — снимают материальную преграду, расширяя пространство с

помощью *перспективы*. Эта тенденция возникла в эпоху *Возрождения* и расцвела в эпоху *барокко*. В первобытный период рисунки делались на естественных сводах пещер (бизоны в пещере *Альтамира*, Испания). На некоторых потолках египетских гробниц, на П. и сводах в Древнем Риме встречаются росписи «закрытого» типа. Огромную роль роспись П. играла в языческих и христианских катакомбах (крипта Лючина в римских катакомбах Сан-Каллисто, 3—4 вв.). С 5 в. в Риме в каждой христианской базилике появляется купол, украшенный сценами триумфа, выполненными чаще всего в технике мо-





Плафон. А. Мантенья. Фреска в Камере дельи Спозы. Палаццо Дукале, Мантуя. 1465—1474

заики (церковь Космы и Дамиана, церковь Санта-Мария Маджоре). С 6 в. христианское искусство Востока стало оказывать решающее влияние на эти типы сводов, удобных для размещения триумфальных сцен («Сошествие Святого Духа», «Апокалипсис»). Важность плоскости стены в романской архитектуре благоприятствовала развитию декоративной живописи. Она следовала линии свода и подчеркивала её. Одноплановое расположение фигур, заполненное пространство, абстрактный фон с цветными полосами — всё это ограничивало иллюзию глубины. Романские росписи также принадлежат к «закрытому» типу. Нарративные сцены трактовались статично и были пронизаны догматизмом и символикой. Предпочтение отдавалось таким сценам, как «Христос во славе» и «Маэста». Фигуративные сцены были очень редки в романских церквях. Готическая архитектура оставляла очень мало места стеной живописи.

Во всяком случае в северной готике фигуративная роспись сводов не использовалась. В итальянской готике, напротив, примеры монументальной живописи встречаются чаще; в 14 в. стены и своды богато украшались росписями. Итальянское *кватроченто* (15 в.), к-рое принесло столько нового, практически не затронуло монументальных росписей П. Этот парадокс можно объяснить тем, что здания были задуманы архитекторами таким образом, что их красота и гармония состояли в соотношении самих архитектурных объёмов и плоскостей. В наиболее значительных постройках декоративной живописи отводилась минимальная роль. Более века прошло между постройкой знаменитого купола флорентийского собора и его росписью. Большинство крупных фресковых циклов той эпохи создавались в старых, ещё готических постройках, к-рые хотели обновить. Темы и декоративные схемы *Раннего Возрождения* были

близки готическим, а новшества касаются только деталей. Сцены располагаются в линию; среди персонажей преобладают символические фигуры, как, например, «Сивиллы» Д. Гирландайо в капелле Сассетти церкви Санта Тринита во Флоренции или «Евангелисты» Ф.Б. Анджелико в капелле Николая V в Ватикане. Эти фигуры чаще всего изображены на фоне неба. Они играют второстепенную роль в живописных циклах, и показательно, что их исполнение поручалось ученикам. Т. о., вклад Раннего Возрождения в этой области был очень незначительным, за исключением нескольких редких примеров, открывших путь художникам последующих поколений. Одним из таких примеров были фрески Камеры дельи Спозы в палаццо Дукале в Мантуе работы А. Мантеньи (1465—74). Здесь можно видеть динамизм, основанный на вертикальной перспективе и *иллюзионизме*, к-рые предвещают «открытый» тип росписей сводов. Этот урок вскоре принёс свои плоды. За ним последовал ещё один значительный цикл, обновивший традиционную схему, — фреска Мелоццо да Форли «Христос во славе» в окружении апостолов и ангелов в церкви Санти-Апостоли в Риме. Огромные возможности для развития декоративной живописи предоставляло строительство в Риме при папах Юлии II и Льве X. Знаменитая *Сикстинская капелла* (1473—81) даёт пример нового и смелого решения проблемы, поставленной большим ис-



Плафон. А. Аспертини. Фрески в капелле Ченами. Базилика Сан-Фреддиано, Лукка, Италия. 1508—1509





Плафон. Пьетро да Кортон. «Триумф божественного Провидения». Главный зал палаццо Барберини, Рим. 1633—1639

кривлённым пространством. Микеланджело использовал здесь написанные в технике *гризайли* архитектурные мотивы, к-рые, не подчиняясь вертикальной перспективе, создают тем не менее иллюзию гармонично построенного пространства. Случай Рафаэля более сложен. В Станце делла Сеньятура в Ватикане членение пространства и символический язык ещё близки средневековой традиции, а фон зрительно уменьшает глубину. Новаторство проявилось в Лоджии на вилле Фарнезина, на цилиндрическом своде к-рой художник изобразил, используя гирлянды и *обманки*, «Торжество Психеи на Олимпе». Наконец, в Лоджиях Ватикана Рафаэль закрепил формулу, вдохновлённую античными сводами. Т. о., римские П. этого периода всё ещё принадлежат «закрытому» типу. Влияние Мантеньи и Мелоццо да Форли проявилось в Парме, где благодаря А. Корреджо восторжествовал «открытый» тип (свод с «окнами» в Камера ди Сан-Паоло). Корреджо смело использовал возможности вертикальной перспективы в росписях куполов церкви Сан-Джованни и собора. В первом случае (роспись начата в 1520) развивается тема «Видения святого Иоанна»; живопись занимает всё пространство купола, за исключением фонаря. Огромные фигуры, написанные в смелых ракурсах, прекрасно вписываются в небесный фон. В «Успении», украшающем купол собора (между 1522 и 1530), глубина пространства ещё более подчеркнута благодаря расположению фигур в нескольких планах и

крытому» типу. Они повторяют и подчёркивают архитектурные плоскости, а не растворяют их в воображаемом живописном пространстве. Стукковый бордюр разделяет росписи на компартименты, а сцены смотрятся как самостоятельные картины, часто лишённые глубины и очень небольшие по размеру, что мешает их рассмотреть. Этот тип декора, пришедший из Лоджий Ватикана, часто встречается в Италии. Примером таких росписей может служить П. Зала пятиясот в палаццо Веккио во Флоренции, расписанный Дж. Вазари и его учениками аллегорическими изображениями во славу города. В Генуе маньеристическая декоративная живопись была введена Перино дель Вага, к-рый в Зале гигантов палаццо Дориа изобразил «Юпитера, поражающего титанов» — тесное переплетение фигур, ни одна из к-рых не вырывается за рамки фрески. Итальянский маньеризм слишком разнообразен, чтобы подобрать к



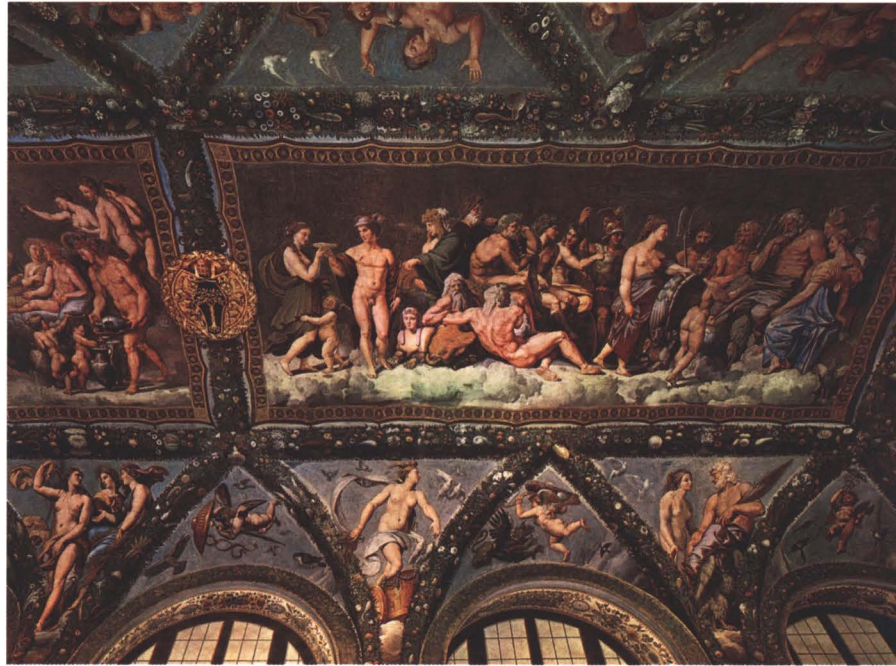
Плафон. Дж.Б. Тьеполо. «Принесение в жертву Исаака». Архиепископский дворец, Удине. 1726—1730

использованию воздушной перспективы. Пример Корреджо был воспринят и даже превзойдён в эпоху барокко. Удобный и несколько расплывчатый термин «маньеризм» применяется по отношению к определённой концепции декоративной живописи вообще, и росписей П. в частности, принятой в Италии и других европейских странах в трёх последних четвертях 16 в. и в первые годы следующего столетия. Эта живопись нашла своё применение во дворцах, а не в церквях. Кроме того, П. в ту эпоху украшались фигурными росписями гораздо реже, чем своды, к-рые вернулись к «за-

нему одну формулу. В Парме влияние Корреджо было очень сильным, здесь писали нерасчлennённые глубокие композиции (напр., росписи в церкви Стекката). Наиболее известным примером является работа Дж. Романо в Зале гигантов палаццо дель Те в Мантуе, где он очень динамично изобразил сцену «Падение гигантов» с Олимпа, стерев границу между сводом и стеной. Ложная архитектура здесь также участвует в создании иллюзорного пространства. Роль архитектурных мотивов ещё больше возросла в конце 16 в. с развитием *квадратуры*, к-рая не ограничива-



лась подчёркиванием плоскости, но продолжала реальную архитектуру церквей и дворцов с помощью воображаемых зданий. Правила этого искусства, требующие прекрасного знания перспективы, были определены болонскими специалистами. В других странах Европы (Испания, Франция или Германия) маньеристические росписи находились под влиянием Италии и тяготели к «закрытому» типу. Местом многочисленных и очень разнообразных экспериментов в области декоративной живописи на протяжении 17 и начала 18 в. был Рим — главный центр итальянского искусства эпохи *барокко*. Важность П. в Италии эпохи барокко объясняется вкусом к цвету и пышности, что проявилось как во дворцах, так и в церквях, а также их триумфальным характером, к-рого требовала от культовых зданий идеология Контрреформации. Одновременно существовали различные концепции, однако если сравнить П. этой эпохи с маньеристическими П., можно выделить общую тенденцию к увеличению и упорношению композиции, увеличению масштаба фигур и усилению иллюзии глубины. Барочному идеалу более соответствовал «открытый» тип П., к-рый в конце концов и занял господствующее положение. На сложение нового типа росписей повлияли такие несхожие между собой мастера, как Корреджо, венецианцы, Микеланджело, Рафаэль, а также маньеристы. Следует также отметить важную роль болонских квадратуристов, к-рые уже в 16 в. определили принципы своего искусства. С 1622 в Риме и в других центрах итальянской живописи преобладала более близкая к барокко тенденция. На смену равновесию пришёл динамизм. Плоскости почти не разделены на компарименты. Квадратура не изолирует сцены друг от друга, но служит основой для фигуративной композиции и создаёт эффект движения вверх. Изображение земли занимает всё меньше места, предпочтение отдаётся сценам с летящими фигурами. В качестве сюжетов избираются сцены триумфов, светских или священных. Задача художника состояла не в том, чтобы подчеркнуть структуру свода, а чтобы завуалировать её. Иллюзионизм здесь достигает своей вершины. Решительный поворот в развитии росписей П. связан с фреской «Триумф божественного Провидения» в главном зале палаццо Барберини в Риме, исполненной *Пьетро да Кортона* в 1633—39. В Залах Планет в палаццо Питти во Флоренции Пьетро да Кортона вернулся к членению плоскости с помощью стукко (ис-



Плафон. Рафаэль. «Торжество Психеи на Олимпе». Лоджия виллы Фарнезина, Рим. 1517—1518

кусственный мрамор), сделав это в новом духе, соединив скульптуру и живопись. *Бачичча*, написав «Поклонение имени Иисуса» в церкви иль Джезу в Риме (1674—79), произвёл целую революцию, соединив барочную тенденцию римской школы с иллюзионизмом. Композиция разворачивается в удлинённой и закруглённой с двух сторон раме (эта форма стала наиболее популярной в Риме), но летящие фигуры словно вырываются из неё, смешиваясь со стукковыми фигурами. Кажется, что свод действительно открывается в небо, а фигуры, изображённые на нём и становящиеся всё меньше по мере удаления, вовлечены в водоворот света и красок. Но подлинный триумф барокко связан с именем *А. Поццо*. В своих гармоничных ансамблях он соединил квадратуру с её обманками и небесное пространство, к-рому Пьетро да Кортона и Бачичча придали глубину. Поццо изображал ложные архитектурные мотивы с прекрасным знанием перспективы и придавал изображению динамизм, увлекающий зрителя в воображаемый мир. В П. церкви Сант-Иньяцио ди Лойола в Риме (1691—94) Поццо довёл иллюзию пространства до совершенства. Картины, исполненные Поццо в Вене после 1703, получили большое признание в Германии. Наряду с иллюзионизмом в Риме развивалась и классическая тенденция. У её истоков стоит *К. Маратта*, среди работ к-рого была и роспись в палаццо Альтеери (1674). За пределами Рима преобладающим

был «открытый» тип росписи. В росписи П. европейская живопись 17 в. во многом обязана Италии и формулам, открытым итальянскими художниками эпохи Возрождения. Во Фландрии П.П. *Рубенс* воспроизводил тип больших венецианских П. с разнообразными по форме компариментами (П. в лондонском Банкетинг-Холле). Во Франции, где вклад Италии был особенно велик, декораторы часто использовали не фреску, а технику масляной живописи. Существуют многочисленные тенденции, сочетающие в себе черты «открытого» и «закрытого» типов. К сожалению, большинство росписей погибло, но в Париже сохранились работы *С. Вуэ* в замке Шийи (ок. 1630) и отелях Бульон и Сежье (ок. 1657), а также произведения *Э. Лесюэра* из отеля Ламбер (ныне — Париж, Лувр) и многочисленные работы *Ш. Лебрена*, близкие болонским мастерам, в отеле ла Ривьер, в галерее отеля Ламбер, в залах замка Во-ле-Виконт и в Версале, где его плафонные росписи в апартаментах короля свидетельствуют о влиянии Пьетро да Кортона. В Англии большинство П. были расписаны между 1690 и 1720. В основном они созданы итальянскими и французскими художниками. В 18 в. Италия продолжала играть ведущую роль в развитии росписей П. В период 1710—60 использовались и обновлялись формулы барокко. Болонцы всё ещё применяли квадратуру, но её роль уменьшалась; меньше стало и количество архитектурных моти-



вов и фигур, заполняющих композицию. Первенство перешло от Рима и Неаполя к Северной Италии. Крупнейшим итальянским мастером монументальной живописи был Дж.Б. Тьеполо. Он использовал расчленение поверхности (фрески на своде церкви Дезуати в Венеции, 1737—39; П. в Скуола дель Кармине в Венеции, 1739—44). Влияние Тьеполо распространилось в Германии и Испании. Во Франции по окончании больших работ в капелле Версальского дворца и в соборе Инвалидов и в Пале-Рояль плафонная живопись испытала спад, вызванный изменением вкусов. Одним из немногих исключений является «Апофеоз Геракла», написанный Ф. Лемуаном на своде Зала Геракла в Версале (1729—34). Но к концу 18 в. росписи П. возродились («Успение» Ж.Б. Пьера в куполе капеллы Богоматери церкви Сен-Рок, 1748—56). За исключением творчества Тьеполо, к-рый работал и в Германии, в Европе 18 в. не было создано ничего, что можно было бы сравнить с произведениями южногерманских, рейнских, швейцарских, богемских и моравских художников. Это связано с развитием архитектуры т. н. «позднего барокко» («Spatbarock») в период между началом 18 в. и 1770. Соблюдая принципы барочного синтеза искусств, живопись органично вливалась в архитектуру здания и практически не существовала вне её. Стены украшались, как правило, стукковым декором, а П. — росписями. Если в барочных церквях Рима своды расписывались отнюдь не всегда, то баварскую или австрийскую церковь невозможно представить без разноцветного и позолоченного стукко, украшающего стены, и расписанных сводов. Нерасписанный свод казался очень тяжёлым. В 17 в. т. н. «зрелое барокко» («Hochbarock») разрабатывало декоративные формулы маньеризма, отдавая предпочтение «закрытому» типу с композициями, ограниченными статичными архитектурными мотивами. С «поздним барокко» связан расцвет «открытого» типа росписей. Множество итальянских художников, живших в Германии, способствовали распространению итальянского влияния, к-рое развивалось в двух направлениях. Большая роль отводилась квадратурам (Позцо). Но в то же время сохранилось влияние таких мастеров, как А. Корреджо, Дж. Ланфранко, Пьетро да Кортона, Дж.Б. Тьеполо с их концепцией пространства, не нуждающегося в ложной архитектуре. Среди приверженцев квадратуры можно назвать М. Штейдля, к-рый расписал купола

монастырской церкви Санкт-Флориан в Австрии (1690—95). Влияние Позцо особенно сильно проявилось в творчестве К.Д. Азама, украсившего купола монастырской церкви в Вейнгартене в Швабии (1717). Иногда архитектурные мотивы играли роль простого бордюра (росписи К. Грана в Национальной библиотеке в Вене, 1730). Крупным мастером был Ф.Й. Шпиглер, работавший в Швабии. Композициям Ф.А. Маульберча присущи лёгкость и поэтическая фантазия (фрески в церкви пьяристов в Вене, 1752). Искусство конца 18 и начала 19 в. отмечено эстетикой неоклассицизма, с её принципом возвращения к античности. Одним из его представителей был А.Р. Менгс, автор П. в Риме (его «Парнас» на вилле Альбани, написанный в 1756, стал подлинным художественным манифестом) и Мадриде (Королевский дворец). В П. этого времени намечается возврат к «закрытому» типу росписей в духе Возрождения. Во Франции в это время появилось огромное множество росписных П., вновь вошедших в

моду при Людовике XV; однако большинство из них погибло. Значительным ансамблем являются П. в залах музея Карла X в Лувре работы А.Ж. Гро, О. Берне, Э. Фрагонара, А.Д. Абеля де Пюжоля и др. В Италии произведения А. Антониони демонстрируют возврат к античности. Романтическая живопись ввела более «открытый», чем в классицизме, тип плафонных росписей. Можно назвать работы Э. Делакруа в библиотеках Бурбонского дворца (1838—47) и Сената (1847). Вторая половина 19 в. в Европе — это расцвет эклектики. В это время было создано множество росписных потолков и сводов, в частности в Париже (дворец Гарнье, Отель де Виль, Пти Пале). В наши дни П. почти не расписываются; однако были созданы такие шедевры, как произведения Ж. Брака в Лувре (1953), М.З. Шагала в парижской Опере (1964) и А. Массона в парижском театре Одеон (1965).

**Плахов Лавр Кузьмич** [1810—8(20).2.1881, С.-Петербург], российский художник



Плахов Л.К. «В кузнице». 1845



» Происходил из семьи военного. Учился в С.-Петербурге у литографа К.П. Беггрова, с 1829 — у А.Г. Венецианова, в 1832—36 — в Петербургской Императорской академии художеств у М.Н. Воробьёва; в 1836—42 — в Берлине и Дюссельдорфе у Э. Писториуса и А. Шрёдера. Тематика большинства картин П. — непосредственное влияние Венецианова. Только крестьян великого романтика на полотнах П. заменили люди мастеровые — столяры, кузнецы, ремесленники, рабочие. Отсюда названия его картин: «Кучерская Академии художеств», «Столярная мастерская, где занимаются работой и один раздувает огонь», «Обручная мастерская», «Каменщик», «Кузница». С конца 1840-х почти совсем отошёл от живописи, увлёкшись модной новинкой — фотографией.

**Пленэр** (франц. *plein air*, букв. — «открытый воздух»), живопись на открытом воздухе (вне мастерской), связанная с изучением природы, окружающей среды, рефлексов, цветовых изменений, переходов, нюансов, цветных теней, наблюдаемых в естественных природных условиях

» Черты пленэрной живописи (светлая гамма, чистый, сияющий цвет, ощущение световоздушной среды и т. д.) можно наблюдать у живописцев Возрождения (Пьеро дельла Франческа, Х. ван дер Гус), 17 и 18 вв. (Д. Веласкес, Я. Вермер, Ф. Гварди). Успехи П. были особенно значительными в живописи 19 в., выдающиеся достижения этой поры принадлежат Дж. Констеблю, Ж.Б.К. Коро, художникам барбизонской школы, в России — С.Ф. Щедрину и А.А. Иванову. Последовательная, систематическая разработка живописных проблем П. связана с импрессионизмом (К. Моне, А. Сислей, К. Писсарро и др.), в к-ром свет и воздух приобретают для художника важнейшее самостоятельное значение. Развитию П. в русской живописи особенно способствовали В.Д. Поленов, И.И. Левитан, В.А. Серов, К.А. Коровин, И.Э. Грабарь.

**Плешанов Павел Фёдорович** (18.5.1829, С.-Петербург, — 9.11.1882, там же), российский художник, автор исторических портретов

» Общее образование получил в С.-Петербургском коммерческом училище, а художественное — в Петербургской Императорской академии художеств под руководством



Плешанов П.Ф. «Воскрешение пророком Елисеем сына Сарептской вдовицы». 1854

Ф.А. Бруни. В 1854 за картину «Воскрешение пророком Елисеем сына Сарептской вдовицы» художник получил малую золотую медаль и звание художника 3-й степени, после чего совершенствовал своё художественное мастерство за границей. В 1857 был возведён в звание академика за картину «Царь Иоанн Грозный и иерей Сильвестр во время большого московского пожара 24 июня 1547 года» (1856). В дальнейшем П. писал много церковных образов и светских портретов; среди его заказчиков были известные в России люди и члены императорской семьи. В 1865 художник исполнил одну из самых лучших своих работ — «Портрет отца, Ф.М. Плешанова». В 1869 он был удостоен звания профессора за картину «Убиение царевича Дмитрия Иоанновича в Угличе». П. регулярно участвовал в академических, всероссийских и международных выставках, так, в 1872 в Лондоне демонстрировался его «Портрет английского принца», а в 1876 в ФилADELPHIA — портретная композиция «Итальянец». С 1878 — помощник заведующего мозаичным отделением Академии художеств.

**Плёсский государственный музей-заповедник** (официальное название: ОГУ «Плёсский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник»), историко-природный и архитек-

турно-ландшафтный комплекс Российской Федерации, включающий в себя экспозиции, ценные историко-культурные и природные территории, памятники истории, культуры и природы

» Расположен в г. Плесь Приволжского района Ивановской области. Создан 13.6.1980, открыт 22.10.1982. Включает в себя Мемориальный дом-музей И.И. Левитана и Музей пейзажа. Дом-музей И.И. Левитана был открыт 25.8.1972 в доме, где художник жил и работал летом 1888—89. Мемориальные комнаты и два экспозиционных зала рассказывают о творческой биографии художника и его современников. Музей пейзажа открылся 14.11.1997 в бывшем особняке купцов И.Е. Грошева и М.П. Подгорнова. Экспозиция демонстрирует различные направления русского и советского пейзажного искусства. Здесь проводятся выставки живописи из фондов музея-заповедника и современных художников. Выставка народного и декоративно-прикладного искусства расположена в здании бывшей женской прогимназии и посвящена художественным промыслам края. Постоянно в составе экспозиции действует раздел, посвящённый лаковой миниатюре Палеха и Холуя. Также здесь проводятся выставки, посвящённые ювелирному искусству, вышивке, узорному ткачеству и



др. Основной фонд музея составляет 20 175 единиц хранения. Фондовые коллекции музея-заповедника обширны и разнообразны. Его основу составляют коллекции живописи, графики, старопечатных книг, изделий народного и декоративно-прикладного искусства, быта, нумизматики, археологии. Наиболее ценные коллекции: собрание русской живописи середины 19 — 20 в., коллекции работ художников В.А. Фёдорова, Д.А. Трубникова, старопечатных книг 17—19 вв., ювелирных изделий Б.Ю. Никитина, лаковой миниатюры Палеха и Холуя и др.

**Плюшар Евгений (Эжен) Александрович** (франц. *Pluchart Eugène*) (1809, С.-Петербург, — не ранее 1880), российский художник и фотограф французского происхождения

► Родился в семье художественного литографа Александра Плюшара, приехавшего в Россию из Вюртемберга. В 1812 Плюшар-старший открыл в Петербурге собственную типографию и книжный магазин. Впоследствии его дело продолжил сын Адольф, брат художника, ставший популярным издателем. П. получил художественное образование в Мюнхене (1828—32). С 1832 художник работал в Петербурге, в основном создавал заказные портреты, возобновлял живопись и писал образа для Исаакиевского собора. В цикле росписей Исаакиевского собора на библейскую тематику его

работы занимают значительное место: «Чудесное насыщение пятью хлебами пяти тысяч голодающих», «Моисей в Ниле», «Моисей и Аарон перед фараоном», «Бог является Моисею в купине неопалимой», «Жертвоприношение Авраама», «Исаак благословляет Иакова», «Видение Иаковом лестницы»; кисти П. также принадлежат два образа Иисуса Христа в люнетах малых иконостасов с внутренней стороны. За свои труды он был избран в 1836 Академией художеств в назначенные (картина «Одалиска»), в 1839 — в академики портретной живописи («Портрет музыканта Карла Липиньского»). В 1850-х содержал своё фотографическое заведение. После 1860 покинул Россию.

**Подглазурная живопись**, в художественной керамике роспись подглазурными красками, наносимая кистью на фарфоровое или фаянсовое изделие до покрытия его глазурью и основного обжига

► Крепко вплавляясь после обжига в черепок, П. ж. становится «вечной», не смывается водой, устойчива к коррозии. В П. ж. используются подглазурные краски — редкие и дорогие пигменты, чистые окислы металлов — кобальта, меди, марганца. Особенно ценится окись кобальта; П. ж. кобальтом — самая знаменитая и древняя, поскольку возникла в Китае почти сразу же после открытия фарфора (7 в.). Кобальт после обжига приобретает яркость и глубину синего цвета. Кобальтовая живопись отличается осо-

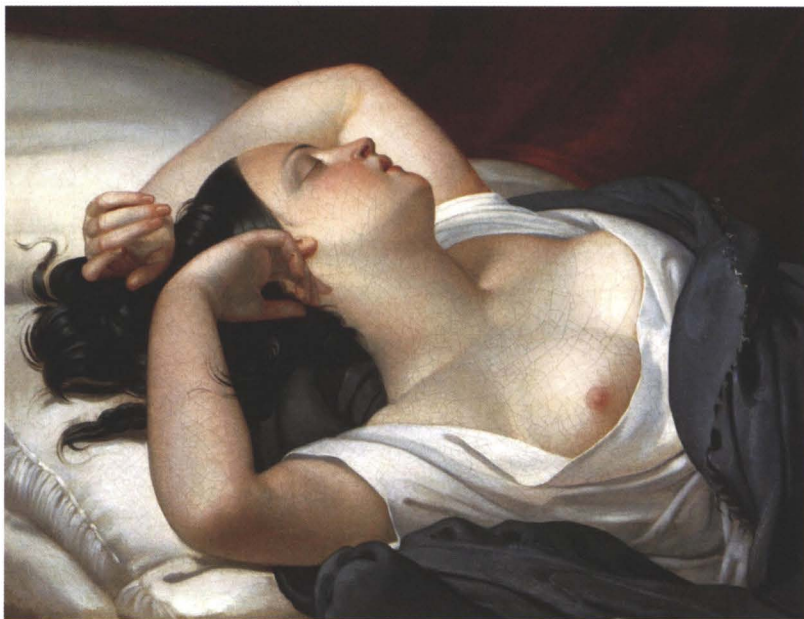
бой мягкостью и богатством наложенных мазков. П. ж. требует от художника особой виртуозности и мастерства, т. к. наносится сразу и не может переписываться.

**Подделка**, фальсификация, предмет, имитирующий вид и свойства памятника истории и культуры или произведения искусства определённой эпохи, школы, мастера и сознательно выдаваемый автором или другим лицом за подлинник; также — процесс фальсификации подобного предмета

► П. существуют во многих областях культуры — истории, литературе, археологии, особенно распространены в различных видах искусства. Большое число П., обнаруженных сегодня в крупнейших музеях мира, сделали актуальной проблему выявления П. и предотвращения проникновения их в музейные коллекции. П. дискредитируют идею и авторитет музеев, формируют неправильное представление о творчестве художников, ювелиров и др. мастеров декоративно-прикладного искусства, мешают здоровому развитию промыслов, ведут к размыванию критериев качества, обесцениванию изделий с заслуженной мировой славой. Возникновение П. связано с осознанием в обществе значимости произведений искусства и памятников истории и культуры. В каком-то смысле П. выступают своеобразным документом эпохи, т. к. определяются вкусами общества и людей своего времени, а также являются продуктом и по-



Плюшар Е.А. «Портрет В.В. Самойловой». Начало 1840-х



Плюшар Е.А. «Спящая итальянка». Середина 1840-х





Подковинский В. «Экстаз». 1894

казателем технических достижений определённого периода. История П. начинается в Античности, в Римской империи копии шедевров греческого искусства продавались римским патрициям в качестве оригиналов. Во второй половине 19 в. происходят первые крупные международные аферы с произведениями искусства и проникновение П. в крупнейшие музеи мира. В 20 в. изготовление П. перерастает в своеобразную «индустрию». С конца 1980-х в связи со становлением рыночных отношений, оживлением антикварной торговли, а также возросшим уровнем криминализации общества распространение П. в России получило новый импульс. Выявление П. является актуальной задачей сегодняшнего дня. Уровень новых методов исследования (рентген, ультрафиолетовые и инфракрасные лучи, химический анализ) позволяет выявить значительное число П., копий и имитаций. С 1996 в Москве проводятся ежегодные конференции «Магнум-Арс», посвящённые проблемам экспертизы произведений искусства. Вводятся законы, карающие изготовление и торговлю П.

**Подковинский Владислав** (*Podkowiński Władysław*) (4.2.1866, Варшава, — 5.1.1895, там же), польский художник, представитель импрессионизма и символизма

► Изучал живопись сначала в варшавской Академии изящных искусств, у художников В. Герсона и А. Каминского, затем — в Петербургской Императорской академии художеств. По окончании последней, в 1889—90, работал в Париже. После возвращения на родину в 1890 поселился в Варшаве, где жил до своей кончины. Постоянная материальная необеспеченность, бедность мастера способствовали развитию туберкулёза, ставшего причиной его ранней смерти. В Париже молодой художник подпал под влияние импрессионистов (см. *Импрессионизм*), в особенности К. Моне. Вернувшись в Польшу, П. стал одним из активнейших пропагандистов импрессионизма, однако позже он обратился к *символизму*. Эта перемена, по-видимому, была связана с неизлечимой болезнью. Художник писал свои картины маслом, создавал также акварели. Отдавал предпочтение фигуративной живописи, пейзажам, писал также портреты. Сотрудничал как художник-иллюстратор с рядом польских периодических изданий («Тыждник иллю-



Подковинский В. «Дети в саду». 1892



строваны», «Клосы», «Бесяда ли-тераска» и др.).

**Подлинник**, оригинальное худо-жественное произведение, в отли-чие от копии, репродукции или подделки, то же, что оригинал

**Подлинник** иконописный, особое руководство по иконографии, со-брание образцов, определяющих все детали канонических изобра-жений различных лиц и событий, воспроизводимых на иконах

► П. иконописные делятся на лицевые и толковые. Лицевой иконописный П. содержит рисунки (прориси) икон, располагаемые обычно по дням церковного почитания. В качестве лицевого иконописного П. может использоваться лицевой синодик, лицевая Библия, а также собрания отдельных прорисей. Толковый П. включает в себя описания сюжетов, композиций, цветов и прочих деталей икон по дням почитания. Первые дошедшие до нас иконописные П. датируются не ранее 16 в. В Российской национальной библиотеке (С.-Петербург) хранится иллюстрированная греко-грузинская рукопись, относимая нек-рыми исследователями к 15 в., к-рая также может являться иконописным П.

**Подмалёвок**, подготовительная стадия работы над картиной, выполняемой в технике многослойной живописи, главным образом масляной

► На стадии П. работа над картиной начинается со светотеневой проработки объёма изображенных предметов и фигур: тонким слоем жидкой краски описываются самые тёмные (теневые) и самые светлые участки картин. П. может быть однотонным или многоцветным, определяя общую тональность картины. В масляной живописи на дереве 15 — начала 16 в. П. выполнялся *темперой*, позже был принят П. маслом на холсте, просвечивающий сквозь слой *лессировки*. С середины 19 в. живопись *алла прима* сделала П. ненужным.

**Подпись** (франц., англ. — *signature*, нем. — *Signatur*), собственноручно написанная фамилия (имя и фамилия, инициалы, прозвище и т. д.) автора, удостоверяющая подлинность произведения

► П. часто сопровождается датой исполнения или завершения работы, изредка указывается место исполнения, бывают и другие надписи (напр., «как могу» — надпись Я. ван Эйка). На исходе Средних ве-

ков, особенно в северных странах, П. часто являлись монограммы или значки-символы. В гравюре, имеющей ряд пробных оттисков-состояний, различаются состояния «до П.» и «после П.».

**Подражательность**, имитация особенностей искусства ранее работавшего художника, а также стиля или направления в искусстве прошлого

► П. может быть свойственна художнику, не нашедшему собственного индивидуального своеобразия, но она может быть сознательно избранной принципом мастера или целого направления (подражание древнегреческой архаике у ряда скульпторов эллинизма; неорококо в декоративном искусстве второй половины 19 в.).



Подрамник

**Подрамник**, деревянный остов в виде рамки (нередко с перекладинами), на к-рый натягивается полотно для живописи

► От качества П. во многом зависит сохранность произведения живописи. П. должен быть прочным и лёгким. Его главное назначение — держать холст в натянутом состоянии. Т. к. ткань имеет свойство со временем провисать, необходимо, чтобы конструкция П. позволяла регулировать его натяжение. Это обеспечивается подвижным соединением брусков П. Регулируют натяжение холста лёгкими ударами молотка по клинкам, вставленным в специальные пазы у проушин и шипа. Для того чтобы случайно не повредить холст, ударяют не по самому клинку, а по наложенному на его торец деревянному бруску. При

глухом креплении углов П. исправить провисший холст невозможно. П. больших и средних размеров изготавливают с крестовиной, к-рая предохраняет их от диагональных перекосов («восьмёрка») и прогибов планок. Со стороны полотна крестовина должна отстоять от основных брусков не меньше чем на 5 мм, чтобы холст её не касался. Для этого же на брусках делаются скосы, направленные внутрь П. под углом 5—7 градусов. Иначе на местах соприкосновения холста с внутренними рёбрами П. и крестовины холст деформируется, а *грунт* и красочный материал трескаются. Если П. не имеет скосов, то клей и грунт могут проникнуть на обратную сторону холста, а этого нельзя допускать. Самый хороший каркас для холста получается из сухой, без сучков и других пороков, мелкослойной сосны. На клинки идут более твёрдые породы дерева: бук, дуб, ясень, берёза. Прежде чем грунтовать холст (см. *Грунтовка*) его обязательно нужно натянуть на П. При натяжке холста лучше всего пользоваться специальными щипцами. Когда художник натягивает холст руками, то он затрачивает больше сил, а результат оказывается значительно хуже: нити холста вытягиваются неравномерно, образуя дуги по направлению к гвоздям. Щипцы позволяют с меньшей затратой энергии быстро и равномерно натянуть холст. Для натяжения холста лучше всего использовать небольшие гвоздики конусообразной формы с широкой шляпкой и заострённым концом. Чтобы шляпки гвоздей не повредили холст, гвозди вбиваются через прокладку картона или плотной бумаги. Такая прокладка впоследствии предохранит от разъедания ржавчиной и, если понадобится, облегчит удаление гвоздей. Прежде чем приступить к натяжке холста, надо вытянуть из пазов клинки, сбить П. плотнее и проверить, нет ли перекоса: для этого сравнивают величины диагоналей П. при помощи линейки или деревянной рейки. После того как холст натянут на П. (см. подробнее *Натягивание холста*), свободные края аккуратно подворачивают (обычно на ширину фаски) и прибивают с интервалом 8—12 см мелкими гвоздиками. Когда на П. натянут негрунтованный холст, то, прежде чем начинать работу масляными красками, его необходимо прокленить и загрунтовать. Это очень важный и сложный этап в подготовке холста для живописи: от качества грунта во многом будет зависеть не только сохранность картины, но и весь ход работы.



## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

австр.— австрийский	г — грамм	к.-л.— какой-либо	напр.— например
австрал.— австралийский	г.— город	к.-н.— какой-нибудь	нар.— народный
азерб.— азербайджанский	гг.— города	кавказ.— кавказский	нас.— население
албан.— албанский	герм.— германский	казах.— казахский	науч.-иссл.— научно-иссле-
алжир.— алжирский	гл.— глава, главный	калмыц.— калмыцкий	довательский
алтайск.— алтайский	гл. обр.— главным образом	камчат.— камчатский	нац.— национальный
амер.— американский	голланд.— голландский	канадский — канад.	нек-рый — некоторый
АН — Академия наук	гос-во — государство	карел.— карельский	нем.— немецкий
англ.— английский	Гос. пр.— Государственная	кг — килограмм	ненец.— ненецкий
АО — автономный округ	премия	кельт.— кельтский	непал.— непальский
араб.— арабский	гр.— группа	киргиз.— киргизский	неск.— несколько
аргент.— аргентинский	греч.— греческий	кит.— китайский	нидерланд.— нидерландский
армян.— армянский	ГРМ — Государственный	км — километр	НИИ — научно-исследова-
африк.— африканский	Русский музей	км <sup>2</sup> — квадратный километр	тельный институт
АХ — Академия художеств	ГТГ — Государственная	колумб.— колумбийский	новозеланд.— новозеланд-
Б.— большой (в географ. назв.)	Третьяковская галерея	корейск.— корейский	ский
балийск.— балийский	грузин.— грузинский	корр.— корреспондент	ногайск.— ногайский
балт.— балтийский	губ.— губерния	кр.— край	норвеж.— норвежский
башкир.— башкирский	Д. Восток — Дальний Восток	л — литр	о-ва — острова
белорус.— белорусский	дат.— датский	лат.— латинский	о.— остров
бельг.— бельгийский	деп.— департамент	латв.— латвийский	обл.— область
бенгал.— бенгальский	дер.— деревня	латиноамер.— латиноамери-	обл. ц.— областной центр
бербер.— берберский	др.— другие	канский	оз.— озеро
Бл.— ближний (в географ. назв.)	др.-греч.— древнегреческий	латыш.— латышский	ок.— около
болг.— болгарский	евр.— еврейский	литов.— литовский	ООН — Организация Объ-
бразил.— бразильский	египет.— египетский	м — метр	единённых Наций
британ.— британский	ед. ч.— единственное число	М.— Малый (в геогр. назва-	осн.— основной
буквальный, буквально — букв.	зав.— заведующий	ниях)	отд.— отдельный
бурят.— бурятский	зам.— заместитель	м <sup>2</sup> — квадратный метр	п-ов — полуостров
в осн.— в основном	зап.— западный	м <sup>3</sup> — кубический метр	перс.— персидский
в т. ч.— в том числе	заслуж.— заслуженный	макс.— максимальный	полинез.— полинезийский
в., вв.— век, века	ибер.— иберийский	марийск.— марийский	польск.— польский
венгер.— венгерский	израил.— израильский	МГУ — Московский государ-	португ.— португальский
венесуэл.— венесуэльский	им.— имени	ственный университет	пос.— посёлок
визант.— византийский	ин-т — институт	мед.— медицинский	пр.— премия
включ.— включительно	индийск.— индийский	мексик.— мексиканский	проф.— профессор
вост.— восточный	индонез.— индонезийский	млрд — миллиард	псевд.— псевдоним
Вхутеин — Высший художе-	индуист.— индуистский	мин — минута	р-н — район
ственно-технический ин-	иран.— иранский	млн — миллион	р.— река
ститут	ирланд.— ирландский	мм — миллиметр	р.— родился (около даты)
Вхутемас — Высшие худо-	иск-во — искусство	мн.— много, многие	РАЕН — Российская акаде-
жественно-технические	испан.— испанский	молдав.— молдавский	мия естественных наук
мастерские	итал.— итальянский	монгол.— монгольский	РАН — Российская академия
	к-рый — который	моск.— московский	наук



РАО — Российская академия  
образования  
РАХ — Российская академия  
художеств  
реж.— режиссёр  
рим.— римский  
росс.— российский  
РПЦ — Русская православ-  
ная церковь  
рус.— русский  
РФ — Российская  
Федерация  
с — секунда  
с.— село  
С.-Петербург — Санкт-Пе-  
тербург  
саксон.— саксонский  
сб.— сборник  
св.— святой  
сев.— северный  
сканд.— скандинавский  
слав.— славянский  
см — сантиметр

см<sup>2</sup> — квадратный сантиметр  
см<sup>3</sup> — 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  
хакасск.— хакасский  
хорв.— хорватский  
ч — час  
чел.— человек  
черногор.— черногорский  
чехослов.— чехословацкий  
чеш.— чешский  
чл.— член  
чл.-корр.— член-корреспон-  
дент  
швед.— шведский  
швейц.— швейцарский  
шотланд.— шотландский  
шт.— штат  
шумер.— шумерский  
эстон.— эстонский  
юж.— южный  
южноафрик.— южноафри-  
канский  
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 10

НЕСТЕРЕНКО — ПОДРАМНИК

Ответственный редактор

*А. Матвеев*

Редакция

*Е. Кириленко, Л. Клёпова, В. Климанов, Т. Манцевич*

Художественная редакция

*А. Решетникова (главный художник),  
З. Акмурзаева, О. Бакутина, Н. Дубровская,  
А. Косенко, Е. Маркова, А. Марченко, П. Пахомов,  
Д. Случевская, О. Скочко, 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 TSP/IP-XT

Вёрстка

*И. Понятых*

Техническая редакция

*Г. Шитоева*

Корректор

*Е. Петрова*

ЛР № 071669 от 26.05.98 г.  
Подписано в печать 18.05.10 г. Формат 60×84 <sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
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



ISBN 978-5-273-00790-1



9 785273 007901

ОГОНЁК

Коммерсант



TERRA