



Современная
Иллюстрированная
Энциклопедия

ИСКУССТВО



Annotation

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

- [Искусство](#)
 - [Д](#)
 - [Ж](#)
 - [З](#)
 - [И-Й](#)
 - [К](#)
-

Искусство

Современная иллюстрированная

Энциклопедия

Д

ДАВИД (david) Жак Луи (1748, Париж – 1825, Брюссель), французский живописец, портретист, автор исторических картин; представитель стиля *ампир*. Сын коммерсанта. В 1766—74 гг. обучался в Королевской академии живописи и скульптуры в Париже у живописца Ж. М. Вьена. Испытал влияние Ф. Буше. В 1775—80 гг. жил в Риме, где изучал античное наследие, произведения мастеров эпохи *Возрождения* и *барокко*.



Ж. Л. Давид. «Клятва Горациев». 1784 г. Лувр. Париж

В своих картинах Давид стремился придать сюжетам из античной истории современное, актуальное звучание. Его живописная манера, отличающаяся лаконизмом, чётким рисунком и суровым ритмом, выразительной светотеневой моделировкой, сродни возвышенному языку античной трагедии («Андромаха, оплакивающая Гектора», 1783). Художник наделял своих героев высокими нравственными качествами и негибаемой силой воли. Согласно эстетике *классицизма*, мужество исторических персонажей, примеры патриотизма должны были служить образцами для подражания потомкам. Гражданственный пафос с особенной силой выразился в творчестве Давида в период, связанный с событиями Великой французской революции («Клятва Горациев», 1784; «Смерть Сократа», 1787; «Ликторы приносят Бруту тела его сыновей», 1789).



Ж. Л. Давид. «Смерть Марата». 1793 г. Музей современного искусства. Брюссель

Некоторые работы художника напрямую отражали события современной действительности (эскиз неосуществлённой картины «Клятва в зале для игры в мяч», 1791; «Коронавание Жозефины», 1805—07). Поразительной силой воздействия на зрителя обладает монументальная и трагичная в своей суровой простоте «Смерть Марата» (1793). Художник проявил себя как талантливый портретист. В его парадных и камерных портретах (врача А. Леруа, 1783; учёного-химика А. Л. Лавуазье с женой, 1788; мадам Рекамье, 1800, и др.), а также «Автопортрете с палитрой» (1794) сочетаются традиции классицизма и *рококо*. В «Портрете молодого Энгра» (ок. 1798 г.), конном парадном портрете «Наполеон при переходе через Сен-Бернар» (1800) ощущаются веяния *романтизма*.



*Ж. Л. Давид. «Наполеон при переходе через Сен-Бернар». 1800 г.
Национальный музей Версаля и Трианонов*

Во время французской революции деятельность Давида не ограничивалась областью живописи. Он руководил организацией празднеств, в которых прославлялись идеи Свободы, Равенства и Братства, вносил предложения относительно реформирования Лувра, превращённого в это время в музей, активно участвовал в политической

жизни страны: голосовал за казнь короля Людовика XVI, в 1792 г. стал депутатом Конвента. В период правления Наполеона I Давид воспевал императора и величие Французской империи. После восстановления королевской власти художник был вынужден покинуть родину и уехать в Брюссель.

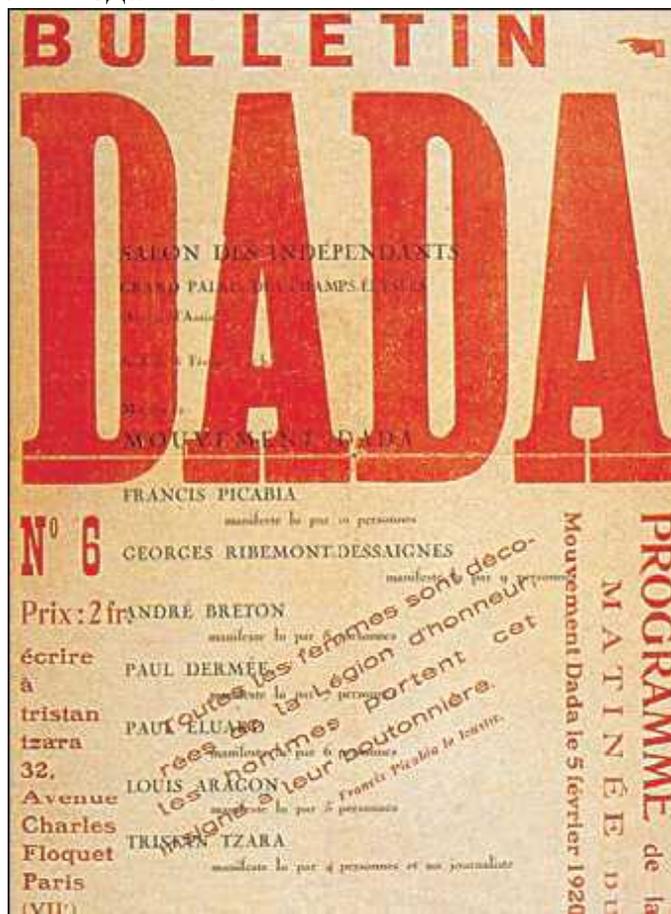


Ж. Л. Давид. «Портрет мадам Трюден». Ок. 1790—91 гг. Лувр

Из мастерской Давида вышли такие крупные живописцы, как А. Гро, Ф. Жерар и Ж. О. Д. Энгр.

ДАДАИЗМ (от франц. dada – конёк, деревянная лошадка; детский лепет), авангардистское литературно-художественное течение. Возникло в 1916 г. в Цюрихе (Швейцария) среди эмигрантов разных национальностей как протест против Первой мировой войны и европейской цивилизации в целом как её первопричины. Название «дада», по довольно противоречивым свидетельствам, было случайно найдено в словаре Ларусс одним из основателей течения румынским

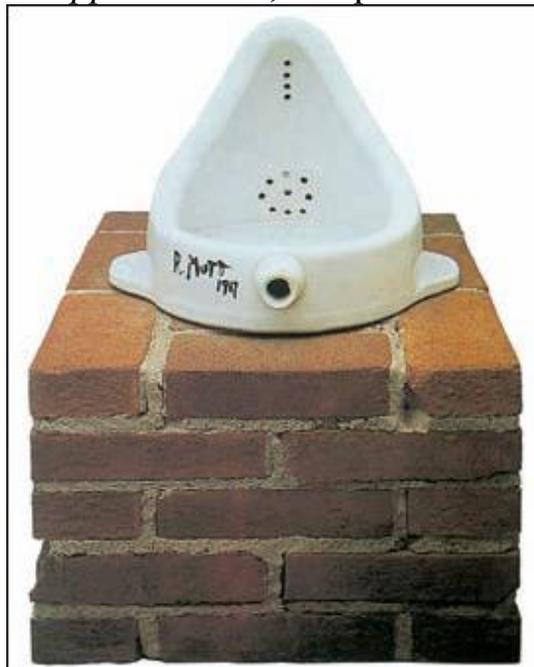
поэтом Тристаном Тцарой (настоящее имя Самуил Розеншток). Поэта привлекла неопределённость значения слова в разных языках. Тцара собрал вокруг себя интернациональную группу, в которую вошли его соотечественник литератор, художник, архитектор М. Янко, скульптор, художник и поэт из Эльзаса Ж. Арп, немецкие писатели-эмигранты Г. Балль и Р. Гюльзенбек и др. В 1917—20 гг. выходил журнал «Дада», выдержавший семь изданий.



Обложка журнала «Дада»

Теоретическое оформление течения произошло в 1918 г., когда Тцара опубликовал первый «Манифест Дада», за которым последовало ещё шесть. Дадаисты отказывались от общечеловеческих ценностей – разума, религии, морали, красоты – в пользу свободы: «Мы с лёгкостью издевались надо всем, ничего не было для нас святого, мы всё оплёвывали... мы представляли собой чистый нигилизм, и нашим символом являлось Ничто, Пустота, Дыра». В 1919 г. Тцара вместе со своими единомышленниками перебрался в Париж. Дадаистские группы

возникли также в Берлине (Р. Гюльзенбек, Г. Гросс, Р. Хаусманн), Ганновере (К. Швиттерс), Кёльне (Ж. Арп), Голландии (Т. ван Дусбург), Нью-Йорке (М. Дюшан, Ф. Пикабия, М. Рей). Движение Дада стало не столько направлением в искусстве, сколько интеллектуальным бунтом. Цюрихский клуб «Кабаре Вольтер» устраивал эксцентричные акции антисоциального и антикультурного характера, провоцируя публику на ответную реакцию возмущения. Скандально известная попытка Дюшана выставить писсуар в качестве произведения искусства для экспонирования на Нью-Йоркской выставке 1917 г., перерисовки технических чертежей в полотнах Пикабия, коллажи Швиттерса и Арпа из случайных предметов стали зримым выражением кризиса европейской культуры первой четверти 20 в. и поисков новых путей в искусстве. Движение просуществовало до 1922 г., после чего дадаизм во Франции слился с сюрреализмом, в Германии – с экспрессионизмом.



М. Дюшан. «Фонтан». 1917 г. Музей искусств. Филадельфия

ДАЛÍ (dali) Сальвадор (полное имя Сальвадор Фелипе Хасинто Дали-и-Доменик) (1904, Фигерас, Испания – 1989, там же), испанский живописец, график, скульптор, декоратор, ювелир, дизайнер; один из лидеров *сюрреализма*. Жизнь художника была таким же произведением искусства, как и его творения. Он с юности отличался эксцентричной манерой поведения, читал лекции и выпускал книги, в которых воспевал себя и своё искусство («Дневник одного гения», «Тайная

жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим» и др.). В 1924—26 гг. Дали учился в Академии Сан-Фернандо в Мадриде, изучал живопись старых мастеров, интересовался современными течениями в живописи («Автопортрет с “Ла Публичитат”», «Венера и моряк»), одновременно создавая работы в манере «магической вещественности» («Девушка, стоящая у окна», 1925). В годы учёбы сблизился с выдающимися деятелями испанской культуры – поэтом Ф. Гарсия Лоркой и кинорежиссёром-сюрреалистом Л. Бюнюэлем; увлёкся сочинениями австрийского психиатра, создателя теории психоанализа З. Фрейда. Учение Фрейда о роли бессознательного в жизни человека оказало значительное воздействие на сложение творческого метода Дали. Первая персональная выставка художника в Барселоне (1925) была встречена очень благосклонно, а уже в 1926 г. Дали был исключён из Академии за подстрекательство к беспорядкам среди студентов. С 1929 г. жил в Париже, где сблизился с сюрреалистами.



С. Дали. «Искушение св. Антония». 1946 г. Королевский музей изобразительных искусств. Брюссель

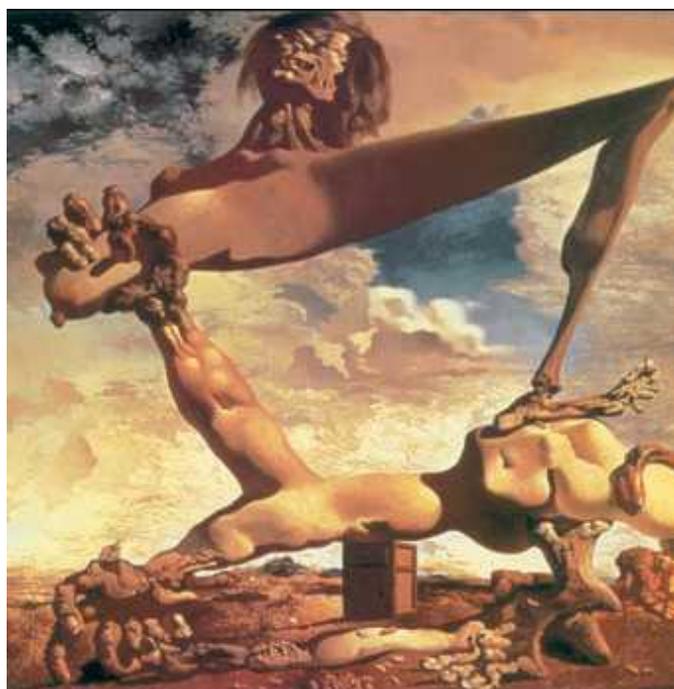


С. Дали. «Постоянство памяти». 1931 г. Музей современного искусства. Нью-Йорк

В Париже художник вместе с Бюнюэлем снял фильмы «Андалузский пёс» (1928) и «Золотой век» (1930). Шокирующие кадры из «Андалузского пса» с лезвием, разрезающим глаз человека, придумал именно Дали. Вернувшись в Испанию, художник познакомился с женой поэта Поля Элюара Еленой Дьяконовой, русской по происхождению. В 1934 г. она стала супругой Дали. Гала, как называл её художник, на протяжении всей его жизни оставалась для него возлюбленной, подругой, музой, менеджером. Дали часто изображал её в своих картинах («Градива» и др.).



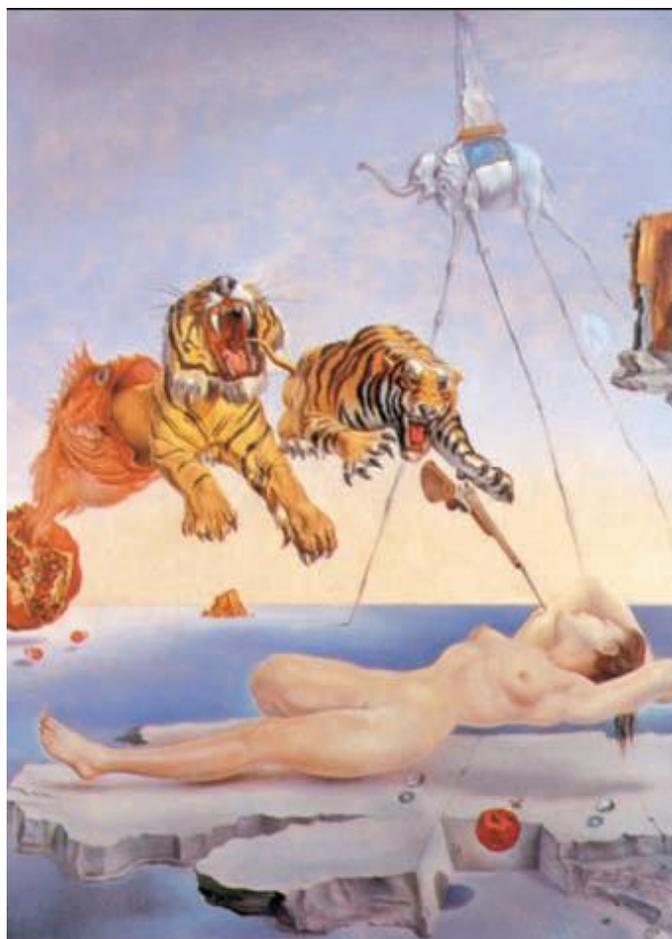
С. Дали. Брошь «Глаз времени». 1949 г.



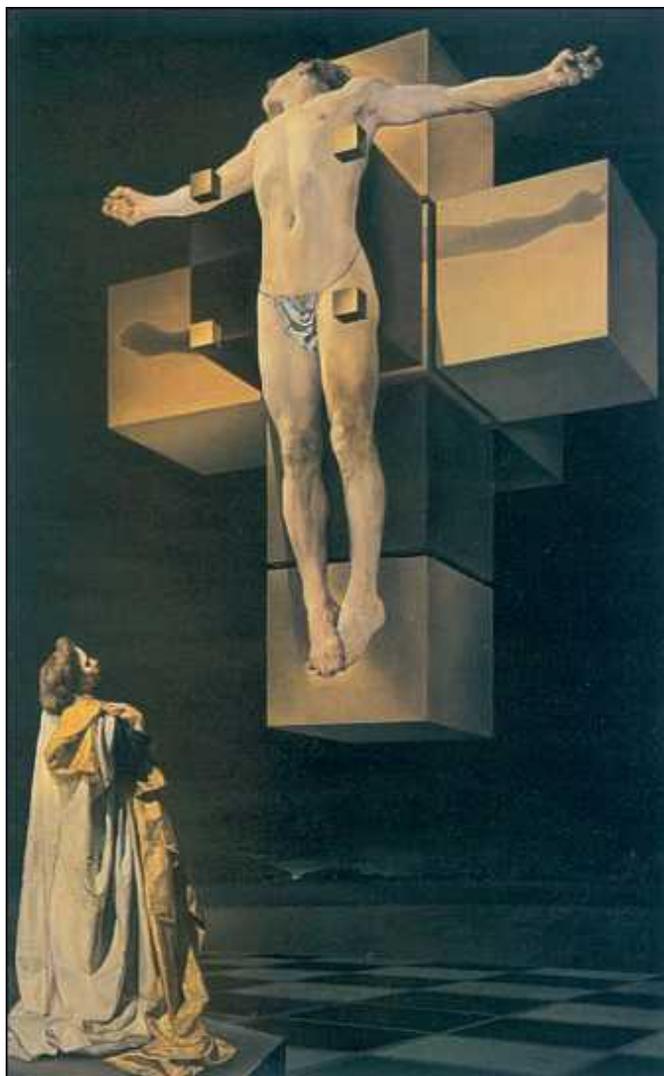
С. Дали. «Мягкая конструкция с варёными бобами: Предчувствие гражданской войны». 1936 г. Музей изобразительных искусств. Филадельфия

Видения художника предстают в его полотнах как кошмарная реальность. Свой художественный метод мастер называл «параноидально-критическим» (его обоснование содержится в книге Дали «Видимая женщина», 1920). В картинах, написанных в оптически иллюзорной манере, призванной убедить зрителя в достоверности изображённого, фигуры и предметы растягиваются (мягкие часы в

картине «Постоянство памяти», 1931), растворяются, превращаются в другие (два пассажира в «Призрачной повозке», 1933, оказываются башнями далёкого города). С сер. 1930-х гг. Дали создавал сюрреалистические объекты («Телефон-омар», 1936; «Диван-губы», 1936—37, и др.). Его эксцентричные выходки привлекали внимание публики и прессы. На Международной выставке сюрреалистов в Лондоне (1936) художник появился в костюме водолаза, подходящем, по его мнению, для погружения в подсознание. Для выставки в Париже он создал композицию «Дождливое такси»: в машине сидел обнажённый манекен, его тело было покрыто живыми улитками; в салон лилась вода из дыр в крыше. Переживания по поводу гражданской войны в Испании Дали выразил в «Осеннем каннибализме» (1936) и «Мягкой конструкции с варёными бобами: Предчувствие гражданской войны» (1936). Постоянное стремление Дали к мистификациям и публичным скандалам, а также его сочувственное отношение к фашистским режимам вызвали конфликт художника с парижскими сюрреалистами. В 1939 г. Дали вышел из объединения, заявив, что является единственным подлинным сюрреалистом: «Сюрреализм – это я».



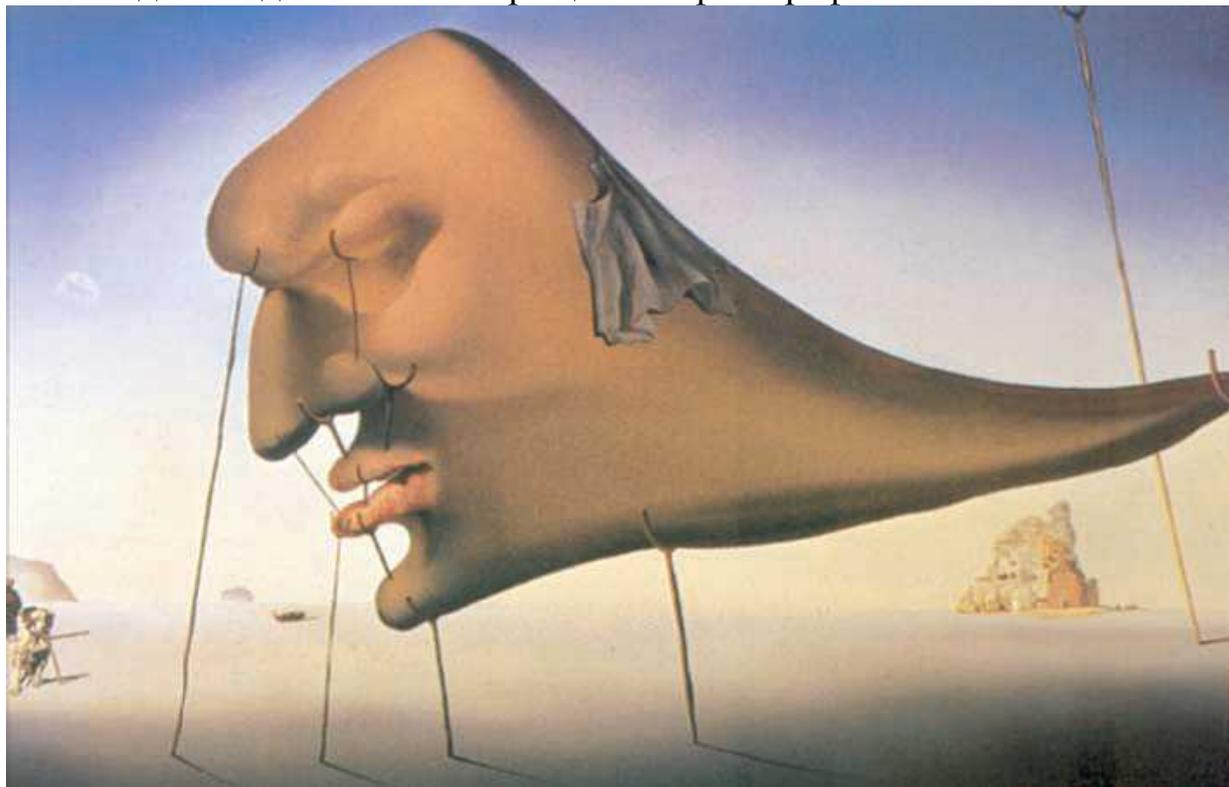
С. Дали. «Сон, вызванный полётом пчелы вокруг граната, за секунду до пробуждения». 1944 г. Собрание Тиссен-Борнемиса. Лугано



С. Дали. «Гиперкубическое тело» («Распятие»). 1954 г.

В 1940—48 гг. Дали и Галя жили в США. Среди известных картин этого времени – «Сон, вызванный полётом пчелы вокруг граната, за секунду до пробуждения» (1944). В Америке Дали нашёл большое состояние, участвуя в коммерческих проектах, работая в театре, создавая дизайн ювелирных украшений и модной одежды, рекламную продукцию. После возвращения в Испанию (1948) художник всё больше проникался идеями католицизма. Религиозные мотивы, классицистическая композиция, подражание технике старых мастеров характерны для картин 1950-х гг. («Тайная вечеря», 1955; «Открытие Америки, или Мечта Христофора Колумба», 1958—59). С 1970-х гг. художник нередко прибегал к методам, позволяющим как можно убедительнее передать объём (наподобие голографии). В 1974 г. Дали

построил Театр-музей Дали в Фигерасе и ещё один музей в Кливленде. В последние годы он часто обращался к фотографии.



С. Дали. «Сон». 1937 г. Частное собрание



С. Дали. «Моя жена, обнажённая, смотрит на собственное тело, ставшее лесенкой, тремя позвонками колонны, небом и архитектурой». 1945 г. Музей современного искусства. Нью-Йорк

Творчество Дали оказало значительное влияние на изобразительное искусство 20 в. Его идеи в области дизайна и рекламы остаются актуальными по сей день.

ДЕГА́ (degas) Эдгар (1834, Париж – 1917, там же), французский живописец, график, скульптор; участник выставок импрессионистов. Сын банкира. Вопреки желанию родителей, посвятил себя живописи. В 1855—56 гг. учился в Школе изящных искусств в Париже, копировал работы прославленных европейских мастеров (*Рафаэля, Энгра* и др.), в картинах которых его привлекало совершенство рисунка. Рисунок занял значительное место и в творчестве Дега, но линия приобрела у него иное качество. Она не подчёркивает контуры совершенных форм, не акцентирует состояние гармонии и покоя, а помогает передать движение, выразить сложную внутреннюю жизнь героя. Прерывистая и подвижная, она сама воплощает биение жизни. Герои произведений Дега – его современники, обитатели Парижа (балерины, жокеи,

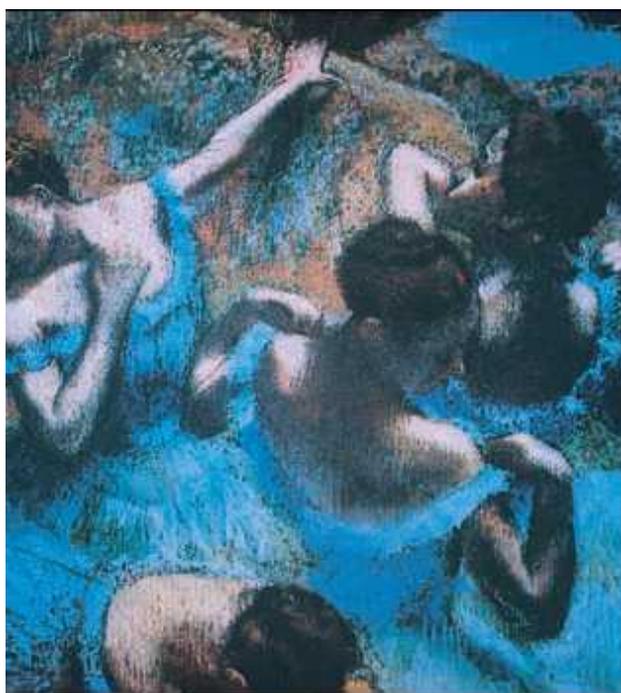
модистки, прачки, посетители кафе). Эти качества сближают творчество художника с искусством импрессионистов, с которыми он тесно общался. Дега показывал и праздничную сторону жизни, и её прозаичные будни, ежедневный упорный труд людей, их обыденные занятия. Художник метко подмечал характерные жесты и позы. В любом сюжете, будь то залитая лучами прожекторов сцена, утомительные репетиции танцовщиц, тренировки жокеев, сценки в кафе, утренний туалет женщин, он видел поэзию и красоту («Голубые танцовщицы», ок. 1879 г.; «Прима-балерина на сцене», «Певица в кафешантане»; обе – 1878; «Танцовщицы на репетиции», ок. 1881 г.; «Таз», 1886; «Женщина, расчёсывающая волосы», ок. 1895 г.; «Жокеи под дождём», ок. 1881 г.). Дега много работал в технике *пастели*. Цветовые пятна, то нежные и матовые, то сверкающие и насыщенные, оттеняются рисунком отдельных линий, с помощью которых художник ставит необходимые акценты («Проездка скаковых лошадей», ок. 1880 г.). В 1870–71 гг. Дега принимал участие в обороне Парижа от прусских войск; простудившись, стал испытывать проблемы со зрением. Отчасти по этой причине с 1880-х гг. он обратился к скульптуре. Герои и темы его скульптурных произведений остались теми же: изображённые в быстром движении танцовщицы и кони, женщины за туалетом. Многие статуэтки носят эскизный характер, отличаясь острой наблюдательностью и непринуждённостью поз.



Э. Дега. «Танцовщица, завязывающая ленту туфельки». 1880 г.



Э. Дега. «Семейство Беллелли». 1860—62 гг. Музей д'Орсэ. Париж



Э. Дега. «Голубые танцовщицы». Пастель. Ок. 1879 г.
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
Москва

ДЕИСУСНЫЙ ЧИН, см. в ст. *Иконостас*.

ДЕЙНЕКА Александр Александрович (1899, Курск – 1969, Москва), русский живописец, скульптор, график, монументалист. Учился в Харьковском художественном училище (1915—17), во *Вхутемасе* (1920—25) у В. А. *Фаворского* и И. И. Нивинского, тогда же познакомился с В. В. Маяковским и плакатистом Д. С. Моором. Член-учредитель *Общества станковистов* (ОСТ), член общества «Октябрь», член Российской ассоциации пролетарских художников.

Дейнека – мастер книжной и журнальной графики, которую отличает особая, «плакатная» выразительность. Художественные средства живописи обогатил элементами новых видов искусства: кино, фотографии, плаката. Картины 1920-х гг. тяготеют к монументальным формам, их пространственное и ритмическое построение напоминает об опыте *конструктивизма*. В полотнах, посвящённых возведению нового мира («Перед спуском в шахту», 1925; «На стройке новых цехов», 1926), Дейнека «монтирует» на плоскости объёмные, взятые крупным планом фигуры людей и ажурное кружево конструкций. Он словно выхватывает фрагменты из панорамы огромной стройки, в которую превратилась вся страна. В «Обороне Петрограда» (1927) две контрастные по ритму и пластике шеренги бойцов и раненых образуют двухъярусную композицию; монохромная цветовая гамма усиливает эмоциональную напряжённость.

В 1930-е гг. картины Дейнеки насыщаются светом и радостью. «Мать» (1932) воссоздаёт образ материнства, исполненный нежности и любви. Художник обращается также к темам спорта и авиации. В «Будущих лётчиках» (1937) фигурки мальчиков, наблюдающих полёт гидроплана, воплощают молодость и мечту о светлом будущем. Великая Отечественная война нашла отражение в полотнах «Окраина Москвы. Ноябрь 1941 г.» (1941), «Оборона Севастополя» (1942). В 1930—50-е гг. Дейнека активно работал как скульптор, писал *панно* для международных выставок, выполнил *мозаики* для станций метро «Маяковская» (1938), «Новокузнецкая» (1940—43), мозаичные

портреты учёных для нового здания МГУ им. М. В. Ломоносова (1947—53). Преподавал во *Вхутемине* (1928—30) и др. учебных заведениях. Живопись Дейнеки (особенно периода ОСТа) оказала влияние на творческие поиски художников «сурового стиля».

ДЕКО́Р (от лат. *deco*го – украшаю), система украшения здания (фасада, интерьера) или изделия. Выступая в единстве с их объёмно-пространственной композицией, декор акцентирует конструктивные элементы или, наоборот, зрительно преобразует конструкцию, внося иные масштабные соотношения, *ритм, колорит* (декор в виде колонн трёх ордеров зрительно облегчает массивную арочную конструкцию *Колизея*; в барочных зданиях обильная лепнина, прерывистые линии карнизов, собранные в пучки колонны придают живописность гладкой стене).

ДЕКОРАТИ́ВНО-ПРИКЛАДНО́Е ИСКУ́ССТВО, создание художественных изделий, имеющих практическое назначение (домашняя утварь, посуда, ткани, игрушки, украшения и др.), а также художественная обработка утилитарных предметов (мебели, одежды, оружия и т. д.). Мастера декоративно-прикладного искусства используют самые разнообразные материалы – металл (бронзу, серебро, золото, платину, различные сплавы), дерево, глину, стекло, камень, текстиль (натуральные и искусственные ткани) и др. Изготовление изделий из глины называют керамикой, из драгоценных металлов и камней – *ювелирным искусством*.



Подвеска с пчёлами. Золото. 16 в. до н. э. Остров Крит. Археологический музей. Ираклион

В процессе создания художественных произведений из металла используются техники литья,ковки, чеканки, гравирования; текстиль украшают вышивкой или набойкой (на ткань накладывают покрытую краской деревянную или медную доску и ударяют по ней специальным молотком, получая отпечаток); деревянные предметы – резьбой, инкрустациями и красочными росписями. Роспись керамической посуды называют *вазописью*.



Харин. Фигурная ойнохойя в виде женской головы. Кон. 6 в. до н. э. Древняя Греция. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Декоративно-прикладные изделия должны быть прежде всего удобны в использовании и красивы. Они создают предметную среду вокруг человека, воздействуя на его душевное состояние и настроение. Произведения декоративно-прикладного искусства рассчитаны на восприятие и зрением, и осязанием, поэтому выявление красоты фактуры и пластических свойств материала, искусность обработки играют в нём важнейшую роль. В форме вазы, игрушки, предмета мебели, в системе их украшений мастер стремится выявить прозрачность стекла, пластичность глины, теплоту дерева и текстуру его поверхности, твёрдость камня и естественный рисунок его прожилок. При этом форма изделия может быть как абстрактной, так и напоминать цветок, дерево, фигуру человека или животного.



Часы-колесница. Бронза, фарфор. 18 в.

В украшениях широко применяются различные *орнаменты*. Часто именно декор превращает бытовой предмет в произведение искусства (хохломяская чаша простой формы, расписанная яркими узорами по золоту; платье скромного фасона, украшенное вышивкой или кружевами). При этом очень важно, чтобы орнаменты и фигуративные изображения не противоречили форме изделия, а выявляли её. Так, в древнегреческих вазах узорные полосы отделяют тулово (центральную часть) от ножки и горловины, роспись тулова подчёркивает его выпуклость.



П. Беренс. Лампа. 1902 г.

Декоративно-прикладное искусство существует с глубокой древности. Художественные изделия тесно связаны с бытовым укладом и обычаями определённой эпохи, народа или социальной группы (дворян, крестьян и т. д.). Уже первобытные мастера украшали резьбой и узорами посуду, изготавливали примитивные украшения из звериных клыков, раковин и камней. В этих предметах воплотились представления древних людей о красоте, о строении мира и о месте человека в нём. Традиции древнего искусства продолжают жить в фольклоре, в изделиях *народных промыслов*. В дальнейшем выделяется утварь для исполнения священных обрядов и предметы роскоши, призванные подчеркнуть богатство и властную силу своих владельцев. В этих изделиях использовались редкие, драгоценные материалы и богатый декор. Развитие промышленного производства в 19 в. позволило создавать произведения декоративно-прикладного искусства для массового потребителя. При этом замысел, эскиз росписи, форма

для изготовления и т. д. принадлежали крупным мастерам, а готовые изделия тиражировались работниками фабрик и заводов (*шпалеры* по эскизам известных мастеров, изделия фарфоровых заводов и т. д.). Применение промышленных технологий положило начало искусству *дизайна*.



Ч. Макинтош. Стул. 1900 г.

ДЕЛАКРУА́ (delacroix) Эжен (1798, Сен-Морис, близ Парижа – 1863, Париж), французский художник, один из самых ярких представителей *романтизма*. Родился в семье министра правительства

Директории, получил классическое образование в Императорском лицее. Возможно, настоящим его отцом был знаменитый дипломат наполеоновской эпохи Талейран, который неизменно ему покровительствовал. Оставшись в 16 лет сиротой, Делакруа поступил в мастерскую П. Н. Герена, а затем в Школу изящных искусств (1817). Из современников художник высоко ценил Дж. *Констебла*, А. Гро, но считал себя последователем Т. *Жерико*. Первая картина, доставившая ему известность, – «Ладья Данте» (1822), написанная на сюжет «Божественной комедии», поразила современников страстной патетикой, мощью сумрачного света. На тему трагедии Дж. Н. Г. Байрона создано огромное полотно «Смерть Сарданапала» (1827), в котором изображён ассирийский правитель, повелевший сжечь себя на костре вместе с прекрасными рабынями. Влечение к могучим страстям – отличительная черта живописи Делакруа. Художника волновали события современной истории. Борьбе греков за национальную независимость посвящены картины «Резня на острове Хиос» и «Греция на развалинах Миссолунги» (обе – 1826). Сюжет картины «Свобода, ведущая народ» (1830—31) навеян революционным восстанием в Париже в июле 1830 г. В образе прекрасной женщины, олицетворяющей Свободу, художник нашёл пластическую формулу революционной Франции. Во время путешествия в Англию Делакруа был потрясён трагедиями Шекспира и в течение всей дальнейшей жизни обращался к сюжетам и персонажам великого драматурга («Гамлет», 1839; «Смерть Офелии», 1844; «Дездемона, проклинаемая отцом», 1852, и др.).



Э. Делакруа. «Львиная охота в Марокко». 1854 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

В 1830-х гг. Делакруа посетил Марокко, открыв для себя влекущий мир Арабского Востока, которому посвятил множество картин и зарисовок. В «Алжирских женщинах» (1833—34) перед европейским зрителем впервые предстал мир мусульманского гарема. Художник создал также серию портретов представителей творческой интеллигенции, многие из которых были его друзьями (портреты Н. Паганини, Ф. Шопена, Г. Берлиоза и др.).



Э. Делакруа. «Ладья Данте». 1822 г. Лувр. Париж

В поздний период творчества художник исполнил несколько монументальных росписей: центральный *плафон* в галерее Аполлона в Лувре (1850); две грандиозные композиции в церкви Сен-Сюльпис в Париже (1861) – «Изгнание Илиодора из храма» и «Битва Иакова с ангелом». В последние годы жизни, в период господства реалистического направления во французской живописи, Делакруа по-прежнему оставался верен романтизму. В «Охоте на львов» (1854) тела зверей и людей извиваются, подобно языкам пламени, сплетаясь в смертельной схватке.



Э. Делакруа. «Свобода, ведущая народ». 1830—31 гг. Лувр. Париж

Художник был всесторонне одарён, обладал музыкальным и литературным талантом. Его дневники, статьи о художниках – интереснейшие документы эпохи. Его теоретические исследования законов цвета оказали огромное влияние на будущих импрессионистов и особенно на В. Ван Гога. Влияние Делакруа вышло далеко за пределы романтизма, оно ощутимо во всей французской живописи 19 в.

ДЕСЮДЕПОРТ (франц. dessus de porte, буквально – над дверью), декоративное *панно*, расположенное над дверью (чаще всего живописное, реже скульптурное). Обрамление десюдепорта связывает его с общим лепным или резным деревянным оформлением дверного проёма. Десюдепорты широко применялись в отделке дворцовых интерьеров в Европе в 17–18 вв., в России – в 18 в.



А. Ринальди. Китайский дворец. Интерьер. Государственный музей-заповедник Ораниенбаум. Ломоносов

Справа: Десюдепорт в зале Китайского дворца. Государственный музей-заповедник Ораниенбаум. Ломоносов

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

ДЖОРДЖОНЕ (giorgione) (настоящее имя Джорджо Барбарелли да Кастельфранко) (1476 или 1477, Кастельфранко, близ Венеции – 1510, Венеция), итальянский живописец эпохи Высокого *Возрождения*. В юности приехал в Венецию, где, по всей вероятности, учился у Джованни Беллини. Был близок к кругу венецианских гуманистов. Славился также как певец и музыкант. В 1507—08 гг. участвовал в украшении Дворца дождей, расписывал фресками Немецкое подворье в Венеции (сохранился фрагмент с изображением женской фигуры). Искусство Джорджоне обогатило венецианскую живопись новым пониманием проблем композиции, цвета и живописной фактуры, расширило круг её сюжетов.



Джорджоне. «Спящая Венера». 1509—10 гг. Картинная галерея. Дрезден

Творческая деятельность художника продолжалась всего 10–12 лет. Не сохранилось ни одной подписанной картины Джорджоне; некоторые из его произведений известны только по копиям и гравюрам. Кисти художника предположительно приписывают такие произведения, как: «Мадонна да Кастельфранко» (ок. 1504—05 гг.); «Женский портрет» (т. н. «Лаура», 1506); «Портрет юноши», «Гроза», «Три философа» (все – 1505—06); «Спящая Венера», «Сельский концерт» (1509—10; некоторые историки искусства считают его работой *Тициана*), и др. Ранние произведения, исполненные до 1506 г., пронизаны поэтическим, созерцательным чувством. Природа в них – не фон для действия, а одушевлённое, живое существо. Джорджоне одним из первых в Венеции стал писать картины масляными красками, которые позволяли добиваться чистоты цвета и мягкого перехода тонов. Около 1505—06 гг. художник создал один из своих шедевров – «Юдифь». Юная и прекрасная девушка пробралась во вражеский лагерь и отрубила голову полководцу Олоферну, спасая свой народ. Она стоит в задумчивости,

опираясь на меч, её нога попирает голову поверженного врага. Внимание зрителя привлекают не меч, не отрубленная голова Олоферна, а прежде всего фигура девушки с печально опущенными глазами на фоне предрассветного неба. В прозрачных голубых красках далёкого туманного гористого пейзажа ощущается утренний холодок.



Джорджоне. «Юдифь». Ок. 1505—06 гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Скрытое дыхание жизни, пронизывающее полотно художника, органичность изображаемой природы соединяются в зрелых произведениях Джорджоне с утонченностью эмоциональной атмосферы и сложным, ассоциативным характером сюжетного замысла, что придаёт его работам черты загадочности, недосказанности. В «Грозе» на небе клубятся тёмные тучи, сверкают молнии. На переднем плане на берегу ручья молодая женщина кормит ребёнка. Задумчиво стоит юноша, опираясь на свой посох. Взволнованный, тревожный пейзаж выражает чувства не столько персонажей, сколько самого художника. Считается, что начало пейзажному жанру в итальянской живописи было положено именно этой картиной. Лиричностью проникнуты созданные Джорджоне портреты.



Джорджоне. «Гроза». 1505—06 гг. Галерея Академии. Венеция

Главная тема поздних произведений («Спящая Венера», «Сельский концерт») – гармоничное единство человека и природы. Сохраняя ясность объёма, чистоту и выразительность контуров, художник с помощью мягкой прозрачной светотени добился органического слияния человеческой фигуры с пейзажем.

Джорджоне скончался в раннем возрасте, согласно легенде заразившись чумой от своей возлюбленной. Его творчество оказало

определяющее влияние на венецианскую живопись 16 в. и положило начало периоду её яркого расцвета. Достижения Джорджоне были восприняты многими современниками художника (Джованни Беллини, Себастьяно дель Пьомбо, Я. Пальмой Старшим) и получили дальнейшее развитие в творчестве его гениального ученика Тициана.

ДЖОТТОДИ БОНДОНЕ (giotto di bondone) (1266 или 1267, Колле-ди-Веспиньяно (?), Италия – 1337, Флоренция), итальянский живописец эпохи Проторенессанса (Предвозрождения). Вероятно, учился в мастерской знаменитого флорентинского мастера Чимабуэ (1280—90). Работал главным образом в Падуе и Флоренции. Пользовался широким признанием среди своих современников. В начале 1300-х гг. посетил Рим. С 1334 г. руководил строительством собора Санта-Мария дель Фьоре и городских укреплений во Флоренции.



Джотто ди Бондоне. «Оплакивание Христа». Фреска. 1304—06 гг. Капелла дель Арена (Скровеньи). Падуя

С именем Джотто связан переворот в развитии итальянской живописи. Смело порвав со средневековыми художественными канонами, Джотто внёс в религиозные сюжеты земное начало. Сцены евангельских легенд он изображал с жизненной убедительностью, превращая их в исполненное драматизма увлекательное повествование. К числу ранних работ Джотто относятся некоторые из фресок Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи (между 1290 и 1299 г.). В 1304—06 гг. художник расписал стены капеллы Скровеньи (капеллы дель Арена) в

Падуе. Расположенные на стенах капеллы в три яруса, росписи воссоздают историю жизни Богоматери и Христа. Каждая из представленных сцен, заключённая в орнаментальную «раму», превращалась в подобие картины, в которой соблюдалось единство времени и места. Персонажи наделены сдержанностью и благородством. Массивные, величественные объёмы фигур, скупое намеченное пространство, пластическая и эмоциональная выразительность жестов, светлый, праздничный колорит сделали росписи выдающимся произведением проторенессансной живописи в Италии. В 1300—02 гг. художник выполнил росписи в церкви Бадия во Флоренции, фрагменты которых были обнаружены в процессе реставрации 1966 г., а также ряд алтарных образов, среди которых наиболее известна «Мадонна во славе» (1310—20). Сохраняя традиционную композицию, идущую из византийской живописи, Джотто достиг большей убедительности пространственного построения, монументальности и внутренней значительности образа. К позднему периоду творчества художника относятся росписи капелл Перуцци (ок. 1320 г.) и Барди (1320—25) во флорентийской церкви Санта-Кроче со сценами жития святых Иоанна Крестителя, Иоанна Евангелиста, Франциска Ассизского. Их отличают монументальность, величие и торжественность, лаконизм композиции, сдержанность красочной гаммы.



Джотто ди Бондоне. «Поцелуй Иуды». Фреска. 1304—06 гг. Капелла дель Арена (Скровеньи). Падуя. Фрагмент

Джотто проявил себя также в качестве архитектора, создав проект кампанилы (колокольни) Флорентийского собора (строительство начато в 1334 г., продолжено в 1337—43 гг. Андреа Пизано, завершено ок. 1359 г. Ф. Таленти). Сохранив готический *декор*, художник придал архитектурным объёмам спокойную ясность, а частям здания — ритмическую соразмерность. Творчество Джотто оказало огромное влияние на развитие итальянского искусства, которое ощутимо в работах его учеников, а также в произведениях мастеров 15 в. (*Мазаччо*, Андреа Кастаньо и др.).



Джотто ди Бондоне. «Благовещение Анне». Фреска. 1304—06 гг. Капелла дель Арена (Скровеньи). Падуя

ДИЗАЙН, художественное проектирование промышленных изделий, учитывающее форму, материал и назначение предмета. Деятельность дизайнера направлена на создание органичной человеку предметно-пространственной среды. Современный дизайн является областью, где объединяются новейшие достижения науки, техники, гуманитарных знаний и художественно-эстетическая сфера; используются данные эргономики (науки, изучающей психофизиологические и функциональные особенности человека), экономики, экологии. Дизайнер руководствуется принципом функциональности форм, использует современные материалы и технологии, учитывает тенденции моды.



Г. Гимар. Вход в метро. 1900 г. Париж

Область применения дизайна охватывает все виды человеческой жизни и деятельности: орудия труда и механизмы, предметы быта (посуда, бытовые приборы, аудио– и видеоаппаратура, мебель), одежду, книги и рекламную продукцию, оформление жизненного пространства человека – жилых интерьеров и садово-парковых зон (ландшафтный дизайн). Современные технологии вызвали к жизни компьютерный дизайн. Подобно произведениям «высокой моды», в художественном проектировании создаются уникальные авторские произведения «дизайна как искусства» (арт-дизайн).



Л. С. Попова. Эскизы платья. 1923–24 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Появление дизайна в кон. 19 в. связано с промышленной революцией, развитием массового производства. Его истоки – в практике английского «Движения искусств и ремёсел», связанного с именем У. Морриса. В нач. 20 в. возникают фирменные стили немецкой электротехнической компании «АЕГ» и американской «Форд моторс». Первые крупные дизайнерские школы – *Вхутемас* в России и германский «Баухауз». Для отечественного дизайна важен был опыт «производственного искусства» 1920—х гг.; на европейский дизайн первой пол. 20 в. большое влияние оказали теоретические разработки и практика функционализма. В сфере дизайна работали крупные архитекторы – Ф. Л. Райт; один из основоположников дизайна, создатель «фирменного стиля» компании «АЕГ» Петер Беренс; основатель «Баухауза» Вальтер Гропиус и др. Экономический кризис 1929 г. привёл к появлению в Америке «индустрии дизайна». Благодаря новым материалам и технологиям появляются обтекаемые формы промышленных изделий. После Второй мировой войны лидером в области дизайна стала Италия, где склонность к авангардным формам сочеталась с классическими культурными традициями. В мебельной

промышленности, благодаря новым методам обработки пластмасс, возникают образцы яркой пластиковой мебели. Получает развитие идея фирменного стиля; крупные предприятия («Фиат», «Оливетти») сотрудничают с известными мастерами. Немецкие дизайнеры вновь обращаются к опыту функционализма, «Баухауза». Функциональность сочетается с эстетической простотой изделий (стиль фирмы «Браун»). В жилой среде используются новейшие материалы, сборные элементы, промышленное оборудование (направление «хайтек»).



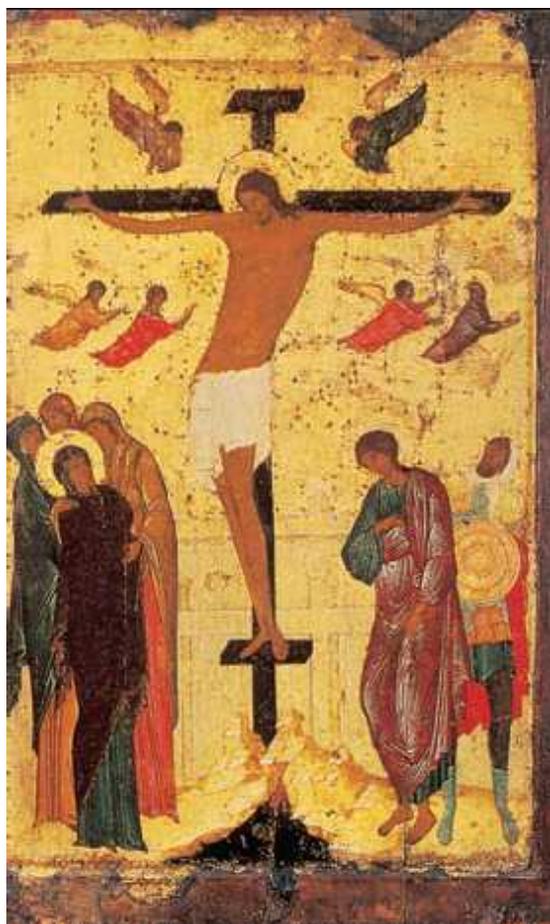
Ч. Макинтош. Стул. 1896—97 гг.

В СССР в 1962 г. был организован ВНИИТЭ (Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики). На предприятиях создавались художественные лаборатории, открывались кафедры художественного конструирования в вузах. 1970-е гг. – время создания

концептуальных проектов, решавших проблему синтеза предметной среды и архитектуры.

В кон. 20 – нач. 21 в. в связи с распространением компьютерных технологий получил развитие веб-дизайн – проектирование и оформление виртуальных страниц сайтов в Интернете, включающее элементы анимации. Широко востребованы также дизайн интерьеров жилых и общественных зданий, ландшафтный дизайн. Дизайнеров готовят ведущие художественные и строительные вузы; создаются специализированные студии и бюро и авторские школы дизайна.

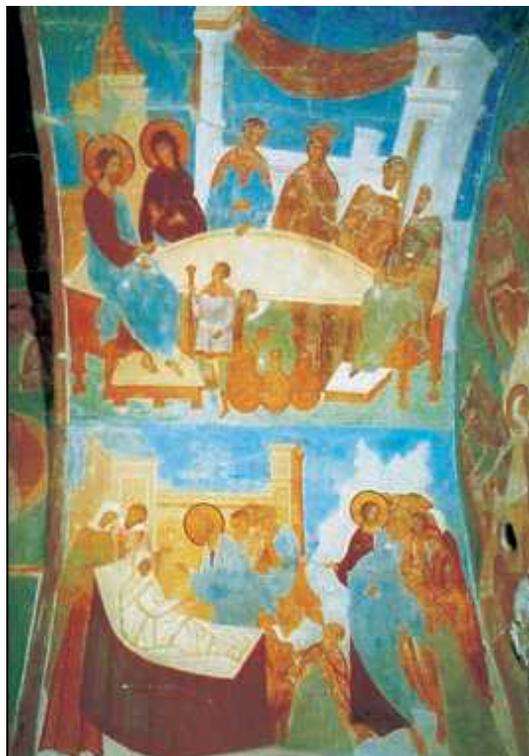
ДИОНИСИЙ (ок. 1440 – после 1503), русский иконописец, мастер фрески; представитель московской школы живописи, продолжатель традиций Андрея *Рублёва*. Предположительно, учился в мастерской при московском Симоновом монастыре под руководством старца Митрофана, совместно с которым расписал собор Рождества Богородицы в Пафнутьево-Боровском монастыре (между 1467 и 1476 г.). Искусство Дионисия формировалось в столичной учёной «книжной» среде. Творчество иконописца было высоко оценено современниками, в том числе Иваном III. Мастеру заказывали работы архиепископ Ростовский Вассиан Рыло, духовник Ивана III (иконостас Успенского собора Московского Кремля, 1481); архиепископ Иоасаф Оболенский (росписи собора Ферапонтова монастыря, 1502—03); богослов Иосиф Волоцкий (росписи и иконы Иосифо-Волоколамского монастыря, после 1485 г.). В кругу этих крупных церковных деятелей разрабатывалось представление о государстве как о некоем идеальном организме, где царствуют духовные ценности, нестяжательство и красота.



Дионисий. «Распятие». Икона. Ок. 1500 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Иконы Дионисия, сияющие светлыми, торжественными белыми, золотыми, красными красками, пронизаны ликующей радостью. Даже «Распятие» (ок. 1500 г.) не передаёт трагедию умирающего на кресте Спасителя, а утверждает победу жизни над смертью. Житийные иконы мастера и его учеников давали зримые образы человеческой жизни как пути духовного совершенствования («Митрополит Пётр с житием», «Митрополит Алексей с житием»; обе – ок. 1481 г.). Фигуры московских митрополитов возвышаются посреди преображённого их трудами и молитвами благостного и несуетного мира. Прославление именно отечественных святых подвижников и основателей монастырей («Прп. Кирилл Белозерский», рубеж 15–16 вв.) отвечало идее укрепления русской церкви и русской государственности. В житийных сценах представлены не только сотворённые ими чудеса, но и деяния во благо государства, переговоры с князьями, поездки в Орду, возведение

соборов. В фигурах митрополитов мастер подчёркивает «ангелоподобность», удлинняя их пропорции, замедляя ритм движений. Невесомые, почти бесплотные фигуры, словно парят в светозарных сферах.



Дионисий. Фрески Ферапонтова монастыря. 1502—03 гг. Вологодская область

Вершина творчества Дионисия – выполненные им совместно с сыновьями росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря в Вологодской области. Чудом сохранившиеся почти в полной неприкосновенности фрески погружают вошедшего в храм в атмосферу небесного праздника. Среди сюжетов, посвящённых земному пути и прославлению Богородицы, нет главных и второстепенных; все детали, подобно голосам в хоре, звучат в ликующе-радостном созвучии. В красочной гамме фресок царствует синий – цвет Богородицы и горнего, небесного мира. Удлиненные фигуры, погружённые в глубокую синеву, вырваны из плена земного притяжения; все линии, силуэты, движения устремлены ввысь. Каждая сцена – торжественное, возвышенное, полностью очищенное от обыденности действо. Сюжеты разворачиваются на стенах по мере движения вошедшего в храм от входа к алтарю, от «Страшного суда» в

западной части до композиций, звучащих радостным гимном Богородице («Покров», «О Тебе радуется», «Собор Богоматери»), в светлом подкупольном пространстве.



*Дионисий. «Св. Пётр Митрополит с житием». Икона. Ок. 1481 г.
Успенский собор Московского Кремля*

После 1503 г. сведения о жизни и творчестве мастера отсутствуют.

ДИПТИХ, см. в ст. *Полиптих*.

ДОБУЖИНСКИЙ Мстислав Валерианович (1875, Новгород – 1957, Нью-Йорк), русский график и театральный декоратор. Участник художественного объединения «*Мир искусства*» (с 1902 г.). Родился в семье офицера. Учился в Рисовальной школе *Общества поощрения художеств* (1884–85) в Санкт-Петербурге, в художественной школе в Мюнхене у А. Ажбе (1899–1901) и в Надьбанье (Венгрия) у Ш. Холлоши; в 1901 г. изучал искусство гравирования под руководством В. В. Матэ.



*К. А. Сомов. Портрет М. В. Добужинского. 1910 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*

В творчестве Добужинского особое место занимает Санкт-Петербург. В отличие от других мирискусников, художник воссоздаёт не его парадный блеск и славное историческое прошлое, а образ современного города, безлюдного и бездушного; дворы-колодцы и зловещие закоулки («Домик в Петербурге», «Старый домик»; оба – 1905; «Человек в очках», 1905—06; «Окно парикмахерской», 1906; «Гримасы города», 1908; серия «Городские сны», 1900—10). Городские пейзажи пронизаны тревожными предчувствиями, подчас трагической безысходностью.

Добужинский плодотворно работал в области книжной и журнальной графики, оформляя юмористические и сатирические издания («Шут», 1902; «Жупел», 1905–1906; «Адская почта», 1906), а в 1900—10-х гг. – авторитетные литературно-художественные альманахи («Мир искусства», «Золотое руно», «Аполлон»). Стильные и изысканные обложки, иллюстрации и виньетки художника, созданные в аскетически-строгой чёрно-белой гамме, во многом определили облик

этих журналов. Добужинский прославился как тонкий и проникновенный интерпретатор литературных произведений (иллюстрации к «Казначейше» М. Ю. Лермонтова, 1913; «Белым ночам» Ф. М. Достоевского, 1923; «Трём толстякам» Ю. К. Олеси, 1928, и др.). Блестяще владея мастерством создания лаконичных эмблем, разработал множество экслибрисов (книжных знаков), почтовых открыток и марок.

Добужинский был также выдающимся театральным декоратором, работал как художник кино. Особую известность приобрело оформление спектакля Московского художественного театра по пьесе И. С. Тургенева «Месяц в деревне» (1909). Позднее сотрудничал с антрепризой С. П. *Дягилева*, ленинградским Большим драматическим театром. В 1924 г. покинул Россию; жил и работал в Литве, Франции, Англии, США. Написал книгу мемуаров (опубликована в Нью-Йорке в 1976 г., в Москве в 1987 г.).

Драматические урбанистические мотивы Добужинского предвосхитили поиски футуристов и экспрессионистов. Его декорации и костюмы явились промежуточным звеном между *модерном* и авангардом в театральном-декорационном искусстве.

ДОМЬЁ (daumier) Оноре Викторьен (1808, Марсель – 1879, Вальмондуа, близ Парижа), французский живописец, график и скульптор. Сын стекольщика. С 1814 г. жил в Париже. Брал уроки рисования у художника А. Лемуара, работал в мастерской Э. Будена, копировал живопись и изучал античную скульптуру в Лувре, обучался искусству *литографии*.



О. В. Домье. «Прачка». 1860-е гг. Лувр. Париж

Домье был блестящим мастером журнальной политической карикатуры. В 1830 г. он начал создавать сатирические рисунки для журналов, издававшихся Шарлем Филипоном: сначала для либерального «Карикатур», а после его закрытия (1835) – для «Шаривари». Объектами беспощадной сатиры художника становились врачи и политики, адвокаты и судьи (серии литографий «Парижские типы», 1839—40; «Супружеские нравы», 1839—42; «Добрые буржуа», 1846—49) и даже король Луи Филипп, за карикатуру на которого («Гаргантюа», 1831) Домье был арестован и провёл полгода в тюрьме. Обладая острой наблюдательностью, художник по памяти лепил из глины в мастерской фигурки встреченных им людей. Впоследствии эти карикатурные статуэтки служили «моделями» для его литографий. Ежедневная работа над сатирическими рисунками позволила художнику достичь виртуозного мастерства линии, создавать ёмкие гротескные формы, в которых смешное соединялось с трагическим.



О. В. Домье. «Вагон третьего класса». Ок. 1863—65 гг. Метрополитен-музей. Нью-Йорк

Домье делал также рисунки для «репортажных» литографий на злободневные сюжеты («Улица Транснонен, 15 апреля 1834 г.»; изображена сцена расправы над восставшими рабочими в Париже). Композиционное построение этой работы предвосхищает находки кинематографа: художник использует крупный план, резкие, необычные ракурсы, совмещение нескольких «кадров». В последние годы жизни Домье обратился к живописи («Вагон третьего класса», ок. 1863—65 г.; «Прачка», 1860-е гг.). Его живописные произведения проникнуты сочувствием к людям из низов. В 1873 г. художник почти ослеп и потерял средства к существованию; он умер в полной нищете.



О. В. Домье. «Улица Транснонен 15 апреля 1834 г.». Литография. 1834 г.

Одним из первых Домье сумел почувствовать и передать в своём искусстве образ современного города с нависающими громадами домов и торчащими трубами, шумным потоком толпы, контрастами богатства

и нищеты и трагическим одиночеством затерянного в нём человека. Пластическая мощь и композиционная изобретательность его графических работ стали образцом для художников следующих поколений.

ДОНАТЁЛЛО (donatello) (настоящее имя Донато ди Никколо ди Бетто Барди) (1386 или 1387, Флоренция – 1466, там же), итальянский скульптор эпохи Раннего *Возрождения*. Родился в семье богатого ремесленника. В 1403—07 гг. обучался в мастерской Л. *Гиберти*. Работал в основном во Флоренции, а также в Сиене, Риме, Падуе. В 1410-х гг. участвовал в украшении флорентийских общественных зданий. В 1416 г. создал для собора Орсанмикеле мраморную статую св. Георгия, в которой воплотился ренессансный героический идеал воина-защитника. В отличие от бесплотных, словно лишённых костяка готических скульптур, изгибающихся, подобно стеблям растений, энергичная фигура святого, созданная Донателло, твёрдо и незыблемо стоит на широко расставленных ногах, опираясь на большой щит. Спокойные, плавные линии, крупный, полновесный объём придают статуе строгость и величие. В 1415 г. Донателло выполнил статуи пророков для украшения кампанилы Флорентийского собора (1416—35). Облик пророка Аввакума отличается острой характерностью; современники прозвали его Цукконе (тыква) из-за вытянутой формы лысой головы.



Донателло. «Давид». Бронза. 1430-е гг. Национальный музей Барджелло. Флоренция

В 1431 г. Донателло посетил Рим, где изучал наследие античности. Под впечатлением от античного искусства были созданы трибуна для певчих во Флорентийском соборе, украшенная рельефом с упоённо пляшущими крылатыми младенцами-путти (1433—39), и рельеф «Благовещение» в церкви Санта-Кроче во Флоренции (т. н. алтарь Кавальканти, 1428—33). В трактовку сюжета из Священного Писания скульптор внёс пленительную жизненную непосредственность. Ангел опустился на колени перед Марией, как юный рыцарь перед прекрасной дамой. Мария, златокудрая красавица с книгой в руке, благоговейно внимает его словам. Скульптура выполнена из серо-голубого песчаника с позолотой в виде высокого, почти в полный объём, рельефа.



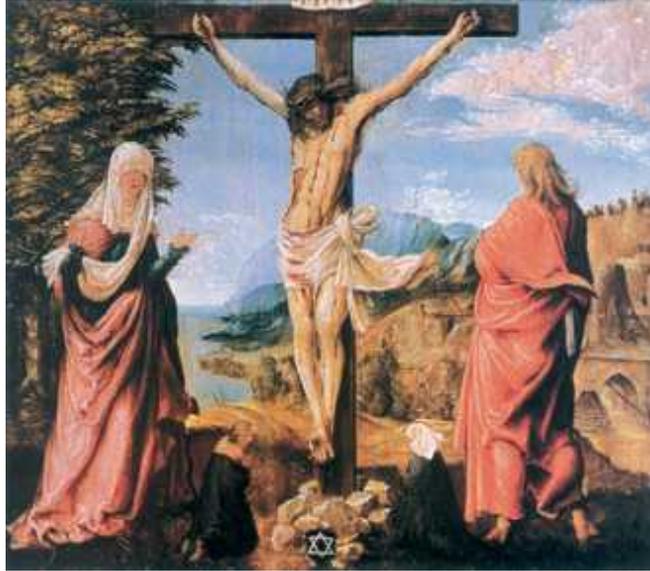
Донателло. «Памятник кондотьеру Гаттамелате». Бронза, мрамор, известняк. 1447—53 гг. Падуя

В бронзовой статуе «Давид» (1430-е гг.) Донателло впервые в ренессансной скульптуре обратился к изображению обнажённого тела. Работая в Падуе, мастер создал первый светский монумент эпохи

Возрождения – конную статую венецианского кондотьера (наёмного военачальника) Эразмо де Нарни, по прозвищу Гаттамелата («Чёрная кошка»; отлита в 1447 г., установлена в 1453 г.). Образцом для Донателло послужил древнеримский памятник императору Марку Аврелию. Кондотьер изображён в античных доспехах и с жезлом полководца в руке. В ясности и лаконичности форм, чёткости энергичного силуэта, спокойной посадке всадника и сдержанной силе поступи коня выражены волевая собранность, героическая готовность к бою. В поздних работах Донателло (алтарь св. Антония Падуанского, 1450, и четыре рельефа со сценами из жизни святого, 1446—48; деревянная статуя Марии Магдалины, 1450-е гг.; бронзовая скульптурная группа «Юдифь и Олоферн», ок. 1456—57 г.; статуя Иоанна Крестителя, 1451; рельефы кафедр церкви Сан-Лоренцо во Флоренции на темы Страстей и Воскресения Христа, 1460-е гг.) усиливается драматизм, ощущается духовный надлом, суровая отрешённость.

В творчестве Донателло воплотился ренессансный образ человека, гармонически соразмерного окружающему миру, наделённого характерностью облика и жизненной активностью, естественностью и простотой. Наследие мастера оказало значительное влияние на дальнейшее развитие итальянской скульптуры.

ДОНАТОР (лат. donator – даритель), часто встречающееся в живописи, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве Средних веков и эпохи *Возрождения* изображение заказчика строительства храма или дарителя денежных средств для его украшения. Предоставление средств на возведение и украшение храма считалось одним из богоугодных дел. Донаторов изображали в виде маленьких фигурок, благоговейно склонённых, стоящих на коленях в молитвенной позе перед Христом, Богородицей или святыми-покровителями. Фигуры дарителей часто помещали на боковых створках больших алтарных образов («Гентский алтарь» Я. ван Эйка, 1432; «Алтарь Портинари» Х. ван дер Гуса, ок. 1475 г.).



А. Альтдорфер. «Распятие с донаторами». Ок. 1512 г. Государственный музей. Кассель

Часто донаторы представлены с моделями возведённых на их средства зданий в руках. Так, в мозаиках храма Св. Софии в Константинополе император Юстиниан держит в руках его модель; император Константин Великий подносит Богоматери с Младенцем модель основанного им города, посвящённого Царице Небесной.

ДОНЖОН, см. в ст. *Замок*.

ДРЕВИН, Древиньш Александр Давыдович (1889, Венден, ныне Цесис, Латвия —1938), латышский живописец, портретист, пейзажист. Муж художницы Н. А. Удальцовой, отец скульптора А. А. Древина. Родился в семье рабочего. Учился в Риге в мореходной школе (1904—07); за участие в революционных событиях был арестован (1906). Продолжил образование в Рижской городской художественной школе (1908—14). Входил в кружок молодых латышских модернистов «Зелёный цветок». С 1914 г. жил в Москве. Был членом общества «Бубновый валет» (1915—17). В 1918—20 гг. возглавлял художественно-строительный отдел при коллегии ИЗО Наркомпроса, участвовал в создании Музея современного искусства (Музея живописной культуры), директором которого стал в 1920 г. Член Ассоциации крайних новаторов живописи (1919). Профессор *Вхутемаса – Вхутеина* (с 1920 г.), член Института художественной

культуры, Российской академии художественных наук, с 1925 г. – Государственной академии художественных наук. Участвовал в выставках общества «Московские живописцы» (1924—25); член-учредитель Общества московских художников (1927—32).



А. Д. Древин. «Газели». 1930—31 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва

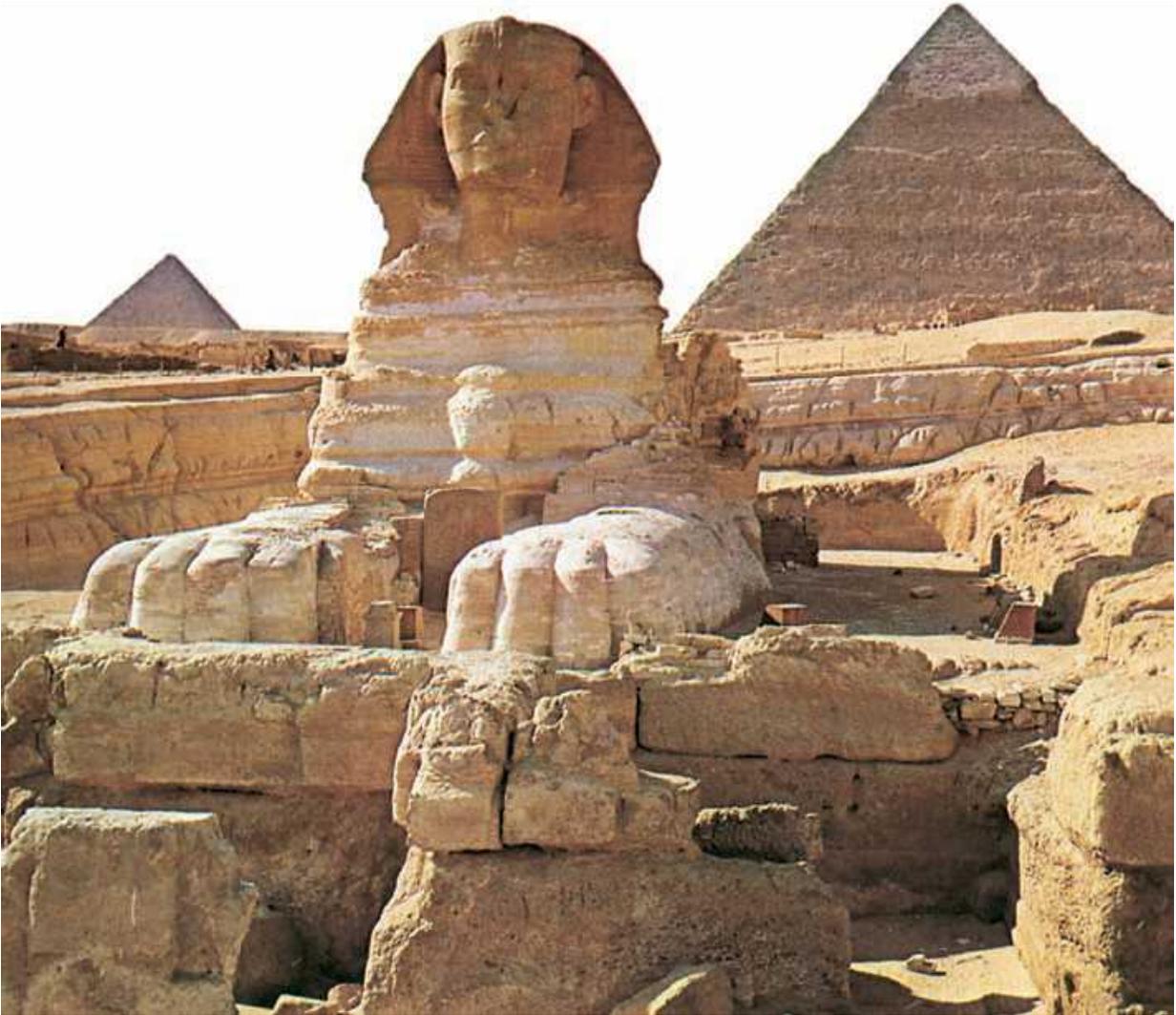
В ранний период творчества в поисках собственного стиля писал работы в духе *импрессионизма* и *примитивизма*, создавал беспредметные композиции, отмеченные влиянием лучизма М. Ф. Ларионова, и геометрические абстракции («Супрематизм», 1918–20). Творческая индивидуальность художника выразилась в лирических портретах и пейзажах, написанных в насыщенно-тёмной красочной гамме, широкими и динамичными густыми мазками. Их отличает повышенная эмоциональность, взволнованность, подчас пронзительное чувство тревоги («Город», 1926; «Пейзаж с белым домом», 1930—31; «Армения. Дорога в Норк», 1933). Попытки создать востребованную эпохой «тематическую картину» на сюжет из жизни рабочих или крестьян воплотились в серии «Приволжский колхоз» (1936), близкой по стилистике к *экспрессионизму*.



А. Д. Древин. «Девушка в саду». 1933 г. Музей изобразительных искусств. Тула

В 1930 г. Древин был отстранён от преподавания, его творчество подверглось резкой критике. В январе 1938 г. художник был арестован и через месяц репрессирован. Реабилитирован посмертно.

ДРЕВНЕГО ЕГИПТА ИСКУССТВО, искусство государства, расположенного в нижнем течении р. Нил (Северо-Восточная Африка), где возник один из древнейших очагов цивилизации. В истории древнеегипетского искусства выделяют следующие периоды: Древнее царство (31–22 вв. до н. э.), Среднее царство (21–16 вв. до н. э.), Новое царство (16–11 вв. до н. э.) и поздний период (11 в. до н. э. – 6 в. н. э.). Особый период составляет время правления фараона Эхнатона (т. н. эпоха Амарны; 1365—48 гг. до н. э.).



Большой Сфинкс в Гизе. 27–26 вв. до н. э.

Искусство Древнего Египта было тесно связано с религией и мифологией. Все произведения искусства создавали по строгим правилам – канонам. В честь богов воздвигали грандиозные храмы. В скульптуре и живописи их изображали как в человеческом облике (солнечный бог Амон-Ра, властитель загробного мира Осирис и его супруга Исида – богиня любви и материнства, богиня справедливости и космического порядка Маат и др.), так и в виде животных или людей с головами животных (Хор – в образе сокола; бог мудрости, правосудия и письменности Тот – птицы ибиса; покровитель бальзамировщиков и проводник умерших в загробное царство Анубис – шакала; богиня войны, болезней и покровительница врачевателей Сохмет – львицы и т. д.). В отличие от др. культур Древнего Востока, египтяне подчёркивали

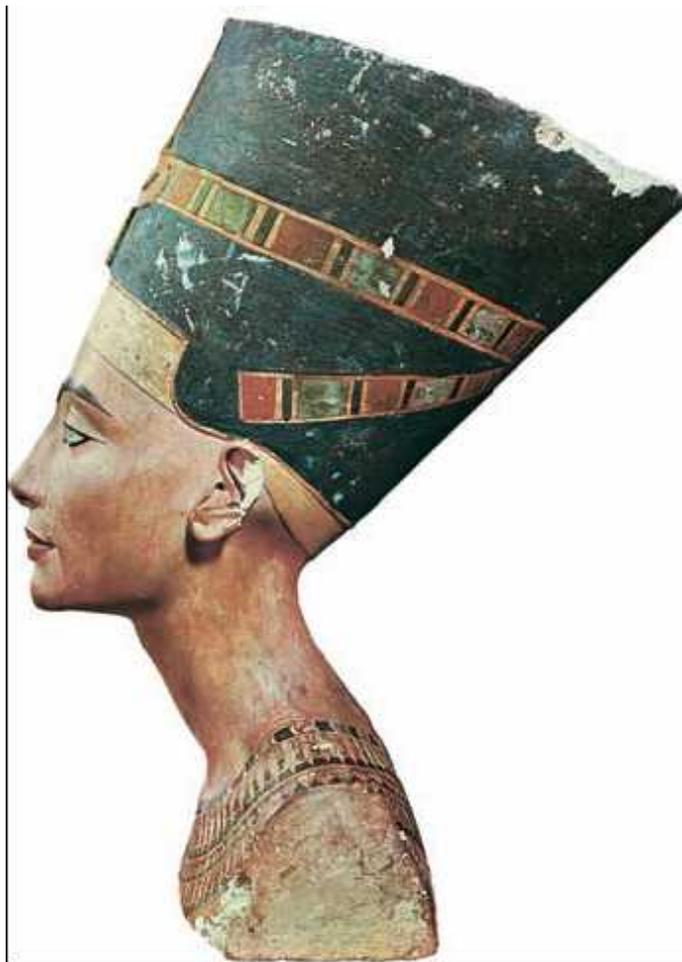
в образах богов не устрашающе-ужасные черты, а величие и торжественность. Фараонов (царей) почитали как живых богов. Искусство было ориентировано на потустороннюю жизнь. Египтяне верили в продолжение жизни после смерти, если будет сохранено тело. Тела умерших обрабатывали специальными составами, превращавшими их в мумии. По представлениям египтян, после смерти продолжали существовать жизненные сущности человека. Одна из них – Ба, жизненная сила – изображалась в виде птицы, вылетающей из уст умершего. Другая – Ка, невидимый двойник. В гробничных статуях и рельефах изображался не сам человек, а его Ка, который рождался вместе с человеком, однако не имел возраста и не менялся, поэтому покойного представляли в образе цветущего, здорового юноши. На всех изображениях подписывали имя (Рен), которое также считалось одной из сущностей человека. Статуя без надписи считалась незавершённой. Особое значение имели инкрустированные или раскрашенные глаза в скульптурах и рельефах. Для египтян зрение было важнейшим условием жизни, а мёртвый мыслился как слепец. Согласно египетским мифам, бога Осириса, предательски убитого братом Сетом, воскресил его сын Хор, давший ему проглотить свой глаз. Перед погребением мумии необходимо было совершить особый ритуал «отверзания уст и очей», «оживляющий» её для вечной жизни. Подобным обрядом завершалось и создание статуи, которая должна была заменить мумию в случае её утраты. Уже в юности состоятельные египтяне начинали украшать свои «вечные дома» – гробницы – рельефами и настенными росписями, не предназначенными для осмотра, а призванными обеспечить умершему изобилие и довольство в загробном существовании. Изображения воспринимались как нечто «живое», обладающее магической силой. Слово художник означало «творящий жизнь».



Погребальная маска фараона Тутанхамона. Золото. 14 в. до н. э. Египетский музей. Каир

Искусство Древнего царства стало образцом для египтян последующих эпох: в их представлении это было время, когда царствовал порядок, установленный богами, некогда правившими на земле. Столичным городом был Мемфис. Архитектура, как и в позднейшие эпохи, играла главную роль. Здания возводились из камня (известняка); их отличают строгие геометризованные формы, грандиозный масштаб. Были выработаны типы сооружений, которые применяются и поныне (пирамиды, *обелиски*, *пилоны*). Храмы украшали мощными *колоннами* с капителями в виде цветущего лотоса

или папируса. Древнейшей формой гробницы была *мастаба*. Позднее сооружались огромные погребальные комплексы, куда входили царские усыпальницы – пирамиды, окружённые маленькими пирамидами цариц и гробницами вельмож, и заупокойные храмы (ступенчатая пирамида Джосера, 28 в. до н. э., зодчий Имхотеп; «великие пирамиды» (27–26 вв. до н. э.) фараонов Хуфу (Хеопса; архитектор Хемиун); Хафра (Хефрена) и Менкаура (Микерина) в Гизе (см. ст. *Пирамиды египетские*). Рядом возвышалось, как грозный страж, изваяние Большого Сфинкса.



Тутмес. «Бюст царицы Нефертити». Раскрашенный известняк. 14 в. до н. э. Египетский музей. Берлин

Скульптура являлась органической частью гробниц, храмов и дворцов. Воздвигались огромные статуи богов и фараонов, олицетворявшие их мощь и власть, но никогда – злых демонов. Сложилось три типа царских статуй: «идуший» фараон с выдвинутой

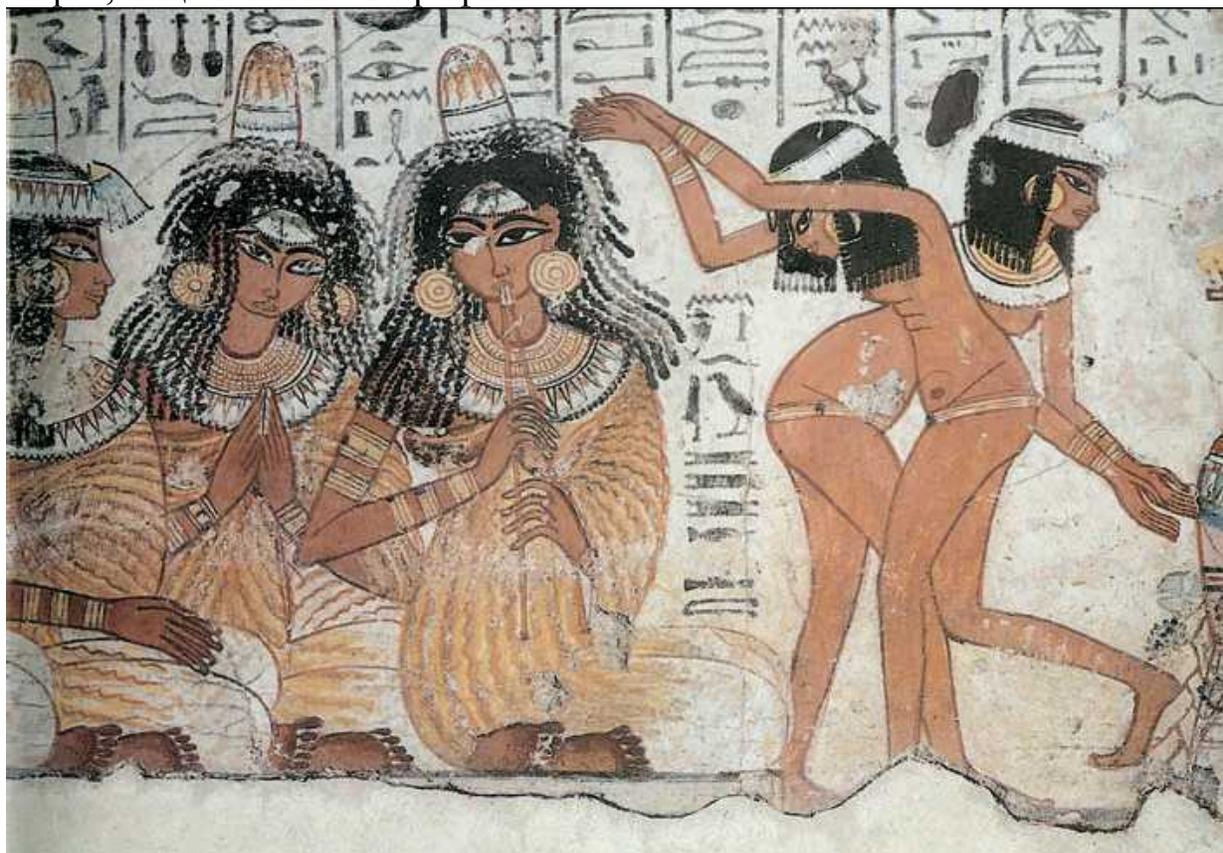
вперёд ногой (парная статуя Микерина и царицы Хамерернебти, 27 в. до н. э.); сидящий на троне с руками на коленях (статуя Хефрена, 27 в. до н. э.); в облике бога Осириса – стоящая фигура с руками, сложенными на груди и держащими символы царской власти (жезл и бич). По подобию царских создавались скульптуры вельмож. Скульпторы использовали камень, дерево, слоновую кость. Предпочитались твёрдые породы камня (гранит, базальт, порфир и др.). Статуарный образ вычерчивали на гранях прямоугольной каменной глыбы, а затем высекали; поэтому в египетских изваяниях всегда ощущается первоначальный кубический объём. Статуи обращены к Вечности; из них изгнано всё случайное, второстепенное. Строгая симметрия, неподвижность, лаконизм и обобщённость форм усиливали ощущение монументальности, незыблемости, торжественного величия. В то же время статуарные образы потрясающе жизненны: связь скульптурного изображения с заупокойным культом требовала передачи портретного сходства (бюст царевича Анх-хафа, сер. 3-го тыс. до н. э.; статуи зодчего и визиря Хемиуна, 27 в. до н. э., писца Каи, сер. 3-го тыс. до н. э., царевича Каапера, сер. 3 тыс. до н. э.; портретные группы царевича Рахотепа с женой Нюфрет, первая пол. 3-го тыс. до н. э., и карлика Сенеба с семьёй, 25 в. до н. э.). Статуи и рельефы раскрашивались: тела мужчин – в красно-коричневый цвет, женщин – в светло-жёлтый; обозначались белые одежды, чёрные парики, яркие украшения. Египтяне создали два типа рельефа: очень низкий, едва отступающий от плоскости фона, и врезанный, углублённый в толщу камня. Выдающийся памятник – *стела* фараона Нармера (кон. 4 – нач. 3-го тыс. до н. э.), посвящённая победе Верхнего (Южного) Египта над Нижним.



«Гуси». Фреска гробницы зодчего Нефермаата в Медуме. 27 в. до н. э. Каир. Египетский музей. Фрагмент

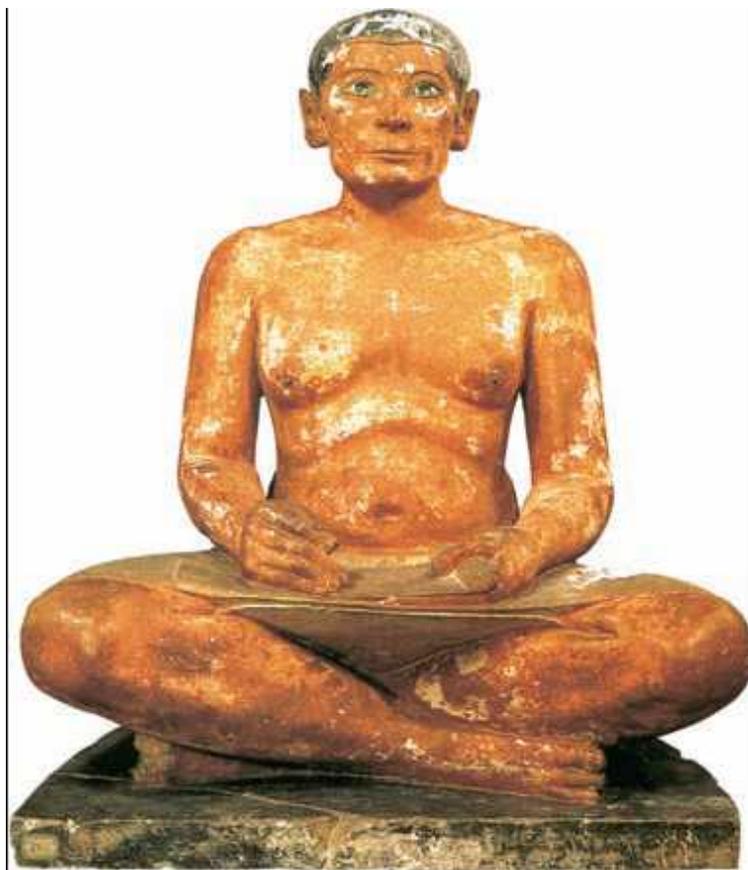
Человек и его деятельность – главные темы гробничных рельефов и росписей (гробницы вельмож Ти, ок. 2450 г. до н. э., и Птаххотепа, ок.

2350 г. до н. э.; обе – в Саккара). В захоронениях эпохи Древнего царства не было изображений богов, солнца и луны. Запечатлённый на стенах мир не был зеркальным отражением земного существования; это была искусственно созданная среда, обеспечивающая все потребности владельца гробницы. Рельефы и росписи разбиты на полосы и «читаются» как текст; они настолько точно и подробно передают повседневную жизнь египтян, что служат надёжным источником для её изучения. Однако, по сравнению с реальностью, в изображение загробного «мира-двойника» вносились определённые изменения. Не было сцен государственной службы, свидетельствовавшей о подчинённом положении. Настенные росписи отличает плоскостность, яркость цветов. Египетские мастера работали клеевыми красками, обычно не смешивая их; полутона появились только в поздний период. Выразительность живописи строилась на чёткости силуэтов, контуры которых заполнялись яркими красками. Человека изображали не так, как видели, а таким образом, чтобы дать о нём наиболее полное представление: плечи, туловище и глаза на лице человека изображались анфас, лицо и ноги – в профиль.



«Танцовщицы на пиру». Фреска гробницы вельможи Небамуна в Фивах. 15 в. до н. э. Фрагмент

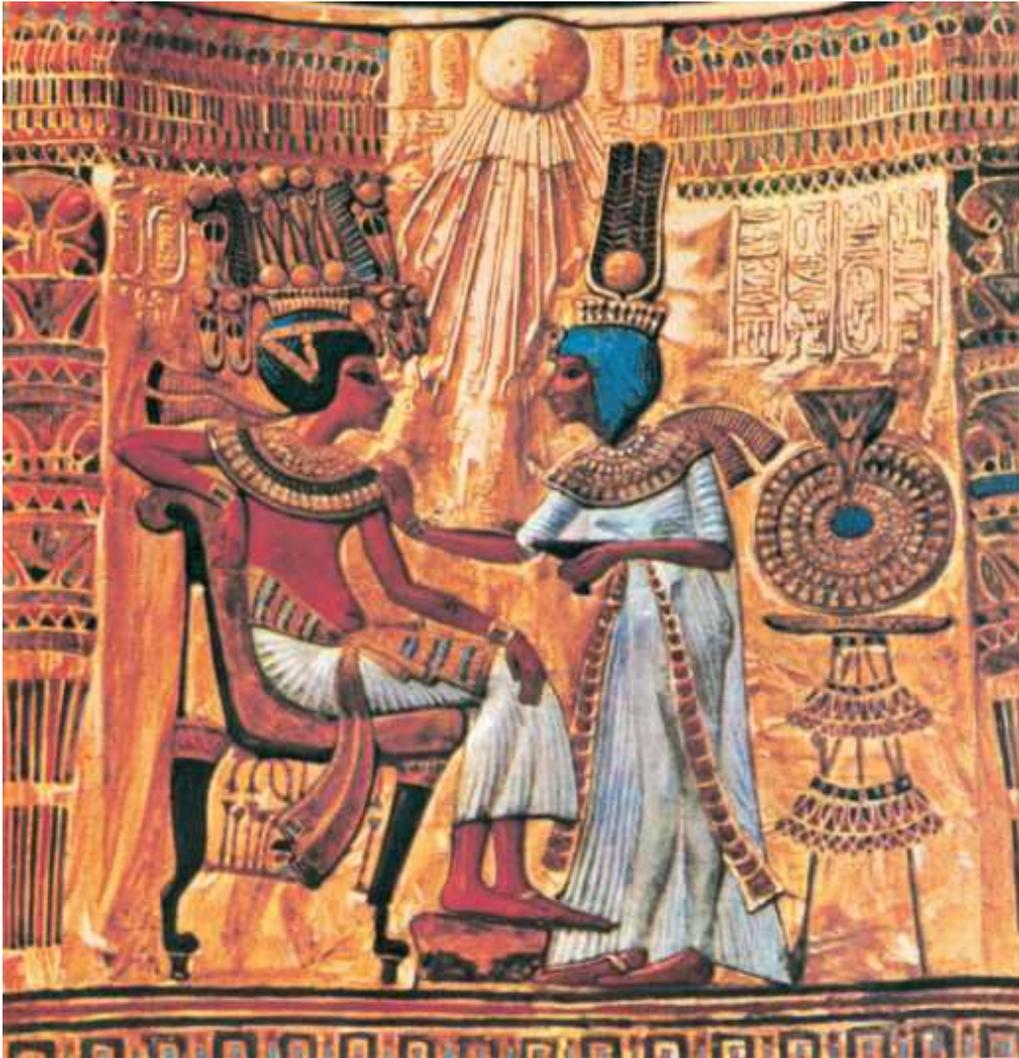
В эпоху Среднего царства центром страны стал г. Фивы. Возросла самостоятельность номов (областей), что вызвало расцвет местных художественных школ. Правители областей – номархи – теперь строили гробницы не у подножия царских пирамид, а в своих владениях. Появилась новая форма царского захоронения – скальная (высеченная в толще скалы) усыпальница, вход в которую обычно оформлялся *портиком* с двумя или четырьмя колоннами. В храмах стали помещать статуи фараонов, предназначенные для всеобщего обозрения. В изображениях царей (портреты Аменемхета III и Сенусерта III; оба – 19 в. до н. э., и др.) точно показан возраст; выразительные лица то оживлены улыбкой, то несут следы усталости; скульптор фиксирует глубокие носогубные складки, морщины на лбу, выступающие скулы и плотно сжатые губы. В портретах фараонов запечатлён образ прежде всего правителя, а не божества, в отличие от древнейших царских статуй. Изваяния вельмож отличаются «дородностью»: полнота тела олицетворяла процветание. Наряду с условными скульптурными изображениями создавались индивидуализированные статуи, с портретной точностью передававшие черты лица и анатомические особенности тела. Они именовались «статуями согласно жизни». Типизированные скульптуры и «статуи согласно жизни» одного и того же человека могли одновременно находиться в гробницах. В усыпальницы помещали также небольшие раскрашенные деревянные статуэтки, составлявшие группы (композиции «Подсчёт стада», «Ткацкая мастерская» и др. из гробницы вельможи Мекетра, 20 в. до н. э.; египетский и нубийский воинские отряды из гробницы Месехти, ок. 2000 г. до н. э.). Росписи гробниц номархов в Бени-Хасане (сцены сбора плодов, охоты и рыбной ловли из гробницы Хнумхотепа, 20 в. до н. э., и др.) отличает живописность и тонкая наблюдательность в воссоздании живой природы: нильской воды, зарослей папируса, зверей и птиц.



«Писец Каи». Сер. 3-го тыс. до н. э. Лувр. Париж

Ок. 1700 г. до н. э. Египет пережил вторжение азиатских племён – гиксосов (егип. чужеземные правители). Время их 150-летнего владычества было периодом упадка. Изгнание гиксосов из страны в нач. 16 в. до н. э. ознаменовало начало эпохи Нового царства, во время которой Египет достиг небывалого могущества. Для архитектуры этого периода характерны грандиозный размах, роскошь убранства и имперское величие. В 16 в. до н. э. был выработан ставший впоследствии классическим тип наземного храма (*Карнак* и *Луксор* в Фивах). Заупокойный скальный храм царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри (нач. 15 в. до н. э., архитектор Сенмут), посвящённый богине Хатхор, возведён у подножия отвесных скал. Он представляет собой три соединённые пандусами террасы, внутри которых находятся высеченные в толще скалы залы. Строгие, геометрически правильные линии карнизов и колонн с капителями в виде головы Хатхор оттенены извилистыми линиями скальных отрогов. В правление Рамсеса II был

возведён грандиозный храмовый комплекс в *Абу-Симбеле* (первая пол. 13 в. до н. э.).



«Тутанхамон с женой». Рельеф спинки трона Тутанхамона. Дерево, инкрустация золотом, серебром и драгоценными камнями. 14 в. до н. э. Египетский музей. Каир

Скульптуру и живопись отличает утончённость, внимание к деталям. Силуэты в рельефах и статуях становятся более изысканными, плавными. Появляются попытки передать стремительные движения – мчащиеся колесницы, бегущих зверей (рельеф с изображением военных походов фараона Сети I, 13 в. до н. э.), сильные чувства (рельеф с изображением плакальчиков, кон. 14 – нач. 13 в. до н. э.); фигуры иногда заслоняют друг друга. В настенных росписях появляются изображения потустороннего мира и богов, любимыми

сюжетами становятся сцены пиров и охот (гробницы вельмож Нахта, 15 в. до н. э., и Сеннеджема, 13 в. до н. э.; обе – в Фивах). Сквозь прозрачные одежды женщин просвечивает тело. Обнажённые служанки, вопреки канону, изображаются полностью в фас или профиль, со спины; позы отличает естественная непринуждённость. Папирусные свитки с текстами («*Книга мёртвых*» и др.) стали оформлять цветными рисунками. Особого расцвета достигло декоративно-прикладное искусство. Золотая маска, трон, сосуды, ларцы и др. предметы утвари из гробницы фараона Тутанхамона (14 в. до н. э.) выполнены с тонким вкусом и изяществом.

В результате реформы фараона Эхнатона был установлен единый культ бога солнечного диска Атона (рельеф «Поклонение Атону», 14 в. до н. э.). Была возведена новая столица Ахетатон («Горизонт Атона»). Искусство этого времени отличает живость и свобода, особый лиризм. Жёсткие каноны смягчились: царь впервые предстал в кругу своей семьи, обнимающим жену и ласкающим дочерей (рельеф домашнего алтаря с изображением семьи Эхнатона, первая пол. 14 в. до н. э.). Подлинными шедеврами являются портретные бюсты царицы Нефертити и Эхнатона (ок. 1340 г. до н. э., скульптор Тутмес).

В 332 г. до н. э. Египет был завоёван Александром Македонским, основавшим в дельте Нила г. Александрию. В контексте культуры *эллинизма* египетские традиции сложно переплетались с греко-римскими. Интереснейшими памятниками позднего периода являются надгробные *фаюмские портреты*, оказавшие воздействие на формирование римского, а впоследствии – восточно-христианского искусства.

ДРЕВНЕГО РИМА ИСКУССТВО, искусство государства, возникшего на Апеннинском полуострове, впоследствии распространившегося на западную и юго-восточную части Европы, Малую Азию, побережье Северной Африки, Сирию и Палестину (8 в. до н. э. – 4 в. н. э.). Историю римского искусства принято подразделять на три основных периода: т. н. царский (8 – кон. 6 в. до н. э.); республиканский (6 в. до н. э. – 30 г. до н. э.); императорский (30 г. до н. э. – 476 г. н. э.).



Статуя императора Октавиана Августа в виде бога Юпитера. Мрамор. Нач. 1 в. н. э. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

В царский период городом, основанным, по преданию, близнецами Ромулом и Ремом, правили семь царей, последние три из которых были этрусками. Многие традиции культуры этрусков (см. ст. *Этрусков искусство*) были унаследованы римлянами (умение осушать болота, строить дороги и крепостные стены; гадать по полёту птиц, сверканию

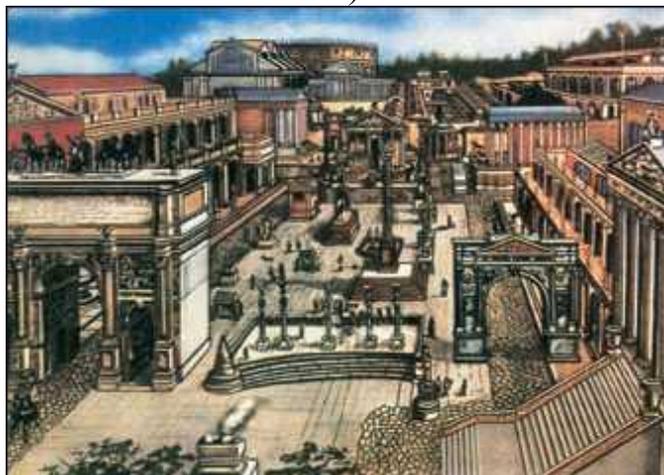
молний и печени жертвенных животных; а также устраивать гладиаторские игры и носить *тоги*).



«Капитолийская волчица». Бронза. Нач. 5 в. до н. э. Капитолийские музеи. Рим

Становление собственно римского искусства относится к республиканскому периоду. В его начале сохранялось сильное влияние этрусков. На Капитолии, одном из семи холмов на берегу р. Тибр, установили созданную этрусским мастером бронзовую статую волчицы (5 в. до н. э.), по преданию вскормившей своим молоком Ромула и Рема. Эта статуя стала символом Рима. Древнейший храм, посвящённый Капитолийской триаде богов – Юпитеру, Юноне и Минерве (509 г. до н. э.), вероятно, был также возведён этрусскими зодчими и представлял собой трёхчастное (разделённое вдоль на три святилища) здание, поднятое на высокий каменный подий (постамент). Главный фасад был выделен колонным *портиком*, ко входу вела высокая лестница. Впоследствии этот тип здания оставался на протяжении веков основным в римской храмовой архитектуре. Римляне были превосходными строителями. В архитектуре они ценили прежде всего пользу, прочность и грандиозные масштабы. Возводились *акведуки*, подводившие воду к Риму из близлежащих горных озёр, прокладывались мощёные камнем дороги (Аппиева дорога, 4 в. до н. э., до сих пор функционирующая), в городе была совершенная для своего времени система канализации (т. н. Большая Клоака, в которой, возможно, впервые в римской архитектуре, была применена *арка*). Средоточием жизни Рима был *форум* – главная городская площадь.

Древнейший форум Романум лежал в котловине между холмами Палатин, Капитолий и Эсквилин. Здесь возвышались храмы, в *базиликах* велись судебные и торговые дела. *Ростральные колонны*, украшенные отрубленными носами вражеских кораблей, напоминали о славных победах. Изобретение во 2 в. до н. э. бетона (смесь известкового раствора с вулканическим песком пуццоланой) произвело переворот в технике строительства. На смену *стоечно-балочной конструкции* пришла более прочная монолитно-оболочечная (зазор между двумя параллельными стенами заливали бетоном). Применение бетона позволило возводить грандиозные арочные мосты (мост Мульвия, 2 в. до н. э., мост Фабриция, 62 г. до н. э.; оба – в Риме); перекрывать огромные пространства *сводами* (Табуларий на форуме Романум, 79–78 гг. до н. э.; общественные бани – термы). Элементы архитектурного ордера (см. ст. *Ордер архитектурный*), утратив конструктивное значение, применялись для украшения. Помимо трёх основных ордеров римляне ввели четвёртый композитный (колонны с ионической и коринфской капителями, расположенными друг над другом). Представление о жилой архитектуре дают дома, сохранившиеся в г. *Помпеи*, погибшем при извержении вулкана Везувий (см. ст. *Римский жилой дом*).



Форум Романум в Риме. 6 в. до н. э. Реконструкция

Скульптура и живопись начинают развиваться с 3–2 вв. до н. э., во многом под влиянием древнегреческого искусства. Во 2 в. до н. э. Греция была завоёвана римлянами. Статуи сотнями вывозились в Рим, греческие мастера и их местные ученики поставили на поток производство копий со знаменитых скульптур. Вскоре, по словам

мемуариста, статуи «в греческом стиле» так наводнили Рим, что казалось, будто рядом с живыми людьми город населяет ещё один каменный народ. Собственно римская пластика представлена прежде всего скульптурным портретом и историческим рельефом. Памятником греко-римского стиля является алтарь Домиция Агенобарба (ок. 100 г. до н. э.), украшенный рельефами работы греческого (миф о Нептуне и Амфитрите) и римского (сцена проведения имущественного ценза) мастеров. Скульптурный портрет ярко представляет историю Рима в лицах. Римские портретные бюсты произошли от посмертных масок, хранившихся в домах в соответствии с культом предков. Скульпторы не приукрашивали изображённых, стремясь максимально точно запечатлеть их черты. В лицах римлян чувствуется суровое благородство (т. н. Брут, 3 в. до н. э.; портрет Ю. Цезаря, 1 в. до н. э.), иногда расчётливая трезвость и прозаизм (портрет старого патриция, 1 в. до н. э.), но всегда сила духа и стойкость характера. Сформировалось несколько типов статуй: полководцы в образе героев; римляне в тогах, совершающие жертвоприношения; знатные римляне с бюстами предков (Патриций с портретами предков, 1 в. до н. э.); ораторы, выступающие перед народом (статуя Авла Метелла работы этрусского мастера, 110—90 гг. до н. э.). Портретной в статуях была только голова, само изваяние служило для неё лишь «постаментом». Сельские и городские виллы украшались *фресками* и *мозаиками*, прекрасное представление о которых даёт живописное убранство домов в Помпеях. Во второй пол. 2 – нач. 1 в. до н. э. господствовал инкрустационный стиль (настенные росписи изображали каменную кладку); в 80—30 гг. до н. э. – архитектурно-перспективный стиль (росписи виллы Мистерий, сер. 1 в. до н. э.).



И. Джисмонди. «Макет Рима в 4 в. н. э.». 1930-е гг.

Императорский период начинается временем правления Августа (30 г. до н. э. – 14 г. н. э.). Архитектура и изобразительное искусство пережили яркий расцвет. В строительстве всё шире применялся бетон; бетонные стены облицовывали кирпичом и камнем, в том числе ценными породами мрамора. Основой зданий была арочная конструкция; в честь военных побед императора возводились отдельно стоящие *триумфальные арки*. Велось оживлённое строительство (форум Августа, кон. 1 в. до н. э.; театр Марцелла, 44–17 гг. до н. э.; Алтарь Мира, 13—9 гг. до н. э.). Прекрасно сохранились храм (т. н. Квадратный дом) и акведук (т. н. Гарский мост) в Ниме, Франция; оба – кон. 1 в. до н. э. – нач. 1 в. н. э. Создатели скульптурных портретов сглаживали индивидуальное своеобразие, стремясь создавать типические, идеализированные образы (статуя Августа в роли полководца из Прима Порта, ок. 20 г. до н. э.). Изваяния императоров стали объектами религиозного поклонения; представленным в статуях богам часто придавали черты облика правителей. Настенные росписи являли образ цветущего сада с поющими птицами и фонтанами (фрески виллы Ливии в Прима Порта, кон. 1 в. до н. э.).



«Покорение Дакии». Рельеф колонны императора Траяна в Риме. Мрамор. 113 г.

Грандиозными памятниками эпохи ранней Империи были Золотой дом Нерона (64–68 гг., не сохранился), построенный из кирпича и бетона и перекрытый мощными сводами; амфитеатр *Колизей* (75–80 гг.), возведённый императором Веспасианом. Триумфальная арка Тита (81 г.) прославляла победу полководца над Иерусалимом. Парадность и пышное величие отличают форум императора Траяна (107—13 гг., архитектор Аполлодор из Дамаска), самую роскошную из римских площадей. В центре форума была воздвигнута колонна Траяна высотой 40 м – памятник победам императора и его усыпальница. При императоре Адриане зодчие стали ориентироваться на древнегреческие традиции (храм Зевса Олимпийского в Афинах), архитектурные здания и комплексы отличались изысканностью, усложнённостью форм (вилла Адриана близ Тиволи, 125–135 гг.). Была возведена самая грандиозная купольная постройка античности – *Пантеон* (ок. 125 г.).



Бюст Юлия Цезаря. Мрамор. Первая пол. 1 в. до н. э.

Скульптурные портреты ранней Империи отличает сложность мимической выразительности (бюсты Нерона, 50-е гг.; Веспасиана, 70-е гг., и др.). В мраморных бюстах краской тонировались зрачки, губы, возможно волосы. В бронзовых скульптурах в углубления зрачков вставлялись полудрагоценные камни (портрет помпейского ростовщика Цецилия Юкунда, 60-е гг.). Вершиной в развитии исторического рельефа стали рельефы колонны Траяна (113 г.), запечатлевшие поход римской армии против Дакии (возведение мостов, осада крепости и т. д.), и этнографически точно воспроизводящие одежду, оружие, утварь. В правление Адриана скульптурный портрет обретает почти греческую мягкость и нежность в обработке мрамора. Зрачки уже не раскрашивались, а высверливались с помощью бурава, что придавало взгляду живость и естественность. Конная статуя императора Марка Аврелия (161—80) послужила образцом для монументальных памятников последующих веков. В скульптурных портретах Марка Аврелия ощущается усталость, скепсис, философское раздумье.



Статуя императора Марка Аврелия. Бронза. 2 в. н. э. Рим

В настенных росписях второй пол. 1 в. н. э. преобладали фантастические архитектурные виды и «картины» на стенах – мифологические композиции, портреты, натюрморты (роспись дома Веттиев в Помпеях, ок. 79 г.). Во 2 в. бурно развивалась культура

римских провинций, где широкое распространение получили мозаики и фрески (Пальмира, Баальбек и др.).

В 3–4 вв. римское искусство переживает кризис. Для архитектуры характерно стремление к гигантским масштабам, избыточная пышность и роскошь отделки (Триумфальная арка Септимия Севера, нач. 3 в.; термы Каракаллы, 206—17, и Диоклетиана, 306; базилика Максенция, ок. 315 г.). Распространяются восточные культы Исида, Сераписа, Митры, в честь которых воздвигается множество храмов. В статуях и бюстах Каракаллы, Септимия Севера, Юлии Домны ещё сохранялись старые технические приёмы, но их образное наполнение стало иным: ощущается настороженность, подозрительность. К кон. 3 в. всё сильнее проявлялись новые идеалы, связанные с христианским вероучением. В 4 в. Рим потерял былое политическое значение; культурным центром стал Константинополь. В недрах античной культуры вызревало *раннехристианское искусство*, в котором духовность преобладала над телесной выразительностью.

ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ ИСКУССТВО, искусство древнегреческих государств, занимавших южную часть Балканского полуострова, острова Эгейского моря, побережье Фракии, западную береговую полосу Малой Азии и распространивших своё влияние в период греческой колонизации (8–6 вв. до н. э.) на территории Южной Италии, Восточной Сицилии, Южной Франции, на северное побережье Африки, на проливы и побережья Чёрного и Азовского морей. Подразделяется на следующие периоды: «тёмные века» после падения ахейских государств (12–11 вв. до н. э.); т. н. «гомеровскую эпоху» (10—8 вв. до н. э.), архаику (7–6 вв. до н. э.), классику (5–4 вв. до н. э.) и *эллинизм* (334—30 гг. до н. э.).



Дипилонская амфора. 8 в. до н. э. Национальный археологический музей. Афины

Искусство «тёмных веков», когда были утрачены утончённые традиции *крито-микенского искусства*, представлено единичными грубыми и бедными изделиями.



«Медуза Горгона». Рельеф фронтона храма Артемиды на острове Корфу. 590—80 гг. до н. э.

Наиболее яркое явление культуры «гомеровской эпохи» – *вазопись* геометрического стиля, самые совершенные образцы которой происходят из Афин (Дипилонский некрополь). Т. н. Дипилонские амфоры и кратеры (высотой до 1,5 м) служили надгробными памятниками. Люди и животные в этих изображениях словно составлены из геометрических фигур. Скульптура была представлена идолообразными изображениями богов из дерева (т. н. «ксоаны»).



«Ника Самофракийская». Мрамор. Ок. 190 г. до н. э. Лувр. Париж

В период архаики происходит становление архитектуры, в основном – храмовой. Первые культовые сооружения были деревянными, затем их стали возводить из камня (мрамора). На смену простейшему типу «храма в антах» (с открытым портиком перед внутренним помещением) появился окружённый колоннадой *периптер*;

складывались основные виды ордера – дорический и ионический (см. ст. *Ордер архитектурный*). Треугольные *фронтоны* храмов украшались рельефами или скульптурными группами (храм богини Артемиды на о. Корфу (590—80 до н. э.), сокровищница сифносцев в Дельфах (ок. 525 г. до н. э.)). Появились каменные статуи – *курсы*, обнажённые юноши и *коры*, изваяния девушек в тонких длинных одеждах. Курсы изображали богов (чаще всего Аполлона) или героев; они стояли на площадях перед храмами, в святилищах, нередко служили надгробными памятниками. Ионийские статуи (надгробная статуя Кройса, ок. 520 г. до н. э.) отличало изящество форм, пелопоннесские («Клеобис и Битон», скульптор Полимед из Аргоса, нач. 6 в. до н. э.) – мощь и сила. Древнейшие изваяния курсов представляли собой стоящие фигуры с опущенными руками, со слегка выдвинутой вперёд левой ногой. Возможно, в этой манере изображения сказалось воздействие египетской культуры. Однако египетские художники скрывали (за редкими исключениями) наготу тела, а греки её подчёркивали. В сер. 6 в. до н. э. лики курсов оживлялись т. н. «архаической улыбкой» («Аполлон Тенейский»). Скульпторы пытались передать впечатление озарённого улыбкой лица, слегка приподнимая кончики губ. Коры были найдены в основном на афинском Акрополе, их отличает тонкость исполнения и целомудренная чистота образа. Попытку показать движение, полёт в скульптуре предпринял мастер Архерм в статуе богини победы Ники, фигура которой дана в т. н. «коленипреклонённом беге» (голова и торс переданы неподвижно и фронтально, а руки и ноги – в профиль, словно в прыжке). В это же время появляется изображение «мосхофора» – человека, несущего на плечах в дар Афине телёнка. Скульптура играла в греческом искусстве главную роль. Греки представляли мир («космос») телесно; само это слово означало строй, порядок, красоту. Изображая человеческое тело, ваятели стремились создать подобие космоса. Греков вдохновляла идея «мимесиса» – подобия, жизненности. Поэтому статуи тониrowали прозрачными красками, воспроизводящими блеск глаз, живую теплоту человеческой кожи, узоры одежд и украшений. Глаза бронзовых статуй инкрустировали слоновой костью и полудрагоценными камнями. В вазописи сложился чёрнофигурный стиль (амфора с изображением Ахилла и Аякса, играющих в кости, работы мастера Экзекия, 6 в. до н. э.; т. н. «Ваза Франсуа» Клития и Эрготима, ок. 560 г. до н. э., и др.).

Были разработаны разнообразные формы ваз: стройные амфоры и пузатые пелики для вина и масла; гидрии с двумя горизонтальными и одной вертикальной ручкой для воды; кратеры с широким горлом для смешивания вина с водой; кувшины-ойнохои (ольпы), черпаки-киафы и килики – плоские блюда на ножке, из которых пили вино; а также изящные, высокие и узкогорлые лекифы, служившие для хранения душистых масел и священных возлияний. Особенно славились гончарные мастерские Афин. В кон. 6 в. до н. э. появилась краснофигурная техника вазописи, где движение фигур передавалось более естественно (мастера Андокид, Евфроний, Евфимид, Дурис и др.). Керамические (глиняные) сосуды были для греков подобием живого существа, имеющего «ножку», «тулово», «горловину» и «ручки». Надписи на стенках ваз всегда делались «от первого лица»: «Евфимид расписал меня», «Я принадлежу Фидию» и т. п.



«Дельфийский возничий». Ок. 470 г. до н. э. Бронза. Музей. Дельфы

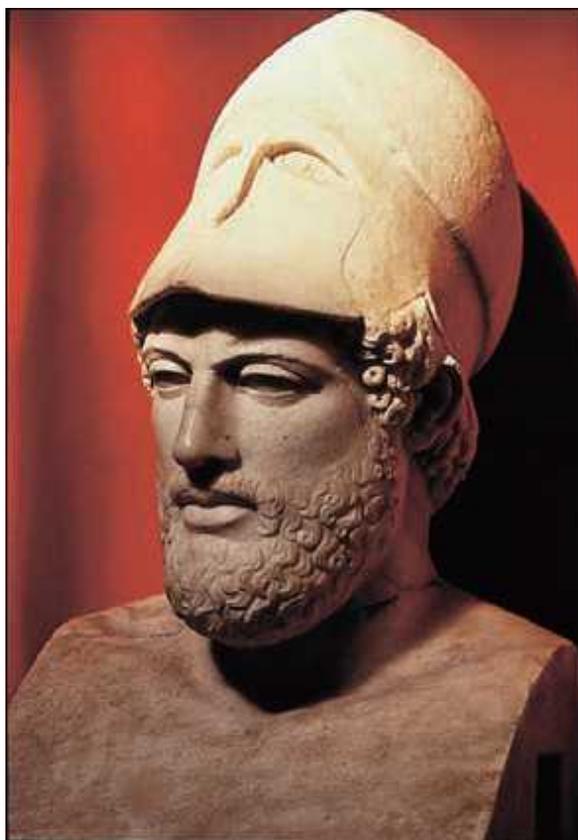
В искусстве классической эпохи выделяют периоды ранней (первая пол. 5 в. до н. э.), высокой (450—10 гг. до н. э.) и поздней (410—323 гг. до н. э.) классики. Переходным памятником от архаики к классическому периоду в архитектуре стал храм Афины Афайи на о. Эгина (рубеж 6—

5 вв. до н. э.). На его фронтонах представлена битва греков с троянцами. Фигуры поражают сочетанием динамики и неподвижности. Крупнейший памятник ранней классики – храм Зевса в Олимпии – чтимое древнее святилище (470–456 гг. до н. э., архитектор Либон; не сохранился). Фронтоны дорического периптера были украшены скульптурными композициями с состязанием колесниц и битвой лапифов с кентаврами. Несмотря на ярость схватки, лица юношей и девушек не искажены гневом или ужасом, их черты остаются ясными и уверенно-спокойными. Им противопоставлены дикие и буйные кентавры. В храме находилась изваянная *Фидием* статуя Зевса Олимпийского, прославленная как одно из *семи чудес света*. Скульптор *Мирон* создал статую атлета-победителя («Дискобол», 460—50 гг. до н. э.). Впервые в греческой пластике был воплощён момент перехода от покоя к движению. Мастера ранней классики предпочитали создавать статуи из бронзы («Посейдон» с мыса Артемисион, ок. 460—50 гг. до н. э.; т. н. Дельфийский возничий, ок. 470 г. до н. э., – скульптура победителя в состязании колесниц). Даже если изваяния изображали конкретных людей, они были лишены каких-либо индивидуальных черт, являя обобщённые, идеальные образы воинов, атлетов, богов и героев. Принципиально новым явлением в искусстве были статуи «тираноубийц» Гармодия и Аристоклитона (скульпторы Критий и Несиот; ок. 477 г. до н. э.), воздвигнутые в честь граждан, предавших смерти афинского тирана Гиппарха. Во второй четверти 5 в. до н. э. переживает расцвет живопись (картины и фрески легендарных мастеров Полигнота, Аполлодора Афинского, Зевксиса и др.). Полигнот создавал многофигурные композиции, используя *перспективу*, Аполлодор открыл эффект светотени и положил начало живописи в современном смысле слова. Их произведения не дошли до наших дней, они известны лишь по описаниям античных авторов. Ведущие мастера раннеклассической вазописи – Дурис и Бриг.



«Надгробие Гегесо». Мрамор. Ок. 410 г. до н. э. Национальный археологический музей. Афины

В эпоху высокой классики был возведён ансамбль афинского *Акрополя* со знаменитым храмом *Парфенон* (447—38 гг. до н. э.; архитекторы Иктин и Калликрат). Появился новый архитектурный ордер – коринфский, впервые применённый в храме Аполлона в Бассах (ок. 430 г. до н. э., архитектор Иктин). *Поликлет* в статуе «Дорифора» (копьеносца) создал образ идеального гражданина. Всё тело юноши пронизано неуловимым движением. Исследованию идеальных пропорций человеческой фигуры был посвящён трактат скульптора «Канон».



Кресилай. «Бюст Перикла». Римская копия. Сер. 5 в. до н. э. Пергамон-музей. Берлин

После Пелопоннесской войны (431–404 гг. до н. э.), в которой победила Спарта, наступил период кризиса полисной системы. В архитектуре соседствуют громадные здания (храм Артемиды в Эфесе, Мавзолей в Галикарнасе; оба – сер. 4 в. до н. э.) и небольшие постройки (памятник Лисикрата, ок. 335 г. до н. э.). В изобразительном искусстве всё большее значение придавалось передаче индивидуальных черт человека, его внутреннего мира; преобладал интерес к образам людей, а не богов; умиротворённая гармония ранней классики сменилась бурным выражением чувств. Ведущие скульпторы поздней классики – Скопас, Пракситель, Леохар, Бриаксис, Тимофей. Произведения Скопаса отличаются взрывной динамикой и драматизмом (статуя танцующей опьянённой Менады, ок. 350 г. до н. э.; известна по римской копии). Пракситель создавал скульптуры с изящными, грациозными изгибами форм. Он впервые сделал изваяние обнажённой женской фигуры – статую Афродиты Книдской. Как самостоятельный жанр искусства в творчестве *Лисиппа*, придворного скульптора Александра

Македонского, выделяется скульптурный портрет. Живописец Павсаний изобрёл технику *энкаустики*, на весь мир гремела слава художника Апеллеса.



«Битва с гигантами». Рельеф фриза пергамского алтаря. Мрамор. Ок. 180 г. до н. э. Пергамон-музей. Берлин

В эпоху эллинизма влияние греческой культуры распространилось на обширные территории от Египта до Индии.

ДРЕВНЕЙ ИНДИИ ИСКУССТВО, искусство государства, расположенного на полуострове Индостан и в бассейнах рек Инда и Ганга; одна из древнейших культур человечества. В истории индийского искусства выделяют период существования древнейших цивилизаций (сер. 3 – сер. 1-го тыс. до н. э.); эпоху Маурьев (322–185 гг. до н. э.); эпоху Шунгов и Кушан (2 в. до н. э. – 3 в. н. э.); эпоху Гуптов (4–6 вв.).

В глубокой древности на территории Индии существовала высокоразвитая цивилизация, названная Хараппской по основному месту раскопок. В долине Инда, в поселениях Мохенджо-Даро и Хараппа (на территории современного Пакистана) сохранились руины городов бронзового века (2500–1500 гг. до н. э.) со строгой планировкой улиц, системой водоснабжения, дворцами и общественными зданиями; были найдены небольшие статуэтки, изображавшие жрецов,

танцовщиц, богиню плодородия, исполненные в технике бронзового литья; ювелирные украшения, печати с изображениями животных; щедро орнаментированные керамические изделия. Культура древних поселений погибла в сер. 2-го тыс. до н. э. в результате вторжения в долину Инда ариев – племён, принадлежавших к иранской ветви индоевропейской группы, носителей т. н. ведийской культуры. Об их обычаях и верованиях позволяют судить Веды («Священное знание») – сборник древних религиозных текстов. Арии обожествляли природу (бог Индра олицетворял грозу, Агни – огонь, Сурья, Митра и Савитар – солнце, Притхиви – землю, Варуна – небо), поклонялись духам воды, лесов, неба. В 1-м тыс. до н. э. возникли рабовладельческие государства (крупнейшее – Магадха в Северной Индии). Господствующей религией стал брахманизм. Во главе пантеона богов встала триада: Брахма – создатель, Вишну – охранитель и Шива – разрушитель. Почитался также громовержец Индра – покровитель царской власти и др. божества. Сформировалась кастовая система: общество делилось на четыре варны (касты). Две высшие касты жрецов (брахманов) и военных (кшатриев) занимали привилегированное положение. Ниже их стояли крестьяне, ремесленники и торговцы (вайшьи) и слуги (шудры). Бурно развивалась архитектура, строились дворцы, украшенные драгоценными камнями. Источником сюжетов и образов для мастеров 1-го тыс. до н. э. стали эпические поэмы «Махабхарата» («Великая битва потомков Бхараты») и «Рамаяна» («Сказания о приключениях царя Рамы»).



«Танцующий бог Шива». Бронза. 11–12 вв.

Период правления династии Маурьев – время объединения страны, начатого царём Чандрагуптой (ок. 322–320 гг. до н. э.) и завершённого Ашокой (272–232 гг. до н. э.). В мощном рабовладельческом государстве строились города и дороги. Деревянный, на каменном фундаменте трёхэтажный дворец царя Ашоки в столичном городе Паталипутре был щедро украшен скульптурой. В 3 в. до н. э. получила

широкое распространение новая религии – буддизм. Основатель буддизма царевич Сиддхартха Гаутама (6 в. до н. э.) отказался от мирских благ, путём внутреннего совершенствования достиг нирваны (прекращения перевоплощений на земле и освобождения от страданий) и стал называться Буддой («просветлённым»). При царе Ашоке буддизм был объявлен государственной религией. По всей стране возводились *ступы* – мемориальные сооружения, хранящие останки Будды (ступа в Санчи, 3 в. до н. э.), и монолитные каменные колонны-стамбха, воздвигавшиеся в местах его деяний. Знаменитая стамбха Ашоки из Сарнатха (ок. 243 г. до н. э.) увенчана капителью с фигурами четырёх львов (символы Будды), которые поддерживают «колесо закона». В 3–2 вв. до н. э. начали строить буддийские пещерные монастыри (монастырь в горах Барабара, 3 в. до н. э.) и храмы-чайтья. Суровые и величественные залы, уходившие в глубь скалы, разделялись двумя рядами монолитных колонн и щедро украшались скульптурой (чайтья в Карли, 1 в. до н. э.).

В 1–3 вв. н. э. возвысилось царство Кушан, занимавшее Северную Индию, часть Средней Азии, Афганистана и Пакистана. В кушанском искусстве впервые появилось изображение Будды в виде человека. Будду представляли сидящим на троне в позе лотоса. Плащ, перекинутый через левое плечо, указывал на жизнь странника и аскета. Удлиненные мочки ушей, «третий глаз» на лбу и др. детали свидетельствовали о нём как об избранном, указывающем путь к спасению. В архитектуре усиливается декоративность форм. Строительным материалом становится кирпич. Ступы приобретают более вытянутую форму, возводятся на высокой цилиндрической платформе, имеющей лестницы и украшенной скульптурными изображениями Будды.



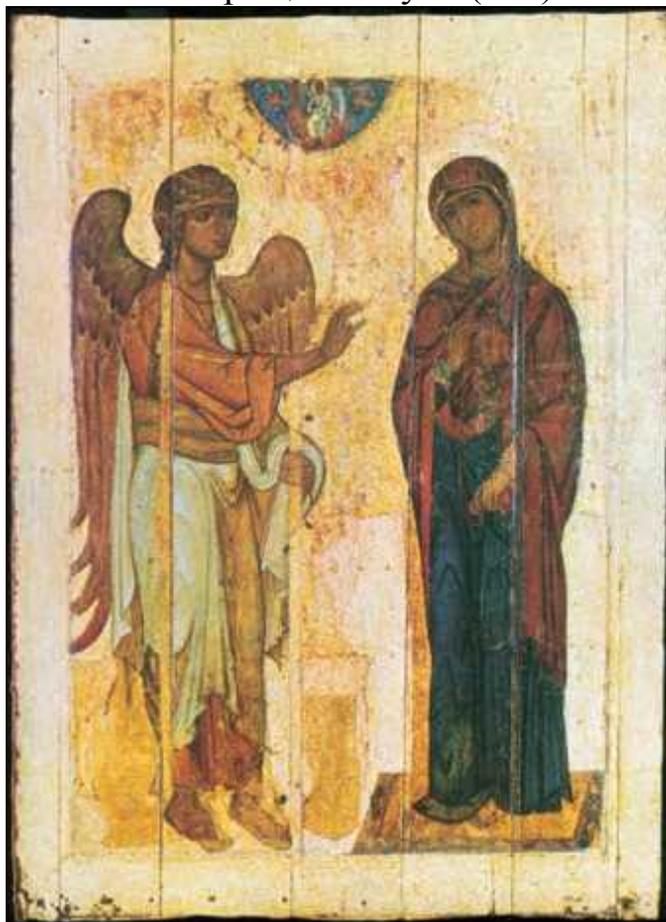
«Сидящий Будда». Известняк. 1–3 вв. н. э.

В 4 в. возникло мощное феодальное государство, управлявшееся династией Гуптов. Гупты были приверженцами религии индуизма, однако продолжали покровительствовать и буддизму. Появился новый тип индуистского храма, пирамидальная форма которого символизировала мировую гору, на которой обитают боги (храм бога Вишну в Деогархе, 4 в.). Стены украшались изваянными в технике высокого рельефа фигурами мифологических персонажей. Выдающийся памятник эпохи – буддийский храмовый комплекс Аджанты (4–6 вв.). Стены пещерных храмов украшены скульптурой; массивные формы каменных изваяний излучают мощную природную силу. Потолки и стены храмов сплошь расписаны сценами из буддийских легенд. Настенные росписи Аджанты – один из немногих сохранившихся образцов древнеиндийской живописи. Многократно повторяющийся образ Будды полон мягкости и вместе с тем одухотворённой силы.

В 7–12 вв. империя Гуптов распалась на небольшие самостоятельные княжества. В этот период возводились грандиозные

храмовые комплексы, посвящённые главным индуистским богам – Брахме, Шиве и Вишну (Бхубанешвар, *Кхаджурахо*; оба – 10–11 вв.). В 12 в. Индия была завоёвана арабами. С этого времени индийское искусство развивалось в рамках исламской культуры.

ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО, средневековый период истории русского искусства, продолжавшийся со времени образования государства Киевская Русь до петровских реформ (9—17 вв.). Возникло в результате слияния традиций восточно-славянского языческого искусства и византийской христианской культуры, наследие которой активно осваивалось после Крещения Руси (988).



«Благовещение Устюжское». Икона. Новгородская школа. Первая пол. 12 в. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Историю древнерусского искусства принято подразделять на два этапа: искусство Киевской Руси (9 – сер. 13 в.) и искусство времени формирования Московского государства (14–17 вв.). В художественной

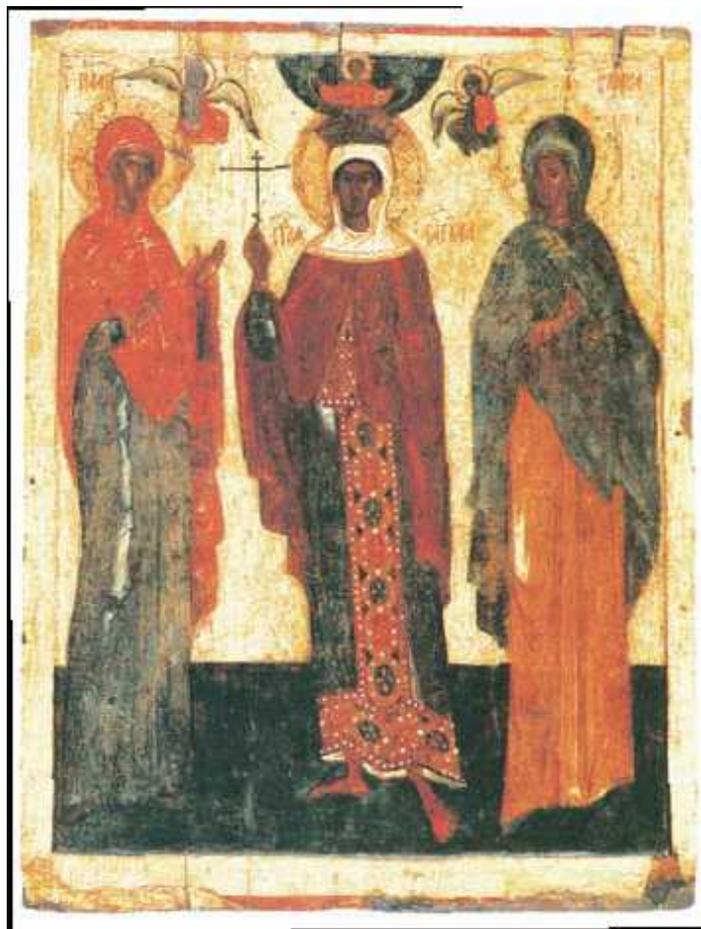
культуре Киевской Руси, в свою очередь, различают периоды: дохристианский, связанный с формированием державы Рюриковичей (9 – кон. 10 в.); вхождение в сферу византийской христианской культуры – от Крещения Руси (988) до конца правления князя Владимира Мономаха (1125); развитие искусства в княжествах периода феодальной раздробленности, прерванное нашествием Батыя в 1237 г. (12 – нач. 13 в.).



«Богоматерь Оранта». Мозаика храма Св. Софии Киевской. 11 в.

От дохристианского периода сохранились в основном произведения декоративно-прикладного искусства, свидетельствующие о высоком уровне развития художественных ремёсел (турьи рога с серебряными инкрустациями в зверином стиле из Чёрной могилы в Чернигове, 10 в.). Будучи язычниками, древние славяне поклонялись природным стихиям. Мифологические образы – воплощения стихий

(изображения солнца, коня, птицы, цветка и др.) сохраняются по сей день в народном творчестве. Славяне устраивали капища (святилища), где воздвигали идолов (каменные или деревянные изваяния) почитаемых богов: Перуна, Хорса, Стрибога, Симаргла, Мокоши и др. Капища могли иметь овальную форму (Киев, ок. 980 г.) или многолепестковую, связанную с символикой солнца (Перынь, близ Новгорода).



«Избранные святые: Параскева Пятница, Варвара и Ульяна». Икона. Псковская школа. Кон. 14 в. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Крещение Руси укрепило связи Руси со странами христианского мира, и прежде всего с Византией; обогатило русское искусство новыми образами и техническими приёмами. Прибытие на Русь множества византийских мастеров способствовало бурному развитию архитектуры (в особенности храмового зодчества), *иконописи*, книжной миниатюры. Деревянные христианские храмы были построены уже в

989 г.; первым крупным каменным храмом Киева стала придворная Десятинная церковь (990–996), возведённая зодчими из Византии (не сохранилась). Выдающийся архитектурный памятник этого периода – собор Св. Софии (Премудрости Божией) в Киеве (заложен в 1037 г. князем Ярославом Мудрым) – огромный пятинефный крестово-купольный храм с двумя лестничными башнями, опоясанный с трёх сторон двухэтажными галереями и увенчанный 13 куполами. Посвящение собора Св. Софии подчёркивало преемственную связь с центром православного мира – храмом Св. Софии Константинопольской. В качестве строительного материала была использована, как и в византийских зданиях, плинфа – широкие и плоские обожжённые кирпичи почти квадратной формы. Киевский храм был украшен *мозаиками* и *фресками* (1040-е гг.), выполненными византийскими мастерами и их русскими учениками. Торжественный и величественный мозаический образ Богородицы Оранты (Молящейся) в центральной апсиде получил на Руси название «Нерушимая стена». В нач. 12 в. на смену строгой торжественности живописного убранства Софии Киевской приходят более утончённые и созерцательные образы (мозаики и фрески Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве, ок. 1113 г.). В правление Владимира Мономаха на Русь была привезена икона Владимирской Богородицы – выдающийся памятник византийской иконописи, ставший образцом для русских мастеров. В период приобщения к христианской культуре росли города. Храмы рубежа 11–12 вв. в Киеве, Чернигове, Переяславле и др. городах становятся меньше по размеру, их архитектурные формы более плавны, а внутреннее пространство более слитно и обозримо. Крупнейшим центром художественной жизни был Новгород, где в 12 в. сложилось демократическое правление (фактическая власть принадлежала не князю, а посаднику, боярам и купцам, народному вечу). Новгородская художественная культура, отражавшая вкусы широких слоёв горожан, отличалась большей простотой, строгим лаконизмом форм в архитектуре (собор Св. Софии, 1045—50; Никольский собор на Ярославовом Дворище, 1113; Георгиевский собор Юрьева монастыря, 1119), полнокровностью образов, контрастностью цветовой гаммы в монументальной живописи и иконописи. Повсеместно распространилась грамотность, процветало искусство украшения рукописных книг (Остромирово Евангелие, созданное для

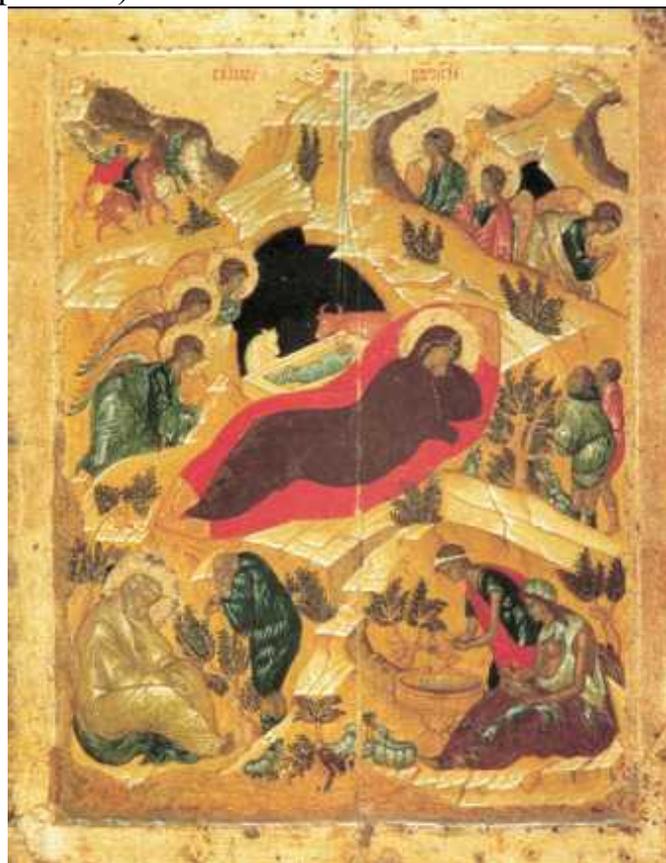
новгородского посадника Остромира, 1056—57) и художественные ремёсла.



Дмитриевский собор во Владимире. 1194—97 гг.

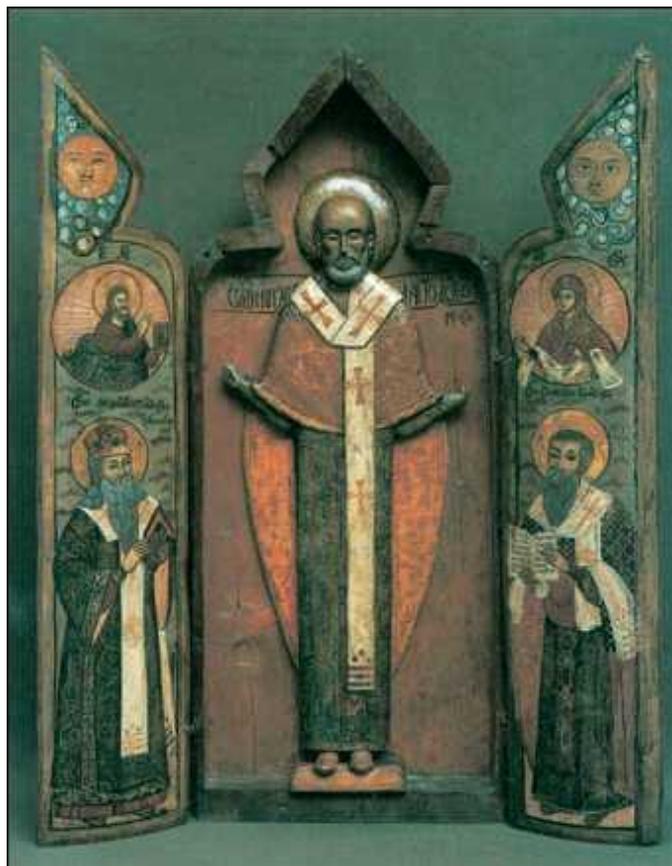
В нач. 12 в. внутри единой киевской традиции сложились предпосылки для развития местных художественных школ. Роль культурного центра перешла от ослабевшего Киева к Владимиро-Суздальской Руси. Владимирские зодчие возводили белокаменные храмы. При князе Андрее Боголюбском были построены Успенский собор во Владимире (1189), церковь Покрова Богородицы на Нерли (1165), великолепные каменные княжеские хоромы в Боголюбове (1158

—65). Интерьеры украшались фресками и иконами в золотых окладах, шитьём (вышитыми тканями), драгоценной утварью. Отличительной чертой владими́ро-суздальской архитектуры стал резной скульптурный декор. Стены Дмитриевского собора во Владимире (1194—97), Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230—34) были сплошь покрыты резными рельефами, создававшими впечатление узорчатой ткани, наброшенной на каменные массивы зданий. В Новгороде во второй пол. 12 в. складывается тип небольшого одноглавого кубического храма с пониженными боковыми *апсидами* и лестницей в толще стены для входа на хоры (церковь Спаса на Нередице, 1198). Новгородскую живопись 12 в. отличает обострённая эмоциональность, подчас драматизм (фрески Георгиевской церкви в Старой Ладогe, ок. 1165 г.; церкви Спаса на Нередице, 1199, и др.). Почти все сохранившиеся иконы 12 – первой пол. 13 в. («Спас Нерукотворный с Прославлением Креста», «Ангел Златые власы»; обе – кон. 12 в.; «Успение», нач. 13 в., и др.) происходят из Новгорода (иконы др. княжеств утрачены).



«Рождество Христово». Икона. Московская школа. 15 в. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В 1237—38 гг. почти все русские города были разорены полчищами Батые, население истреблялось, храмы сжигались, ценности уничтожались, мастеров уводили на чужбину. Этой участи избежали лишь Новгород и Псков, которые стали центрами, где собирались уцелевшие творческие силы. В кон. 14 в. в Новгороде работал один из крупнейших мастеров эпохи, выходец из Византии *Феофан Грек*. Созданные им образы проникнуты трагической одухотворённостью (фрески церкви Спаса на Ильине улице, 1378). Творчество Феофана Грека оказало влияние на мастеров Новгорода и Москвы.



«Никола Можайский». Резная икона. Дерево. Русский Север. 13 в.

В 14 в. Москва, где княжили потомки Александра Невского, становится центром собирания русских земель. Много сделал для её возвышения митрополит Пётр (1308—26), перенёсший в Москву из

Владимира, номинально ещё считавшегося столицей Руси, свою резиденцию. Заложенный Петром и законченный князем Иваном Калитой Успенский собор в *Московском Кремле* (1475—79) был одной из первых каменных построек, продолживших традиции владимиросуздальского белокаменного зодчества (не сохранился). Активное строительство велось в период владычества митрополита Алексия (1354—78) при князьях Дмитриии Донском и его сыне Василии Дмитриевиче (белокаменные стены Кремля, 1367—68; собор Чудова монастыря, 1365). Церковь Рождества Богородицы в Кремле (1393), Успенский собор «на Городке» в Звенигороде (ок. 1400 г.) – небольшие одноглавые кубические храмы, отмеченные изяществом пропорций и благородной сдержанностью. Собор Андроникова монастыря в Москве (первая треть 15 в.) решён как пирамидальный объём, что подчёркнуто сужающимися кверху рядами *кокошников*. Высшего расцвета достигает в 15 в. живопись в творчестве Андрея *Рублёва*. В 1405 г. московский иконописец украсил Благовещенский собор Московского Кремля совместно с Феофаном Греком. В отличие от неистово-страстного и трагического искусства византийского мастера, творчество Андрея Рублёва проникнуто тихой молитвенной созерцательностью и нежной, светлой печалью. В его иконах и фресках мир горний (небесный) и мир дольний (земной) впервые предстали в нерасторжимом духовном единстве. В иконе «Троица» (1420-е гг.) в полную силу прозвучала идея гармонии и единения, столь важная в эпоху Куликовской битвы. Живописцами круга Феофана Грека создавались богато иллюстрированные богослужебные рукописные книги (Евангелие Хитрово; некоторые миниатюры, возможно, выполнены Андреем Рублёвым или близкими к нему мастерами). Творчество Андрея Рублёва оказало огромное влияние на московскую живопись не только 15 в., но и последующих столетий.



Евангелие. Новгород. Сер. 14 в.

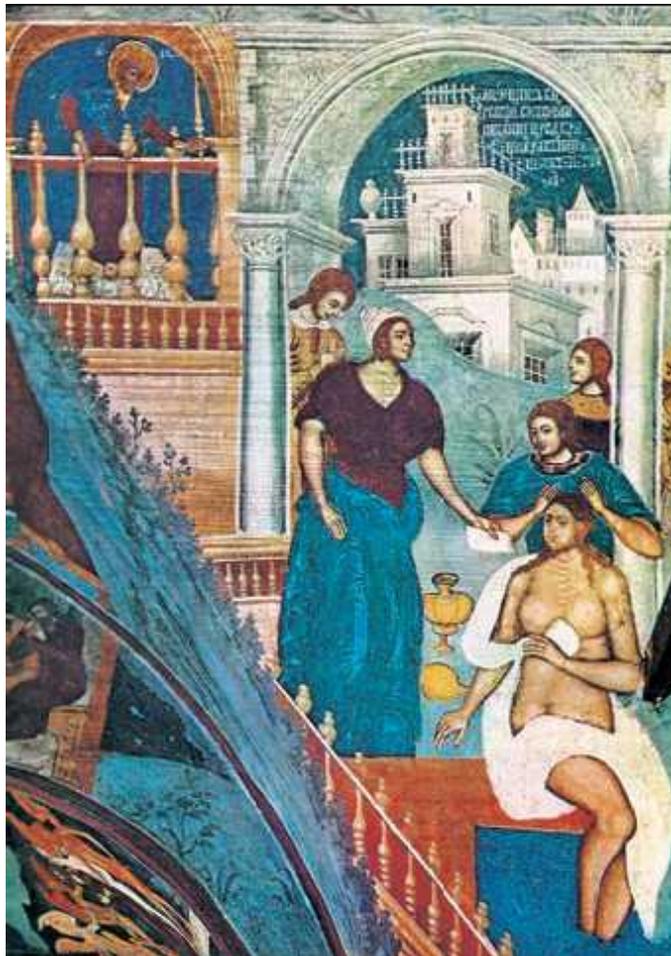
В 1480 г., в правление Ивана III, произошло окончательное освобождение от татаро-монгольского ига. Москва превращалась в столицу могущественного государства. Зримым воплощением новой роли Московии как великой европейской державы стал великолепный ансамбль зданий Соборной площади, стен и башен Московского Кремля, созданный на рубеже 15–16 вв. русскими и итальянскими зодчими. В столичной среде формируется утончённое и просветлённое искусство *Дионисия*, украсившего иконами Успенский собор Московского Кремля и создавшего грандиозные фресковые ансамбли в районе Белого озера (настенные росписи Ферапонтова монастыря, 1502). Переживает расцвет декоративно-прикладное искусство. Представители княжеских и боярских семей заказывали мастерам вышитые пелены, резную и драгоценную утварь, которые становились драгоценными вкладками в монастыри и храмы.



Потир (чаша для причастия). Серебро, драгоценные камни. 1598 г.

В 16 в. в Московии возводятся шатровые церкви (церковь Вознесения в Коломенском, 1532). Выдающимся памятником эпохи стал храм Василия Блаженного на Красной площади в Москве (1555—61). Для иконописи 16 в. характерна насыщенная переливчатая красочная гамма, обилие деталей, подробное повествование («Церковь воинствующая», 1550-е гг., посвящённая победе русского воинства под

Казанью). Вкус к изяществу и роскоши находит отражение в многочисленных произведениях декоративно-прикладного искусства, в украшении книг. В 1564 г. Иван Фёдоров издал первую русскую печатную книгу «Апостол».



«Давид и Вирсавия». Фреска церкви Иоанна Предтечи в Ярославле. 17 в. Фрагмент

В 17 в. средоточием художественного производства в Московском государстве становится *Оружейная палата*, где работали лучшие русские и иноземные мастера, среди которых наиболее известен С. Ф. Ушаков. В культуре 17 в. усилилось светское начало, появился интерес к научному познанию мира. Это столетие стало переходной эпохой к искусству Нового времени. Своеобразным сплавом древних традиций и новых веяний отличаются *парсуны* – первые в русском искусстве портретные изображения (членов царских и боярских семейств), создававшиеся в иконописной технике. В 18 в., когда светские

тенденции полностью возобладали в русской культуре, традиции и образы древнерусского искусства ещё долго сохранялись в обширных русских провинциях.

ДЮРЕР (dürer) Альбрехт (1471, Нюрнберг – 1528, там же), немецкий живописец, рисовальщик и гравёр, теоретик искусства; один из крупнейших мастеров эпохи *Возрождения*. Учился ювелирному делу у своего отца, выходца из Венгрии; искусству живописи и гравирования – в мастерской М. Вольгемута в Нюрнберге (1486—89). Необходимые для получения звания мастера «годы странствий» (1490—94) провёл в городах Верхнего Рейна (Базель, Кольмар, Страсбург), где сблизился с гуманистами и книгопечатниками. В Кольмаре изучал работы М. Шонгауэра. По возвращении в Нюрнберг (1495) открыл собственную мастерскую. В 1494—95 и 1505—07 гг. посетил Италию, побывав в Венеции и Падуе. В 1514 г. стал придворным мастером императора Максимилиана I. После его смерти (1519) отправился ко двору нового императора Карла V, совершив путешествие по Нидерландам (1520—21), подробно описанное художником в путевом дневнике. Вернувшись в Германию, создал несколько теоретических трактатов («Руководство к измерению циркулем и линейкой», 1525; «Наставление к укреплению городов, замков и крепостей», 1527; «Четыре книги о пропорциях человека», 1528).



А. Дюрер. «Автопортрет». 1498 г. Прадо. Мадрид

В творчестве Дюрера переплелись традиции поздней *готики* с её интересом к острохарактерному и с вниманием к деталям, преувеличенным выражением эмоций и напряжённым ритмом линий и стремление использовать достижения итальянского ренессансного искусства, постичь законы совершенства и гармонии.

Художник пристально изучал натуру, размышлял над проблемами искусства, разрабатывал учение об идеальных *пропорциях*. Пейзажи, выполненные во время первого путешествия в Италию в технике *акварели* и *гуаши* («Вид Триента», «Вид горы Арко»; оба – 1495), – первые произведения этого жанра в истории европейского искусства. Их отличает свежесть и непосредственность впечатления, стремление передать световоздушную среду.



А. Дюрер. «Праздник чётков». 1506 г. Национальная галерея. Прага

Для зрелых работ Дюрера («Алтарь Паумгартнеров», ок. 1498 г.; «Поклонение волхвов», ок. 1504 г.; «Праздник чётков», 1506; «Поклонение Св. Троице», 1511) характерны ренессансное стремление к ясности и уравновешенности композиции, соразмерности и пластической объёмности фигур; их колористическое решение построено на сопоставлении ярких локальных цветов. В алтарном образе «Праздник чётков», написанном для немецкой церкви в Венеции, Мадонне с Младенцем поклоняются император и Папа Римский. В толпе людей позади Дюрер поместил портретные изображения многих своих современников. Эта работа наиболее близка итальянскому ренессансному искусству радостным полнозвучием красок и гармонической умиротворённостью. В поисках идеальных пропорций

человеческого тела Дюрер первым из немецких художников обратился к изображению обнажённой натуры (гравюра «Адам и Ева», 1504, и одноимённый живописный диптих, ок. 1507 г.). Итоговой работой художника стал диптих «Четыре апостола» (1526), поражающий лаконизмом и мощью.



А. Дюрер. «Меланхолия». 1514 г.

Дюрер был одним из крупнейших европейских портретистов. Героев его живописных («Портрет отца», 1490; «Портрет Якоба Муфеля», 1526) и графических («Портрет матери», 1514; «Портрет Эразма Роттердамского», 1526) работ отличает гордое самосознание, духовная энергия, напряжённая внутренняя жизнь. Важное место в наследии Дюрера занимают автопортреты, самый ранний из которых был создан художником в возрасте 13 лет.

Пытливый исследователь, Дюрер на протяжении всей жизни создавал рисунки с натуры (некоторые позднее переводились в гравюры), в которых внимательно изучал особенности облика и строения земли, растений, животных («Большой кусок дёрна», 1503;

«Зайчонок», 1502, см. илл. на с. 24). Они выполнены с такой тщательностью, что могли бы служить иллюстрациями научных атласов. В гравюрах художника, пронизанных ощущением мятущегося духа, сильнее, чем в живописных работах, ощущается связь с немецкими позднеготическими традициями. Их отличает напряжённость ритма стремительных, беспокойных, резко изломанных или словно клубящихся линий (серии *ксилографий* на тему Апокалипсиса, 1498; «Большие страсти», ок. 1498–1510 гг.; «Жизнь Марии», ок. 1502—03 гг.; два цикла гравюр на меди «Малые страсти», 1507—13 и 1509—11; и три т. н. «мастерские гравюры» – «Рыцарь, Смерть и Дьявол», 1513; «Св. Иероним в келье» и «Меланхолия», обе – 1514).

Личность Дюрера явила новый для Германии ренессансный тип художника-мыслителя. Его творчество оказало значительное влияние на развитие немецкого искусства первой пол. 16 в. Гравюры Дюрера, разошедшиеся по всей Европе, зримо проповедовали гуманистические идеалы эпохи Возрождения.

ДЮША́Н М., см. в ст. *Дадаизм*.

ДЯГИЛЕВ Сергей Павлович (1872, Новгородская область – 1929, Венеция), русский театральный деятель, антрепренёр, меценат, историк искусства. Окончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета (1896; одновременно учился в Петербургской консерватории у Н. А. Римского-Корсакова). В студенческие годы подружился с А. Н. Бенуа и Л. С. Бакстом, их дружеский кружок впоследствии стал ядром художественного объединения «*Мир искусства*». Редактор (совместно с Бенуа) и один из ведущих авторов одноимённого литературно-художественного журнала (1898–1904).



В. А. Серов. «Портрет С. П. Дягилева». 1904 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Первый номер «Мира искусства» открывался программной статьёй Дягилева «Сложные вопросы», где выдвигались новые критерии искусства: свобода, самоценность (независимость от действительности) и красота. По словамхудожественного критика С. К. Маковского, Дягилев «был убеждённым европейцем и, одновременно, страстно любил всё русское». Его деятельность была направлена на то, чтобы познакомить русскую художественную интеллигенцию с новейшими достижениями западноевропейской музыки и живописи, а зарубежную публику – с русским искусством. Он постоянно публиковал в журнале репродукции произведений русских и западноевропейских художников, обзоры текущих выставок, аналитические статьи о новых течениях в театре, музыке и изобразительном искусстве.



Л. С. Бакст. «Беотиец». Эскиз костюма к балету «Нарцисс». 1911 г.

Дягилев одним из первых оценил русскую живопись 18 – первой пол. 19 в.; он организовал «Историко-художественную выставку русских портретов» в Таврическом дворце в Санкт-Петербурге (1905); издал первый том «Русской живописи в 18 в.», посвящённый творчеству Д. Г. *Левитского*. Выставка «Два века русской живописи и скульптуры» на Осеннем салоне в Париже (1906) представила европейским зрителям широкую панораму русского изобразительного искусства.

В 1907—14 гг. Дягилев ежегодно организовывал выступления русских артистов за границей – знаменитые «*Русские сезоны*» в Париже, Лондоне и др. городах. «Исторические русские концерты» (1907) познакомили европейских слушателей с симфонической музыкой Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова, А. К. Глазунова; оперные партии исполняли Ф. И. Шаляпин, а также артисты и хор Большого театра. Концерты положили начало всемирной славе Шаляпина. В 1908 г. состоялись сезоны русской оперы. Первые оперно-балетные спектакли (1909), в которых танцевали М. М. Фокин, А. П. Павлова, В. Ф. Нижинский, Т. П. Карсавина и др., стали подлинным триумфом русского балетного искусства за рубежом. Особую сказочную атмосферу создавали костюмы и декорации мирискусников А. Н. Бенуа, Л. С. Бакста, А. Я. Головина, Н. К. Рериха, авангардистов

М. Ф. *Ларионова* и Н. С. *Гончаровой* и др. художников. Новаторское оформление балетных и оперных спектаклей оказало огромное влияние на *театрально-декорационное искусство* первой четверти 20 в.

В 1911 г. Дягилев организовал постоянную балетную труппу «Русский балет», которая гастролировала в городах Европы и Америки. В 1914 г. в связи с началом Первой мировой войны переехал вместе с артистами балета в Нью-Йорк, где осталась большая часть танцовщиков. В 1917 г. Дягилев возвратился в Европу и создал новую труппу (существовала до 1929 г.).

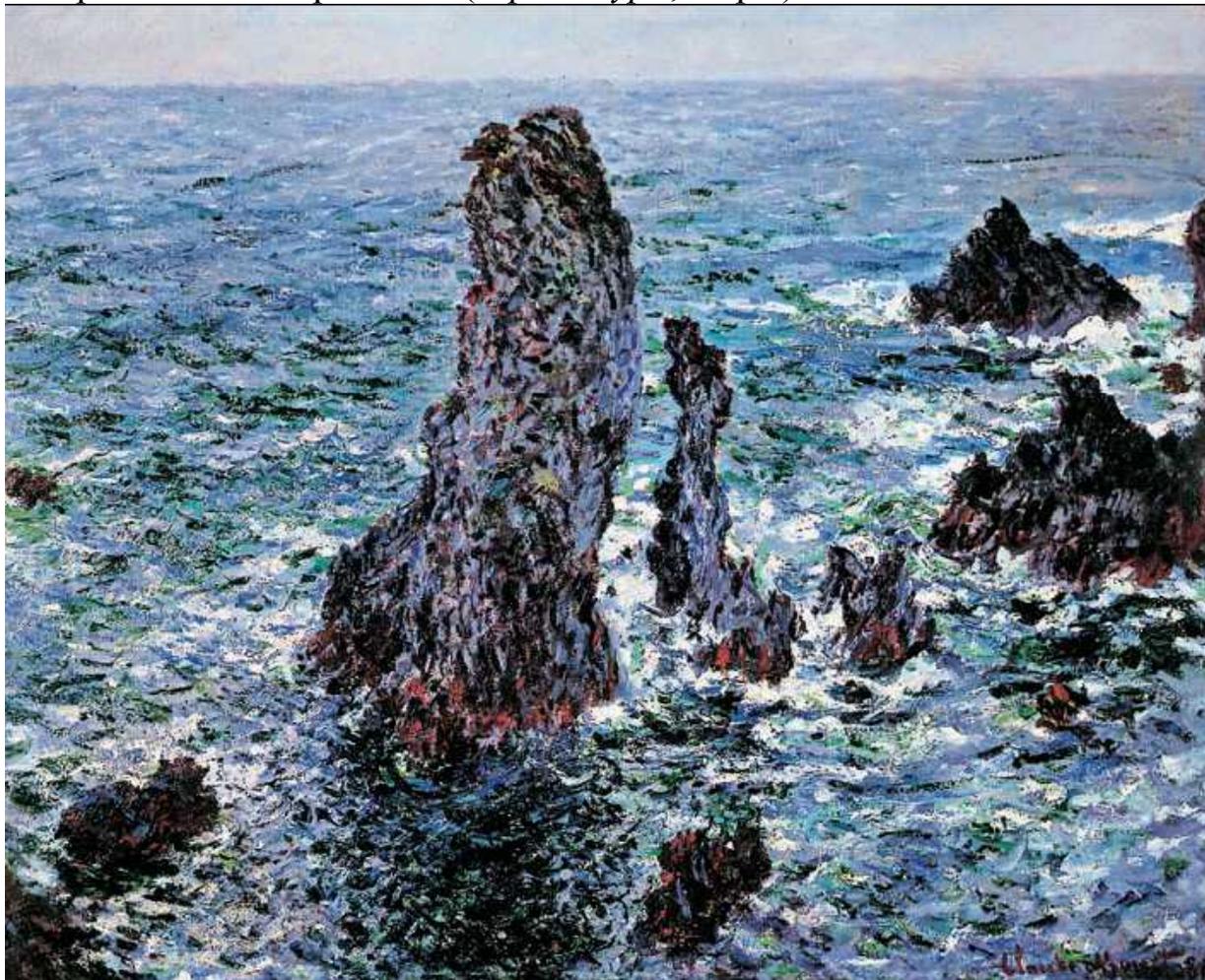
Ж

ЖАНР (франц. genre – род, вид), исторически сложившееся внутреннее подразделение во всех видах искусства. Для каждого жанра характерен свой круг сюжетов; произведения одного жанра объединяют также общие формальные и содержательные особенности. Термин вошёл в употребление в 17–18 вв. в эпоху господства эстетики классицизма, разработавшего чёткую иерархию жанров.



Д. Г. Левицкий. «Портрет Е. И. Нелидовой». 1773—76 гг. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.

Основные жанры живописи и графики сложились в 17 в.: исторический (изображение событий, важных для целого народа или всего человечества); батальный (войны, битвы, воинский быт); бытовой (изображение событий и ситуаций повседневной жизни); анималистический (изображение животного мира); *портрет*, представляющий человека; *натюрморт* – мир окружающих человека вещей; *пейзаж* – мир природы; в отдельный жанр выделяют сатирические изображения (*карикатура*, шарж).



К. Моне. «Скалы в Бель-Иль». 1886 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва

Портретный и анималистический жанры были издавна развиты также в скульптуре (портретные *бюсты* и статуи, изображения животных создавали уже мастера Древнего Египта). Исторические композиции нередки в рельефах. Бытовой жанр в целом не свойствен

скульптуре; отдельные композиции встречаются в статуарных группах 19–20 вв. (М. А. Чижов. «Крестьянин в беде», 1872). Пейзаж в чистом виде невозможен в статуарных произведениях; попытки передать природную и архитектурную среду встречаются в «живописных» рельефах эпохи *Возрождения* (Л. Гиберти). К натюрморту обращались в своих объёмных композициях представители авангарда и *сюрреализма* (М. Дюшан, С. Дали). Специфически скульптурные жанры – памятник, надгробие, декоративная статуя и др.

В музыке жанры различаются по способу исполнения (вокальные: сольные, ансамблевые, хоровые; вокально-инструментальные; инструментальные: сольные, ансамблевые и оркестровые), по назначению (марш, танец, колыбельная песня и др.), по содержанию (лирические, эпические и драматические), по месту и условиям исполнения (театральные, концертные, камерные, киномузыка и др.). В кон. 19–20 в. границы между жанрами постепенно стираются, идёт процесс их взаимодействия и переплетения.

ЖА́НРОВАЯ ЖИ́ВОПИСЬ, см. *Бытовая живопись*.

ЖЕРИКО́ (gé ricault) Теодор (1791, Руан – 1824, Париж), французский живописец и график; родоначальник *романтизма*. Учился у К. Верне (1808—10) и П. Герена (1810—11), испытал влияние художника-баталиста А. Гро. Герои ранних произведений, посвящённых победоносным походам и тягостным поражениям армии Наполеона Бонапарта, предстают на поле боя, в переломный момент между жизнью и смертью; вспышки света во тьме усиливают драматизм изображения. Победоносный порыв, готовность к подвигу, запечатлённые в картине «Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку» (1812), сменяются ощущением трагической опустошённости, утраты героических иллюзий в «Раненом кирасире, покидающем поле боя» (1814). Судьба потерпевшей поражение Франции запечатлена в серии литографий «Возвращение из России».



Т. Жерико. «Плот “Медузы”». 1818—19 гг. Лувр. Париж

В 1816—17 гг. Жерико побывал в Италии, где изучал классическое наследие («Бег свободных лошадей в Риме», 1817). Самое знаменитое полотно «Плот “Медузы”» (1818—19) стало откликом на реальное событие – кораблекрушение фрегата «Медуза» по пути из Франции в Сенегал. Часть пассажиров спаслась на плоту, их подобрала в открытом море лишь на 12-й день после катастрофы. Художник стремился передать чувства изнурённых, полумёртвых от голода и жажды людей, перед которыми забрезжила надежда на спасение: они увидели вдали корабль. Группы людей на плоту расположены таким образом, что составляют длящееся во времени драматическое повествование: от погружённых в апатию умирающих до приподнявшихся, пытающихся из последних сил поддержать взобравшегося на бочку молодого негра, который машет платком морякам далёкого корабля. Современники увидели в картине образ французского общества, искавшего путь к спасению после утраты всех надежд и идеалов в период Реставрации.

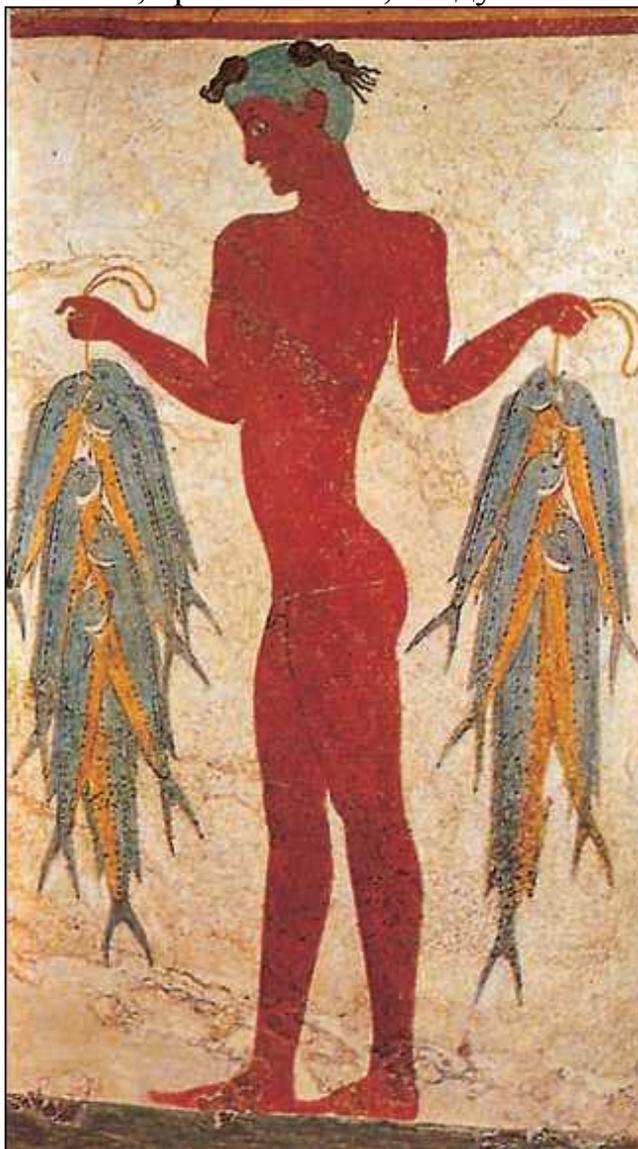


Т. Жерико. «Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку». 1812 г. Лувр. Париж.

В 1820—21 гг. Жерико работал в Англии. Неповторимый облик этой страны запечатлён в тонких по цвету картинах, *акварелях* и *литографиях* («Большая и малая английские сюиты», 1820—21). В портретной живописи выразилось представление о художнике как о свободной, независимой, открытой миру, отзывчивой к чужим радостям и горестям личности («Портрет двадцатилетнего Делакруа», ок. 1819). Для представителей романтизма характерен интерес к сильным страстям, к пограничным состояниям человеческой психики; в последние годы жизни Жерико создал серию портретов душевнобольных («Портрет сумасшедшего, воображающего себя полководцем», 1822). Будучи прекрасным наездником, художник любил также писать гордых благородных лошадей («Скачки в Эпсоме», 1821). Причиной его преждевременной смерти стала тяжёлая травма позвоночника, которую он получил, укрощая дикого коня.

Учеником и последователем художника считал себя Э. Делакруа.

ЖИВОПИСЬ, один из видов *изобразительного искусства*. Живописное произведение создаётся с помощью красок, нанесённых на поверхность стены, доски, холста, металла и др. Само название «живопись» говорит о том, что художник «пишет жизнь» во всём её богатстве, многообразии и красочном блеске. В этом её отличие от чёрно-белой *графики*. Как никакой другой вид искусства, живопись способна воплотить всю гамму чувств, переживаний, отношений между людьми; точные наблюдения природы и полёт фантазии, великие идеи и мгновенные впечатления, трепет жизни, воздуха и света.



«Мальчик со связками рыбы». Фреска с острова Фера. 16 в. до н. э.
Национальный археологический музей. Афины

Статуя объёмна, её можно обойти со всех сторон; живопись – искусство красок на плоскости; картину зритель видит лишь с одной точки зрения. Одной из задач живописи, которую каждая эпоха решает по-своему, является создание иллюзии глубины пространства, трёхмерности объёмов на плоскости. В этом заключается условность живописного языка. Кроме того, краски, имеющиеся в распоряжении художника, не тождественны реальным цветам, его палитра намного беднее природной.



Рафаэль. «Мадонна делла Седия». Ок. 1513 г. Галерея Питти. Флоренция

Живописец отбирает в окружающем мире то, что отвечает его художественной задаче, видоизменяет, подчёркивает, обобщает многое в одном, стремится передать внутренние качества людей и законы природы, недоступные непосредственному зрению, свои переживания, своё отношение к ним. Главные выразительные средства живописи: *колорит* (красочная гамма, обладающая эмоциональным воздействием на зрителя); *композиция* (соотношение частей картины); *перспектива* (линейная, обратная, параллельная и др.); *светотень* (распределение

света и тени), линии и красочные пятна; *ритм*, *фактура* (характер живописной поверхности – гладкой или рельефной). В манере письма, в движении кисти, в особенностях наложения краски на холст или другую поверхность всегда ощущается индивидуальность художника, его неповторимый творческий «почерк».



Мастер женских полуфигур. «Музыкантши». Первая пол. 16 в. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

По назначению и характеру исполнения различают монументальную, станковую, декоративную и театрально-декорационную живопись. К *монументальной живописи* относят стенные росписи (*фрески*) и *мозаики, витражи, плафоны, панно*, неразрывно связанные с архитектурой, со стеной (потолком, полом) здания, для которого они создавались; отчасти иконы и большие створчатые алтарные композиции («Гентский алтарь» Я. ван *Эйка*, 1432). Монументальные произведения нельзя перенести в другой интерьер. Иконы, складные алтари, предназначенные для храмов,

технически возможно поместить в другое пространство (сейчас многие из них выставлены в музеях), однако, лишённые естественного окружения, вырванные из ансамбля, они теряют значительную часть своего воздействия на зрителя. Художественный язык монументальной живописи отличают строгость и величие, лаконизм обобщённых форм, крупные пятна цвета. Монументальная живопись существует с глубокой древности – ещё первобытные люди создавали наскальные росписи (*Альтамира* в Испании, 15—10-е тыс. до н. э.).



Рембрандт. «Портрет Хендрикье Стоффельс у окна». Ок. 1659 г.

Произведения *станковой живописи* – картины – создаются с помощью станка-мольберта и не предназначены для конкретного помещения. Первые станковые произведения появились в эпоху *Возрождения* (15–16 вв.). Основу (доска, холст, натянутый на подрамник, и т. д.) покрывали белым грунтом из гипса (мела), смешанного с клеем или маслом. Грунт выравнивал поверхность и

«подсвечивал» красочный слой изнутри. Наряду с белыми, многие мастера (П. П. Рубенс и др.) использовали цветные (золотисто-коричневые, красные) грунты, придававшие единство колориту картины. Поверх грунта в один или несколько слоёв наносили краски; иногда готовое произведение покрывали лаком. Заключённые в раму картины подобны окну в мир, созданный фантазией художника. Как правило, в них соблюдается единство места, времени и действия.



Я. ван Рёйсдал. «Мельница близ Вейка». Ок. 1670 г. Рейксмузеум. Амстердам

Декоративная живопись (как сюжетная, так и орнаментальная) призвана не только украшать поверхность стены, но и акцентировать её конструктивные элементы (*колонны, столбы, арки* и т. д.); её выполняют в технике фрески и др. Разновидностью декоративной живописи является *грисайль*, широко применявшаяся для украшения дворцовых интерьеров, где она имитировала скульптурные рельефы (дворец Шереметевых в Кусково, 18 в.). Декоративными росписями украшают

также керамические изделия. Роспись керамической посуды называют *вазотисью*.



О. Ренуар. «Портрет Жанны Самари». 1877 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Театрально-декорационная живопись – это декорации и эскизы костюмов для театральных спектаклей и кинофильмов; наброски отдельных мизансцен.

Основные техники живописи: *масляная живопись, темпера, клеевая живопись, энкаустика* и др. *Акварель, гуашь, пастель* занимают промежуточное положение между живописными и графическими техниками. Красочные пигменты первоначально добывались из минералов (жёлто-коричневые охры – из глины, красные – из гематита, белые – из извести, чёрные – из угля или жжёной кости, синие и зелёные – из лазурита и малахита и т. д.). Позднее появились краски, изготовленные химическим путём. Во всех живописных техниках используются одни и те же пигменты, но разные связующие – жидкие и клейкие вещества, не позволяющие рассыпаться красочным порошкам. Клеевыми красками, замешанными на казеине, писали древнеегипетские мастера; эти краски не растекались, что позволяло передавать множество мелких деталей. Не дошедшие до нас картины легендарных древнегреческих мастеров и надгробные *фаюмские портреты* были написаны в технике энкаустики: краски вплавляли в горячий растопленный воск. Густые восковые краски позволяли создать выразительную рельефную фактуру. В Средние века входит в употребление темпера – краски, замешанные на яичном желтке или белке с разными добавками. Темпера отличается приглушённостью красочной гаммы. Темпера прочна и долговечна, не растрескивается со временем, в отличие от масляной живописи.



К. С. Петров-Водкин. «Мальчики». 1911 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Масляная живопись появилась в эпоху Возрождения; её изобретение приписывают нидерландцу Я. ван Эйку. Пигменты разводились льняным, ореховым и др. растительными маслами; благодаря этому краски быстро сохли, их можно было накладывать тонкими, прозрачными слоями, что придавало живописи особую светоносность и блеск. Недостаток масляных красок в том, что они со временем теряют эластичность, темнеют и покрываются трещинами (кракелюрами). Работа масляными красками допускает огромное многообразие приёмов – от тонкой тщательной отделки до широкой и темпераментной живописи «alla prima»; с их помощью можно создать гладкую эмалевую поверхность и пластичную, рельефную фактуру. Именно в этой технике художник может с наибольшей полнотой выразить свою творческую индивидуальность и передать всё фактурное многообразие мира – прозрачное стекло, пушистый мех, теплоту человеческой кожи.

Истинное наслаждение для ценителей живописи представляет созерцание чуда превращения мазков в живые формы, плоти красок в плоть вещей. Мастера эпохи Возрождения, «*малые голландцы*», в 17 в. стремились создать ощущение «нерукотворности» изображённых предметов; они писали тончайшими кистями, накладывая мелкие, незаметные мазочки. В кон. 19 в. художники стремятся «обнажить» творческий процесс, выявить красоту не только изображённого предмета, но и фактурности самой живописной кладки (сгустки краски,

её потёки и наплывы, «мозаика» мазков и т. д.). Мастера 20 в. используют всё многообразие техник и приёмов живописи.

ЖИЛЯРДИ Дементий (Доменико) Иванович (1785, Монтаньола, близ Лугано – 1845, там же), русский архитектор, итальянец по происхождению; представитель стиля *ампир*. Сын архитектора Джованни Баттиста Жиллярди, работавшего в Москве. Обучался в *Петербургской академии художеств* (с 1796 г.) и в Академии искусств в Милане (1803—06). В 1810—32 гг. работал в России, став помощником отца в архитектурном ведомстве Московского воспитательного дома.



Д. И. Жиллярди. Дом Луниных. 1818—23 гг. Москва

Внёс большой вклад в восстановление Москвы после пожара 1812 г. При перестройке созданного М. Ф. Казаковым здания Московского университета (1817—19) сохранил его конструкцию и основной объём, но дополнил декор деталями, отражавшими героизм победы (лепные орнаменты в виде львиных масок, венков и факелов; выполнены скульптором Г. Т. Замараевым по эскизам Жиллярди). Лёгкий ионический *портик* Казакова был заменён массивным дорическим, увеличился размер купола, была возведена грандиозная полуротонда актового зала. За 20 лет работы в Москве построил и восстановил ряд зданий: Екатерининский институт (после 1812 г.; ныне Центральный дом Российской армии); Вдовый дом на Кудринской площади (1818; ныне Центральный институт усовершенствования врачей); Опекунский совет на Солянке (при участии А. Г. Григорьева; 1823—26; ныне Российская академия медицинских наук).

наук); Слободской дворец (1827—32; ныне МГТУ им. Н. Э. Баумана); частные дома Луниных на Никитском бульваре (1818—23; ныне Музей народов Востока) и С. С. Гагарина на Поварской улице (1820; ныне Литературный институт им. А. М. Горького). Все постройки Жильярди отличаются монументальностью, их парадный облик подчеркнут мощными колоннадами, чёткой ритмичкой скульптурного декора.



Д. И. Жильярди. Усадьба Усачёвых-Найдёновых. 1829—30 гг. Москва

Жильярди проявил себя также блестящим мастером *садово-парковой архитектуры*. В усадьбе Голицыных Кузьминки (1820—23) перестроил флигеля барского дома, кухонный корпус (Египетский павильон), здание Померанцевой оранжереи, парадный въезд и Красный двор, реконструировал пристань и парковые сооружения (среди них Музыкальный павильон Конного двора – одно из лучших творений архитектора). В парке усадьбы Усачёвых-Найдёновых на Земляном валу близ Яузы (1829—30) искусно совместил регулярную и пейзажную планировки.

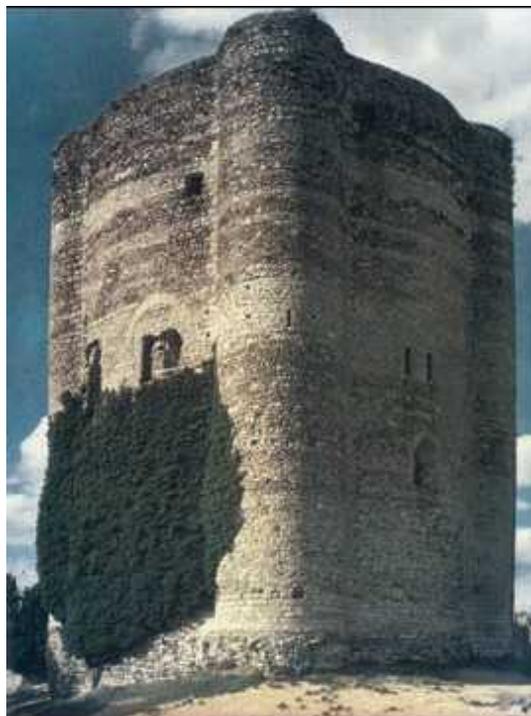


*Д. И. Жиллярди, А. Г. Григорьев. Опекунский совет. 1823—26 гг.
Москва*

ЗАМОК европейский, укреплённое жилище феодала. Замки возводились в Европе с 10 в. Самые ранние не сохранились. Они строились из дерева и представляли собой окружённую бревенчатой оградой и рвом усадьбу, в центре которой высилась массивная башня – донжон. Позднее донжоны, а вслед за ними и другие замковые постройки и крепостные стены стали сооружать из камня. Донжон служил жилищем феодалу и его семье, а в случае осады был его последним оплотом, крепостью внутри крепости. Стены башни укреплялись контрфорсами; окна, напоминая узкие бойницы, защищались ставнями и решётками, поэтому в них проникало мало солнечного света. Замок был зримым воплощением власти феодала. Во времена частых в Средневековье войн и междоусобиц он становился убежищем также для живших около него горожан или крестьян.



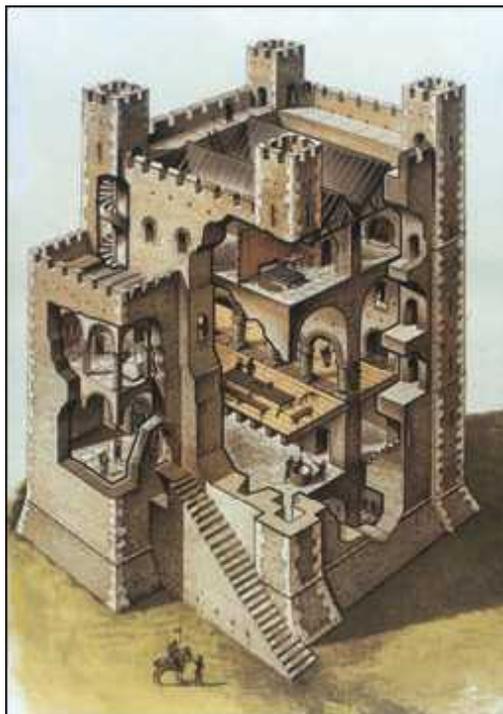
*Э. Ридель, Х. Янк, Г. Дольман, Ю. Хофман. Замок Нойшвантайн.
1886 г. Германия*



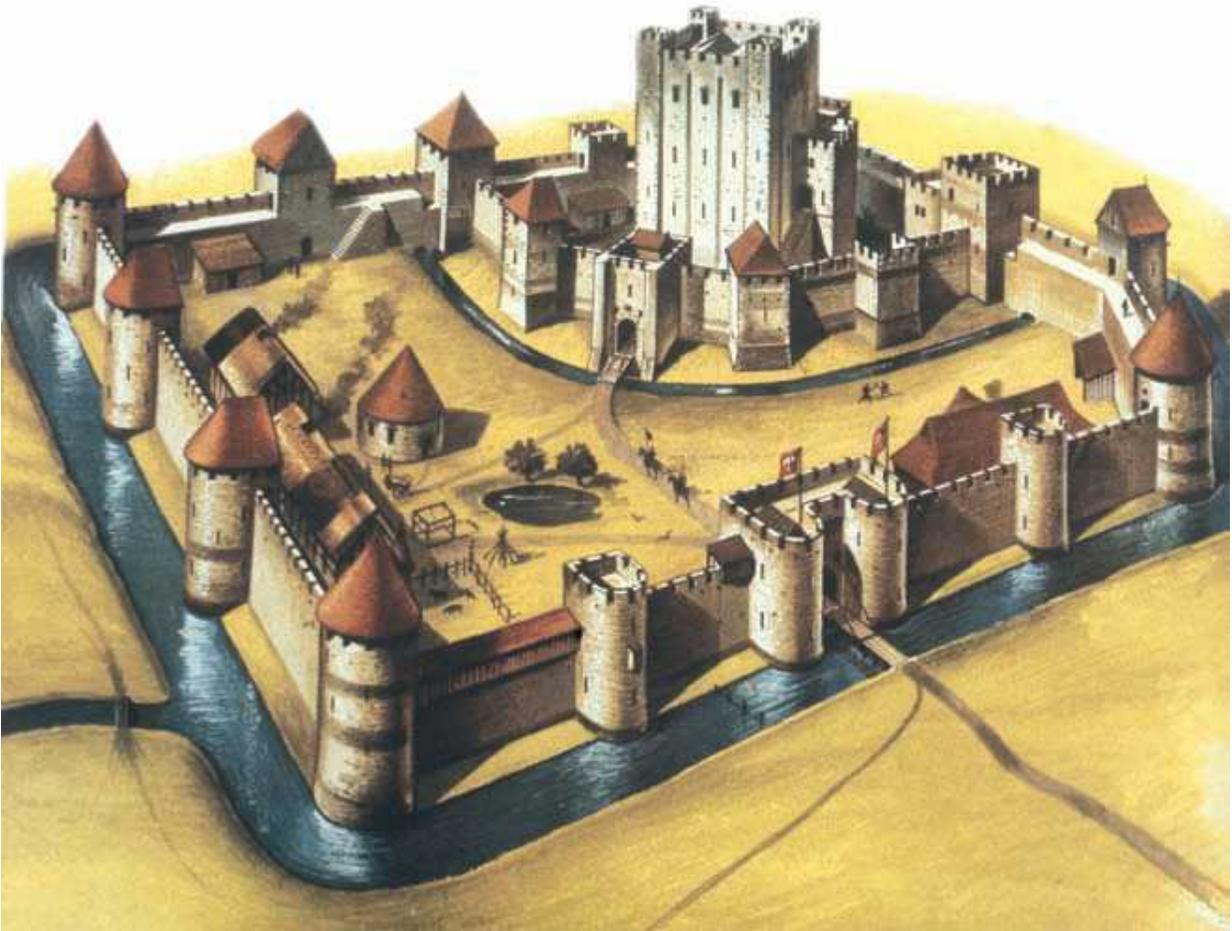
Донжон в Удане (Франция). 12 в.

Замковая архитектура переживает расцвет в романскую и готическую эпохи. Устройство замка должно было обеспечить его хозяевам прежде всего безопасность, защиту от врагов. Укреплённые жилища возводили в труднодоступных местах: на отвесных скалах (Монсегюр во Франции, 12 в.), в излучинах рек (Шато-Гайяр во Франции, 1196—98), на островах (Карнарвонский замок в Англии, 13 в.). Их окружали рвами, которые заполнялись водой; перебраться через них можно было только по деревянному подъёмному мосту или переносной лестнице. Ворота дополнялись опускаемой решёткой. Многие замки были окружены двойным кольцом стен. Внешние стены делали ниже внутренних: в случае штурма враги, взобравшиеся на первый пояс укреплений, попадали под стрелы лучников, стоявших на внутренних стенах. Внутренние и внешние стены завершали зубцы (в том числе в форме ласточкиного хвоста) и выступающие за их линию навесные бойницы – машикули (замок Ла Кока в Испании, 12–15 вв.). Стены дополнительно укреплялись башнями. На случай долгой осады замок был снабжён всем необходимым. На его территории находились не только жилища хозяев и прислуги, но и капелла (часовня) для

молитв, колодец, амбары и погреба, сад с лекарственными растениями
и т. п.



Донжон. Схема внутреннего устройства



Средневековый замок. Схема укреплений

Быт в европейских замках долгое время был плохо обустроен. Донжон состоял из нескольких этажей. Друг над другом располагались просторные залы. Каминные не в состоянии были протопить обширные помещения. Частные покои, столовая, отдельные комнаты для хозяина, хозяйки, детей, появились лишь в позднее Средневековье. В залах принимали гостей, устраивали пиры и танцы, решали вопросы войны и мира, вели повседневную семейную жизнь. Стены залов украшали росписями или коврами-шпалерами. Пол устилали душистыми травами. Массивные и добротные скамьи, сундуки, стулья, кресла стояли в основном вдоль стен. Кресла предназначались для хозяина и хозяйки; гостям предлагали сесть на подушки, положенные на пол, заменявшие мягкую мебель. Украшением интерьера являлись нарядные ткани. На шкафчиках-поставцах выставляли дорогую, редкую посуду.

Пиршественные столы нередко были сборными, после окончания трапезы их убирали. Посуды, в том числе ложек, было немного; вилки были диковинкой даже в конце Средневековья, когда мода на них пришла из Византии. Знатные сеньоры употребляли в пищу прежде всего дичь, добытую на охоте. Фруктами лакомились прямо в саду. Для изготовления сладостей использовали мёд; сахар и пряности были редкостью, их привозили с Востока. Развлечениями обитателям замка служили охота, бывшая привилегией феодалов, рыцарские турниры, чтение богато иллюстрированных рукописных книг, а также шахматы и игра в мяч. В замках выступали странствующие жонглёры, показывавшие фокусы и акробатические трюки. Трубадуры под аккомпанемент струнных инструментов исполняли песни в честь прекрасных дам, повествовали о подвигах доблестных рыцарей Круглого стола и неистового Роланда, о любви Тристана и Изольды.



Братья П., Э. и Ж. Лимбург. «Апрель». Миниатюра «Роскошного часослова герцога Беррийского». Ок. 1411—16 гг. Музей Конде. Шантийи

Развитие артиллерии сделало бесполезным возведение замков как оборонительных сооружений. На смену суровым крепостным зданиям пришли дворцы. Знаменитые комплексы в долине реки Луары во Франции (Шамбор, первая пол. 16 в.; Амбуаз, 1492—98, и др.), сочетают в себе черты замка и дворца.

ЗАХАРОВ Андреян Дмитриевич (1761, Санкт-Петербург – 1811, там же), русский архитектор, представитель стиля *ампир*. Родился в семье служащего Адмиралтейской коллегии, с шести лет обучался в *Петербургской академии художеств* (1767—82) у А. Ф. Кокоринова и И. Е. Старова; в 1782—86 гг. в Париже у Ж. Ф. Шальгрена. По возвращении в Россию (1786) стал преподавателем АХ, в 1794 г. получил звание академика, в 1797 г. – профессора. С 1803 г. руководил всеми архитектурными классами.



А. Д. Захаров. Башня Адмиралтейства. 1806—23 гг. Санкт-Петербург



*А. Д. Захаров. Боковой корпус Адмиралтейства. 1806—23 гг.
Санкт-Петербург*



А. Д. Захаров. Вход в Адмиралтейство. 1806—23 гг. Санкт-Петербург

В 1800 г. работал в Гатчине – загородной резиденции императора Павла I («Львиный мост», «Ферма», «Птичник»). В 1801—17 гг. по проекту Захарова была построена церковь при Александровской мануфактуре близ Санкт-Петербурга (разобрана в 1930 г.) в стиле *классицизма*. Мечта архитектора о возведении зданий государственного масштаба, которые пластикой своих объёмов, ясностью и лаконизмом форм выражали бы высокие, значительные идеи, была блестяще реализована при строительстве здания нового Адмиралтейства в Санкт-Петербурге (1806–23). Взяв за основу первоначальную композицию комплекса Петровской эпохи, Захаров сохранил главенствующее положение башни, помещённой в центре его протяжённых фасадов, один из которых обращён к Неве, и усилил её градостроительную функцию. Шпиль башни замыкал Невский проспект и отмечал исходную точку т. н. трёхлучевой системы, типичной для многих городов 17–18 вв. (отсюда веером расходились три крупные магистрали: Невский и Вознесенский проспекты и Гороховая улица). К Адмиралтейству примыкали также обширные пространства Дворцовой и Сенатской площадей; на противоположном берегу Невы видны были Петропавловская крепость и ансамбль стрелки Васильевского острова. Эти условия местоположения здания были учтены Захаровым при перестройке. Адмиралтейство представляет собой комплекс административных, судостроительных и складских корпусов, расположенных в виде вписанных одна в другую букв «П», разделённых такой же формы каналом. Протяжённость фасада – более 400 м. Его простые, монолитные объёмы подчёркивают «Невы державное течение». С постройкой Адмиралтейства участок главной водной магистрали Санкт-Петербурга, где возвышались Зимний дворец, Петропавловская крепость и здание Биржи, получил окончательное торжественно-парадное обрамление. Скульптурный декор здания свидетельствует о его назначении прославить российский флот (рельеф И. И. Терещенёва «Восстановление флота в России», статуарные фигуры нимф, несущих земную сферу, лепные орнаменты в виде факелов, венков, летящих фигур, олицетворяющих Славу, на фоне гладких стен). Основание башни представляет собой огромный

кубический блок, прорезанный широкой *аркой*. Его украшает дорический *фриз* под сильно выступающим *карнизом*. Над окружённым колоннадой верхним ярусом возносится золочёный шпиль – «адмиралтейская игла» с маленьким корабликом, ставшая символом города. На стенах помещены аллегорические изображения российских рек. От башни идут влево и вправо широко раскинутые крылья корпусов. Облицовка цоколя крупными квадратами камня, редко расположенные окна сообщают зданию впечатление мощи и величия. Замыкают композицию фасада торжественные *портки*. Комплекс зданий Адмиралтейства стал классическим примером архитектурного ансамбля, которым не уставали восхищаться и современники Захарова, и зрители последующих поколений.

ЗВЕРИНЫЙ СТИЛЬ, стиль древнего декоративного и орнаментального искусства, основанного на почитании священных животных. Наиболее ранние образцы известны в Египте и Месопотамии (3-е тыс. до н. э.). Стилизованные изображения реальных и фантастических зверей, птиц, рыб, насекомых, сцены охоты и «терзания» хищниками травоядных животных, а также причудливые сочетания звериных и растительных мотивов были широко распространены у воинственных кочевых племён (у скифов, сарматов, фракийцев, народов Южной Сибири в 1-м тыс. до н. э.; у кельтов и германцев в 1-м тыс. н. э.) в украшениях оружия и бытовой утвари, *фибул* (застёжек), брошей, серёг, ожерелий, поясов и т. д. Выполнялись в техниках: гравировка по металлу, литьё, резьба по дереву и кости, аппликации из кожи и войлока и др. Изделия в зверином стиле определяли имущественное и общественное положение их владельца; служили племенными знаками и оберегами от злых сил.



Скифский мастер. «Золотой олень». 6 в. до н. э. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

В средневековом искусстве изображения звериного стиля в виде затейливо переплетённых узоров встречаются на страницах рукописных книг, в резных украшениях скандинавских кораблей, в рельефах на стенах храмов, в том числе древнерусских (Дмитриевский собор во Владимире, 1194—97).

ЗИККУРА́Т, культовое сооружение в древней Месопотамии, многоярусное здание из сырцового кирпича с храмом главного бога города наверху. В кон. 4-го тыс. до н. э. шумерский храм представлял собой ступенчатую башню, стоящую на высокой платформе. В зиккурате не было внутренних помещений, за исключением верхнего объёма, где находилось святилище. Во 2-м тыс. до н. э. сформировалось три типа зиккуратов. Первый, распространённый на юге, имел прямоугольное основание с лестницами для прохода. У зиккуратов второго типа, встречавшихся на севере Месопотамии, основание было квадратным, а вместо лестниц были пандусы. Третий тип здания сочетал оба решения: лестницы помещались на нижних платформах, а пандусы – на верхних. Стены членились прямоугольными нишами и окрашивались в различные цвета.



Зиккурат в Уре. Нач. 21 в. до н. э. Частичная реконструкция

В нач. 21 в. до н. э. Ур-Намму (правитель г. Ур) построил первый колоссальный трёхэтажный зиккурат высотой 21 м, сориентированный по сторонам света. На вершине платформы находился храм бога Луны Сина. Лестница проходила снизу доверху, соединя этажи. Террасы первого яруса были окрашены в чёрный цвет (обмазка битумом), второго – в красный (облицовка обожжённым кирпичом); верхнего – в белый. Позднее в семиэтажных зиккуратах применялись также жёлтый и голубой цвета. Храм, обнесённый стеной, возвышался над остальными постройками, зримо воплощая «связь неба и земли» (название зиккурата в Ниппуре). Зиккурат в Вавилоне, называвшийся «Этеменанки» («Дом основания небес и земли»), был перестроен царём Навуходоносором (7 в. до н. э.). Башня высотой ок. 90 м была окружена массивной стеной с 12 воротами. На её седьмой ступени находился храм верховного бога Мардука, украшенный голубой глазурованной керамической плиткой. Лишь немногим избранным жрецам было позволено вступать на верхний этаж зиккурата. Вероятно, именно Этеменанки послужил прообразом знаменитой Вавилонской башни, упомянутой в Библии.

ЗУБОВ Алексей Фёдорович (1682, Москва – после 1750, там же), русский гравёр Петровской эпохи. Учился в гравировальной мастерской при *Оружейной палате* Московского Кремля у голландца А. Шхонебека. В 1711 г. был переведён в Санкт-Петербург для работы в сенатской типографии. Пётр I широко использовал гравюру для

пропаганды проводимых им преобразований и запечатления важнейших событий своего царствования. Зубов стал первым «поэтом» новой столицы. В большой гравюре на восьми листах «Панорама Санкт-Петербурга» (1716) город запечатлён во всём великолепии во время военного праздника. Низкие берега Невы застроены первыми дворцами; по широкому водному пространству скользят парусники, в одном из них – Пётр с Екатериной I. Ощущается холодное сияние северного неба. Гравюра точна в деталях и одновременно нарядна и торжественна. Совместно с А. Шхонебеком, П. Пикартом, И. Ростовцевым и др. мастерами Зубов исполнил по заказу Петра I серию гравюр с изображением важнейших сражений Северной войны (1700—21), которые были собраны в «Книгу Марсову». В батальных гравюрах Зубова изображены первые военные корабли – гордость молодого русского флота. Точно передана расстановка сил во время морских сражений со Швецией («Баталия при Гренгаме 27 июля 1720 г.», 1721; «Баталия при Гангуте», 1715). Водное пространство развёрнуто так, что видны все детали сражения. Гравюра выражает радость победы, чувство гордости за Россию – великую морскую державу. В 1730 г. Зубов вернулся в Москву, где гравировал портреты членов царской семьи и большие панорамы. В целом работы этого периода более архаичны («Вид Соловецкого монастыря», 1744). Гравюры Зубова стали исключительным явлением русского искусства первой четверти 18 в. Приёмы западноевропейской барочной графики обрели под его резцом особую свежесть и новизну, выразили победно-ликующий дух эпохи петровских преобразований.



А. Ф. Зубов. «Баталия при Гренгаме 27 июля 1720 г.». Офорт. 1721 г.



А. Ф. Зубов. «Панорама Санкт-Петербурга». Резцовая гравюра. 1716 г. Фрагмент

И-Й

ИВАНОВ Александр Андреевич (1806, Санкт-Петербург, 1858, там же), выдающийся русский художник, мастер исторической живописи. Родился в семье профессора *Петербургской академии художеств* А. И. Иванова. Обучался в АХ у своего отца и А. Е. Егорова (1817—28). Уже в ученической картине «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» (1824) Иванов выходит за рамки классицистического принципа «копирования образцов», добившись психологической убедительности характеров гомеровских героев. В 1827 г. за работу на библейский сюжет «Иосиф, толкующий сны заключённым с ним в темнице виночерпию и хлебодару» был удостоен Большой золотой медали. В 1829 г. за картину на сюжет из античной мифологии «Беллерофонт отправляется в поход против Химеры» получил право на поездку в Италию в качестве пенсионера *Общества поощрения художеств*.



А. А. Иванов. «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением». 1831—34 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В 1831—58 гг. Иванов жил в Риме. Наследие античности было творчески претворено художником в картине «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением» (1831—34). Романтическое представление о музыке как о проявлении высшего совершенства оказалось сродни античному образу «музыки сфер» – божественных звуков лиры Аполлона, которыми поддерживается гармония во Вселенной и в мире людей. За созданное в Италии полотно «Явление Христа Марии Магдалине» (1833—35) художник получил звание академика (1836). В Риме он сблизился с *назарейцами*, в особенности с И. Ф. Овербеком.



А. А. Иванов. «Явление Христа народу». 1837—57 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Главным делом жизни Иванова стало грандиозное (5,4 x 7,5 м) полотно «Явление Христа народу» (1837—57). Свыше 20 лет он самоотверженно трудился над картиной, которая была для него больше, чем просто живописным произведением. Художник воспринимал свою работу как служение на поприще нравственного возвышения и

духовного очищения человечества. «В нём жила детская, ангельская, пытливая душа, настоящая душа пророка, жаждавшая истины и не боявшаяся мученичества», – писал об Иванове А. Н. Бенуа. Горячее участие в обсуждении замыслов художника принимал Н. В. Гоголь. Именно он предложил принятое название полотна (Иванов именовал его «Явление Мессии»). Писатель запечатлён в картине в образе «ближайшего ко Христу».



А. А. Иванов. «Ветка». Кон. 1840 – нач. 1850-х гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Многолетняя напряжённая работа над картиной сопровождалась важными открытиями в области живописи. В сотнях набросков, этюдов и эскизов Иванов исследовал принципы взаимоотношений света, цвета и воздуха, вплотную подойдя к принципам *пленэра*. Работая над изображением обнажённой натуры при естественном, солнечном освещении, он открыл прозрачные голубые тени, мимолётность световых бликов, предвосхищая появление нового направления в искусстве – *импрессионизма*.



А. А. Иванов. «Вода и камни в Палаццуола». Нач. 1850-х гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Сюжет картины взят из Евангелия от Иоанна: «Это происходило... при Иордане, где крестил Иоанн. На другой день видит Иоанн идущего к нему Иисуса и говорит: “Вот, Агнец Божий, Который берёт на Себя грех мира...”». Однако Иванов задумал свою картину не как религиозную, а как историческую, как «сюжет всемирный». Поэтому он «приводит» к р. Иордан стариков и молодёжь, правоверных иудеев – фарисеев и язычников, господ и рабов, римских всадников и легионеров, создав собирательный образ всего человечества, предстоящего перед Творцом, для которого «нет уже Иудея, ни язычника; нет раба, ни свободного; нет мужеского пола, ни женского...». Христос пришёл спасти всех.



А. А. Иванов. «Хождение по водам». Акварель. 1850-е гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Многофигурная композиция в пейзаже, созданная Ивановым, концентрирует в едином пространстве проповедь Иоанна Крестителя, крещение им людей в водах Иордана и Богоявление, производящее переворот в человеческих душах. Пророчество прозвучало, и каждый делает свой духовный и нравственный выбор. В лицах собравшихся – вся гамма человеческих чувств. Застыли в приверженности старым верованиям спускающиеся с холма старики-фарисеи, их движение направлено вниз, от Христа. Разнообразие эмоциональных характеристик предельно сконцентрировано в группе четырёх будущих учеников Христа – апостолов, стоящих за Иоанном Крестителем: это евангелист Иоанн Богослов, Пётр, Андрей Первозванный и Нафанаил (Фома). Динамика активно нарастает от воплощённого в фигуре Нафанаила сомнения к восторженному порыву Иоанна Богослова и разрешается в жесте вскинутых рук Иоанна Крестителя, указывающих на Спасителя. Один из ключевых образов картины – раб, в душе которого пробуждается вера и надежда, на страшном лице впервые в жизни появляется робкая улыбка, а глаза наполняются слезами радости. Верёвка на его шее – не только одна из исторических реалий, но и символ духовного рабства, от которого приносит освобождение христианская вера.

На рубеже 1840—50-х гг. Иванов пережил острый мировоззренческий кризис, чему способствовали революционные события 1848 г., свидетелем которых он был, и в особенности книга Д. Штрауса «Жизнь Иисуса», направленная на развенчание божественной природы Христа. Движимый новым художественным замыслом, Иванов мечтал построить особое здание и расписать его сценами из Библии. «Библейские эскизы» (1850-е гг.) неосуществлённых фресок написаны *акварелью* на белой или коричневой бумаге. Светлые штрихи и пятна прозрачной краски на тёмном фоне создают во многих эскизах ощущение чуда, мистического озарения («Благовещение», «Тайная вечеря», «Хождение по водам» и др.).

Весной 1858 г. Иванов возвратился в Россию, чтобы показать публике картину «Явление Христа народу». Художник с волнением и трепетом ждал оценки своего многолетнего труда. Однако полотно

было встречено холодно, появились отрицательные отзывы в прессе. В июне того же года художник умер от холеры. Его творческое наследие, не оценённое современниками, стало источником вдохновения для художников следующих поколений, и прежде всего – И. Н. Крамского, В. И. Сурикова и М. А. Врубеля; личность великого мастера и его судьба стали примером подвижнического служения искусству.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА, раздел пластических искусств, объединяющий *живопись, скульптуру и графику*, а также фотоискусство. В отличие от неизобразительных видов пластических искусств (*архитектура, декоративно-прикладное искусство и дизайн*), изобразительные искусства воссоздают реальный мир в наглядных, зримых, узнаваемых образах. Передавая качества предметов и пространства, доступные зрению (цвет, объём, световоздушную среду, размер, масштаб и т. д.), благодаря методам обобщения, типизации, а также своему воображению, художники и скульпторы способны раскрыть и то, что недоступно непосредственному чувственному восприятию: временное развитие событий; мысли, переживания, взаимоотношения людей; они могут также передать духовный облик эпохи, общественные идеи и своё отношение к изображаемому.

ИКОНОГРАФИЯ (от греч. *eikōn* – изображение, образ и *gráphō* – пишу), в изобразительном искусстве строго установленная система вариантов изображения какого-либо персонажа, события, сюжета, связанных, как правило, с религиозной тематикой. Иконографией называют и раздел искусствознания, изучающий символику и канонические сюжеты искусства. Под иконографией понимают также совокупность изображений какого-либо исторического лица (Петра I, В. И. Ленина и др.).



*«Богоматерь Донская» («Умиление»). Кон. 14 – нач. 15 в.
Сергиево-Посадский музей-заповедник*

Ещё в древних цивилизациях существовали строгие предписания для художников, сложившиеся на основе религиозных представлений. В Византии и Древней Руси были созданы специальные руководства – своды иконописных подлинников, где содержались схемы изображения персонажей и событий Священной истории. Канонические (то есть единственно верные) правила изображения иконописных образов ограничивали фантазию художника лишь тем, что ему не позволялось придумывать какие-либо дополнения и вариации, не соответствовавшие древнему церковному преданию. В рамках единого *канона* в разные эпохи и в разных областях создавались иконы, различные по цветовой гамме, линейному ритму и настроению. Это позволило историкам искусства выделить различные иконописные школы.



«Богоматерь Великая Панагия» («Ярославская Оранта»). Первая треть 13 в. Ярославль. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Самые строгие и незыблемые правила иконографии касались главных персонажей Священной истории – Христа, Богоматери, ангелов и святых. Центральным образом *иконописи* и монументальной живописи был Спаситель (Спас). Христа могли изображать одного или в окружении святых (в каждой местности для таких икон выбирали особенно чтимых – «избранных» святых). Образ Спасителя писали в евангельских сценах, которые включали в праздничный ряд *иконоста*. Его облик соответствовал христианским преданиям: Христос представал величавым, средних лет, с длинными волосами и небольшой бородой. В любом изображении Спасителя по сторонам от его головы присутствовали буквы, обозначающие в сокращении имя Иисус Христос, а также расчерченный крестом *нимб*, напоминавший о жертве, принесённой за людей. Изображения Христа могли быть оглавными (только голова), оплечными (по плечи), поясными и в полный рост. Самым распространённым в византийской и русской иконописи и монументальной живописи был тип поясного изображения Спасителя с Евангелием в руке, который называли «Христос Пантократор» (греч. Вседержитель). Фрески или мозаики с образом Пантократора обычно помещали в *куполе* храма (фреска купола церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде работы *Феофана Грека*, 1378). В

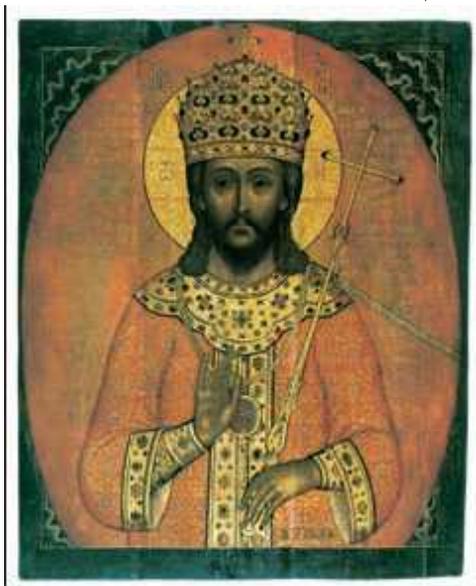
полный рост Христа обычно писали сидящим на троне; такой иконографический тип называют «Спас на престоле» или «Спас в силах», когда он предстаёт Судией на Страшном суде в окружении ангелов – сил небесных. Правая рука Спасителя всегда приподнята в благословляющем жесте; сложение пальцев (перстосложение) также подчинялось строгим правилам. Было принято два варианта: в более раннем – пальцы обозначают инициалы Иисуса Христа (I, C, X), поэтому такое перстосложение называют именованным; во втором варианте три соединённых пальца обозначают Св. Троицу, два других символизируют Божественное и человеческое начала в Спасителе. Благословляющее перстосложение было также обязательным в образах священнослужителей – святителей и преподобных.



«Богоматерь Одигитрия». Кон. 14 – нач. 15 в. Новгород. Государственный исторический музей. Москва

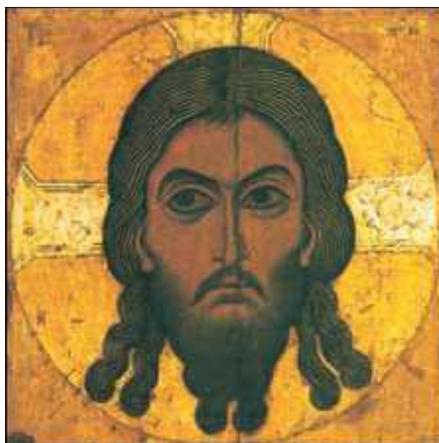
Иконографический канон в изображениях Богоматери был не так строг, и богородичные образы отличались большим многообразием. На Руси им давали проникновенные и возвышенные названия: Богоматерь «Всех скорбящих радость», «Утоли моя печали», «Умягчение злых сердец» и др. Каждый вариант отличался характерными, узнаваемыми чертами. На всех изображениях Богоматери писали в сокращении греческие слова «Матерь Божия». Как и образы Спаса, они могли быть оплечными, поясными и в полный

рост. Один из древнейших иконографических типов – поясной образ «Богоматери Одигитрии» (греч. Путеводительница). Поддерживая сидящего на её руке Младенца Христа, Дева Мария указывает на него другой рукой; её благоговейный молитвенный жест являет путь к Тому, кто стал Спасителем человечества, то есть путь веры, путь спасения души. Образ Одигитрии считался в Византии одним из государственных символов, олицетворением священной роли царской власти. На Руси особенно полюбили иконографический тип «Умиление». Так, не очень точно, но проникновенно, перевели греческое название «Елеуса» («Милостивая»). Богоматерь и Младенец нежно приникли друг к другу, часто они соприкасаются щеками («Богоматерь Владимирская», 12 в.). В трогательном образе нежной ласки Матери и Сына заключены глубокие символы: трепетная вера в Бога Спасителя, скорбное и кроткое осознание его жертвенного пути и безграничная любовь к человечеству, за которое эта жертва приносится. Ещё один распространённый на Руси тип изображения – «Богоматерь Знамение». Богородица изображается по пояс или в полный рост с молитвенно воздетыми руками и с образом Младенца Христа в медальоне на груди. Фигуру стоящей Богоматери Знамение называют также «Оранта» (греч. «Молящаяся»). Изображение Оранты часто помещали на стене *апсиды* храма (мозаика Софийского собора в Киеве, 11 в.). Собственно «Знамением» называют чаще всего поясной вариант.



А. И. Казанцев. «Царь Царем». 1690 г. Историко-художественный музей. Муром

В образах Св. Троицы языком живописи воплощается один из важнейших догматов православия – непостижимая тайна Божественного Триединства (Бог Отец, Бог Сын и Бог Дух Святой). В Ветхом завете повествуется о явлении Св. Троицы в облике трёх путников (ангелов) престарелой бездетной супружеской чете – Аврааму и Сарре, которые получили от них благую весть о скором рождении сына. Этот сюжет лёг в основу иконографического типа «Троица Ветхозаветная». Ещё в живописи раннехристианских катакомб и в ранневизантийских *мозаиках* появился сюжет «Явление трёх ангелов Аврааму»: композиция с равновеликими фигурами ангелов во фронтальных позах (этим зримо утверждалась идея единства трёх ликов Св. Троицы). В более позднее время чаще использовали композицию, в основе которой лежал треугольник (чем акцентировалась идея иерархии, соподчинения). Новым словом в осмыслении иконографии Троицы стала икона Андрея Рублёва (1420-е гг.). Отказавшись от изображения Авраама и Сарры, русский иконописец истолковал сюжет не исторически, а догматически, сделав его богословски законченным и цельным. Церковь признала изображение Рублёва каноническим, и иконописцы последующих эпох брали его за образец. В изображениях Св. Троицы запрещались указующие надписи и крестчатый нимб у Бога Сына (Иисуса Христа), так как эта икона – образ троичности единого, неразделимого Бога. Было запрещено писать Бога Отца, которого «не видел никто и никогда». Однако, вопреки запретам, его образ иногда встречается в иконографических типах «Отечество» и «Троица Новозаветная» (разрешалось писать Троицу Ветхозаветную, то есть описанное в Ветхом Завете явление Троицы в человеческом облике Аврааму и Сарре). В «Троице Новозаветной» образы наглядно персонифицировались: Бог Отец представал седобородым старцем, Бог Сын – отроком на коленях отца либо мужем средних лет с жертвенным крестом в руках, Святой Дух – белым голубем. Такая трактовка считалась неканонической и на протяжении веков подвергалась осуждению со стороны поборников догматической чистоты иконописных образов.



*«Спас Нерукотворный». Вторая пол. 12 в. Новгород.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*

Существовали также определённые правила в изображении одежд, фона, пейзажа – того, что в иконописи называют «доличным» (в то время как «личное» – это лики и открытые части тела). Одежду полагалось изображать плоскими яркими пятнами, повторяя изгибы тела лёгкими складками. По одежде можно было узнать святых царей, воинов, монахов (преподобных), священников (святителей), пророков, мучеников, блаженных. Элементы пейзажа на иконе называют горками – земля поднимается вверх небольшими ступенчатыми или волнистыми уступами, словно стремясь приблизиться к небу. Горки похожи на лестницы и символизируют молитвенное восхождение души, неразрывную связь земного и небесного миров. Если действие, запечатлённое на иконе, происходило в городе, на её фоне писали храмы, башни и дворцы-палаты. Со временем пейзажные фоны усложнялись, и на иконах 17 в. уже писали причудливые, сказочно прекрасные города, в которых словно парящие в воздухе постройки возвышались одна над другой. Иногда в верхней части икон изображали большое покрывало («велум»), переброшенное с одного здания на другое. Это означало, что действие происходит внутри дома или скрыто от посторонних глаз.

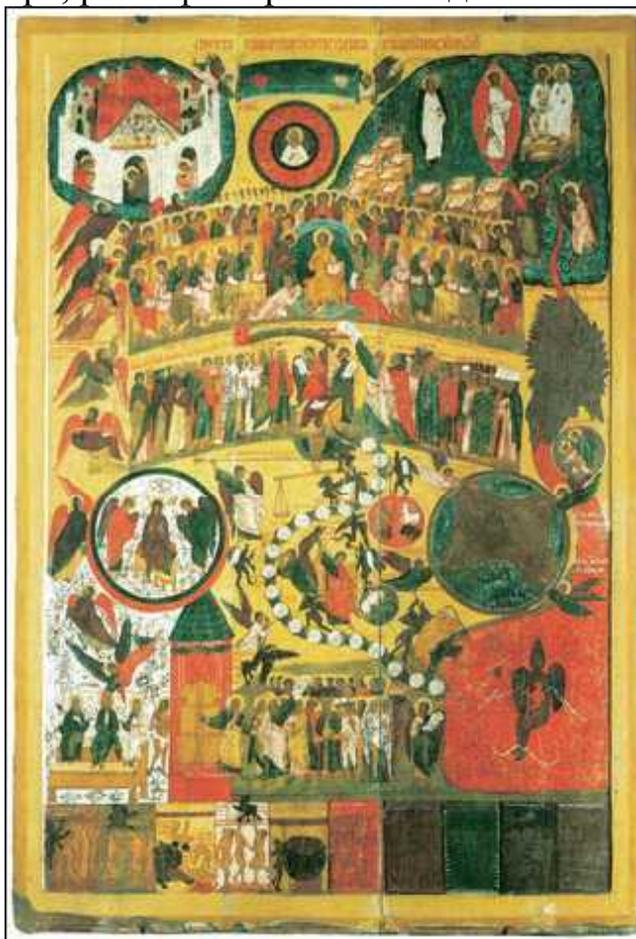


*«Отечество с избранными святыми». 16 в. Новгород.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*

Из сюжетных икон наиболее иконографически разработанным является цикл евангельских событий («Благовещение», «Рождество Христово», «Преображение», «Вход в Иерусалим», «Воскрешение Лазаря», «Распятие», «Воскресение» и др.), которые на Руси называли праздниками. Детально продуманная композиция подобных икон, символика цвета и линий призваны были не столько отразить события земного пути Спасителя, сколько напомнить о важнейших истинах христианского вероучения.

ИКОНОПИСЬ, искусство создания икон, вид религиозной живописи, для которой характерны особый художественный язык, техника и методы творчества. Иконопись является неотъемлемой частью православной традиции; иконописцы создают образы, предназначенные для молитвы, воплощающие представление о Божественном мире и выражающие религиозное чувство. Сложение принципов и правил иконописания происходило вместе со сложением богословских наук – догматики (научное изложение и обоснование догматов – основных положений – христианского вероучения) и литургики (теория христианского церковного богослужения). Догмат иконопочитания был принят на Седьмом Вселенском соборе (787) и окончательно утверждён в 843 г. в результате победы над

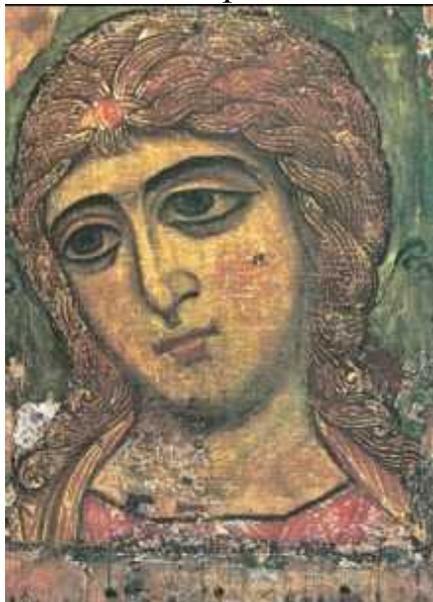
иконоборчеством. Икона (от греч. *eikōn* – изображение, образ) – священный образ, в котором для верующего человека соединены видимое и невидимое, телесное и духовное, земное и небесное. Образы икон обращены к вечности, где уже совершилась победа добра над злом и света над мраком; поэтому язык иконописи – символы и знаки. Для этого искусства невозможен реалистический метод изображения. Собственно иконой является не только образ, написанный *темперой* или восковыми красками на доске, но и любое изображение, которому свойствен художественный язык иконописи: мозаика, фреска, вышивка, книжная миниатюра, рельефная резьба и т. д.



«Страшный суд». 16 в. Русский Север. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Иконы пришли на смену раннехристианским изображениям Христа (3–4 вв.), в которых он символически представал в образах агнца, Доброго Пастыря (пастуха). Иконопись выросла из позднеэллинистической живописи, из *фаюмского портрета*.

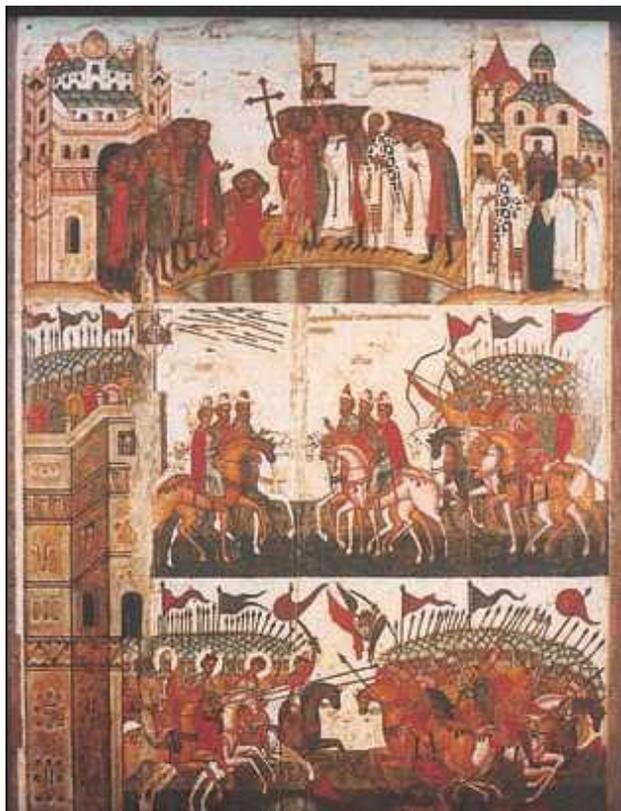
Постепенно язык живописи становился всё условнее, изображение тяготело к плоскостности, телесная оболочка лишалась материальности, растворялась в свете. По христианскому преданию, первым иконописцем был св. евангелист и апостол Лука, создавший первообразные чудотворные иконы Богородицы; образ Богоматери Владимирской считался списком (копией) с одной из первых икон, написанных св. Лукой. Самые ранние из сохранившихся икон относятся к 5–6 вв.; они появились в странах Передней Азии, в том числе на Синайском полуострове. Крупнейшие школы иконописи сложились в Византии, среди коптов (христиан) Египта, в Эфиопии, южнославянских странах, Грузии. После разделения Римской империи на восточную и западную части стало различным и отношение к священным образам. Западноевропейские богословы отводили им роль лишь живописной иллюстрации к священным текстам, что привело к переходу от иконы к религиозной картине в эпоху *Возрождения*.



*«Архангел Гавриил» («Ангел Златые волосы»). Кон. 12 в.
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

На Руси иконопись начала развиваться с принятием христианства (988). Первым выдающимся иконописцем был преподобный Алипий, монах Киево-Печерского монастыря, живший на рубеже 11–12 вв. Высшего расцвета русская иконопись достигла в 14–15 вв. в творчестве *Феофана Грека*, *Андрея Рублёва* и *Дионисия*. Имена знаменитых иконописцев стали известны благодаря летописным источникам.

Древнерусские художники никогда не подписывали свои произведения, осознавая себя лишь благоговейными посредниками в таинстве воплощения святых образов. Не случайно на многих иконах и книжных миниатюрах встречается изображение ангела, водящего рукой иконописца.



«Чудо от иконы “Знамение”» («Битва новгородцев с суздальцами»). 15 в. Историко-архитектурный музей-заповедник. Новгород

Неглубокое, без второго и дальних планов, пространство икон наполнено сиянием золотого света (символ Божественного света, Царствия Небесного, в котором нет теней). Божественный свет – в золотых фонах икон, в *нимбах* вокруг голов священных персонажей, в сверкающих золотых линиях-лучах (ассистах) на одеждах. Таким образом, людям явлен горний (высший, небесный) мир. Ближе всего к золотому по своему символическому значению белый, также обозначающий и цвет, и свет (символ праведности, чистоты, преображения). Этот цвет играет важную роль в очищающих душу пламенных образах Феофана Грека. Противопоставлен белому чёрный,

в котором нет света; это цвет, наиболее удалённый от Бога, цвет зла и смерти (чёрным на иконах обозначали пещеры, олицетворяющие могилы и зияющую адскую бездну). В остальных случаях применения чёрного цвета избегали; даже контуры фигур обводили тёмно-красным или коричневым. Коричневым или тёмно-зелёным окрашивали полосу внизу иконы, символически обозначающую землю («позём»). Смешиваясь с царственным пурпуром (тёмно-красным цветом) в одеждах Богоматери, коричневый напоминал о её тленной (смертной) человеческой природе, в то время как пурпур свидетельствовал о величии Царицы Небесной. Пурпурный (багряный) цвет играл важнейшую роль в византийской культуре. Это символ высшей власти – Бога на небе, императора на земле. Зелёный цвет, природный, живой, – цвет Святого Духа, надежды, вечного цветения жизни. Красный – цвет тепла, жизненной энергии, Воскресения и в то же время – крови, страданий и жертвы Христа. В красных одеждах с крестами в руках писали мучеников. Красный и синий вместе означают земное и небесное, воплотившееся в образах Спасителя и Богоматери, поэтому их одежды пишут этими цветами.



«Богоматерь с Младенцем». Византийская фреска. 6 в. Монастырь Осиос Лукас в Фокиде. Греция

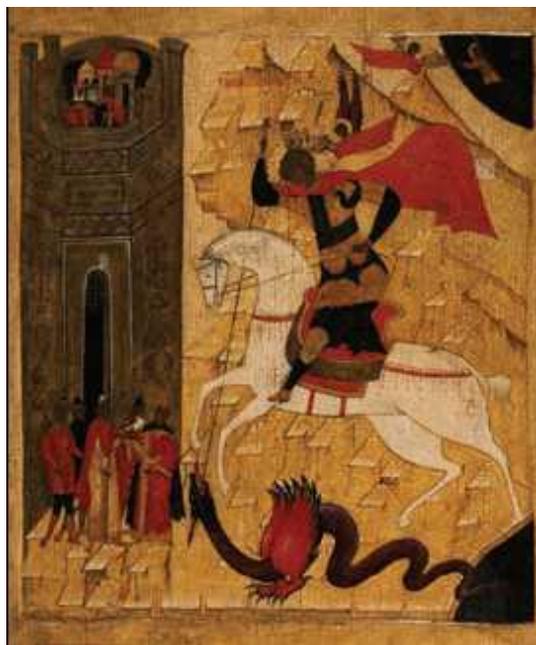
Лики на иконах изображаются фронтально; даже при воспроизведении обращённых друг к другу персонажей их фигуры и

лики даются в трёхчетвертном развороте. В профиль изображаются только отрицательные персонажи (Иуда) либо второстепенные (слуги, люди из толпы и т. п.). В вечности, явленной на иконах, исчезают бытовые подробности, не существуют земное время и трёхмерное пространство. Все события – совершившиеся, грядущие и происходящие в данный момент – слиты воедино, у них нет начала и конца. В иконописных образах не выражаются человеческие бурные эмоции, они лишены психологизма (в этом их отличие от религиозных картин). Икона изображает не лицо человека, а очищенный от всего случайного и преходящего просветлённый лик святого, отрешённого от земных страстей и взирающего на мир людей широко открытыми, «душою исполненными» глазами.



«Прп. Иоанн Лествичник, св. Георгий и св. Власий». Вторая пол. 13 в. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

По особым правилам строится иконописное пространство. В нём не применяется прямая *перспектива*; предметы видны со всех сторон, линии не убегают вдаль, к линии горизонта (которой на иконах нет), а сходятся к стоящему перед иконой, открывая перед человеком мир вечности и бесконечности. Так в иконописи создаётся т. н. обратная перспектива.



«Чудо Георгия о змие». 15 в. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Символически отделяя иконное изображение от земного мира, в доске делают углубление (ковчег), затем наносят грунт (левкас), поверх которого пишут изображение, как правило, темперными красками (на Руси их замешивали на яичном желтке). В древнерусском искусстве живопись была представлена главным образом иконами и *фресками*. В 18 в. в результате петровских реформ начинает преобладать светская живопись, однако традиции иконописи сохранились до наших дней. Иконы продолжали писать на протяжении веков мастера старинных художественных центров (Палех, Мстёра, Холуй). Сегодня искусство иконописи возрождается вновь, создаются иконописные мастерские при храмах и монастырях.

ИКОНОСТАС (от греч. *eikōn* – изображение, образ и *stásis* – место стояния), в православном храме преграда в виде стены с расположенными в определённом порядке рядами икон, отделяющая *алтарь* от помещения для молящихся. Иконостас возник из алтарной преграды, которая существовала уже в раннехристианских постройках. Она представляла собой невысокую мраморную балюстраду в виде колонного *портика*, в центре которого находился проход в алтарь. В Византии существовал тип алтарной преграды, называемый

темплон; его украшали орнаментами и изображениями крестов, фигурами святых. Самые ранние из сохранившихся иконописных изображений, помещавшихся на темплоне, относятся к 11 в. С увеличением размера и числа икон темплон постепенно терял самостоятельное значение, становясь своего рода «подставкой» для живописных образов.



Царские врата. Иконостас Успенского собора. Троице-Сергиева лавра. Сергиев Посад

На Руси в домонгольский период были также распространены невысокие одноярусные алтарные преграды по типу византийских темплон. На рубеже 14–15 вв. иконостас состоял уже из трёх рядов, в 16 в. к ним добавился четвёртый, в 17 в. – пятый. В кон. 17 в. были попытки увеличить число рядов до шести-семи, но это не стало системой. Классический русский высокий иконостас насчитывает пять рядов – т. н. «чинов». Иконостас как целостная композиция представляет собой проповедь христианского вероучения и спасительного пути в Царство Божие средствами живописи. Он скрывает от глаз верующих священные таинства, совершающиеся в алтаре, и в то же время обозначает незримое присутствие в пространстве храма изображённых на иконах Христа, Богородицы,

святых. Ряды иконостаса выстраиваются подобно ступеням, рассказывая о духовном восхождении к горнему (высшему) миру.

Мастерская Троице-Сергиева монастыря. Иконы деисусного чина. 17 в.



Апостол Пётр



Архангел Михаил

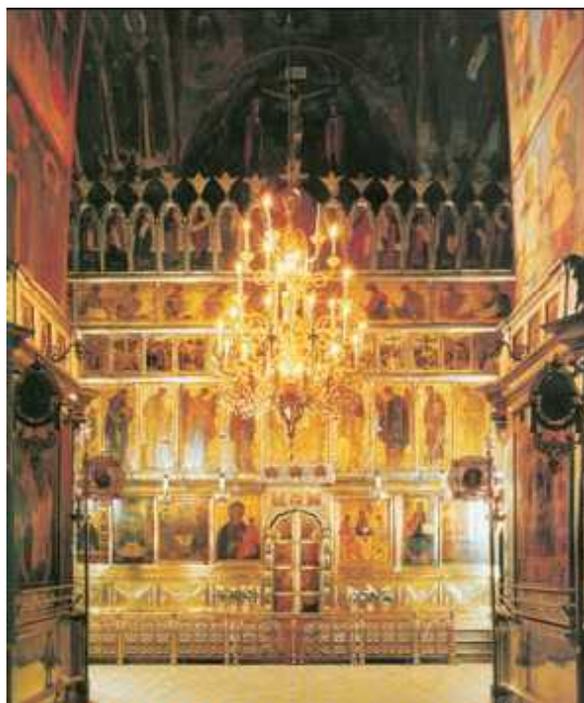


Богоматерь

Нижний ряд иконостаса называют местным; там находятся иконы, посвящённые чтимым в данной местности святым или праздникам. В центре местного ряда располагаются царские врата, символизирующие вход в Рай; на их створках изображаются Благовещение и фигуры четырёх евангелистов (Луки, Марка, Иоанна и Матфея). Справа от царских врат в ряду икон обязательно расположен образ Спасителя, слева – Богоматери; это означает, что Христос и Царица Небесная встречают всех у входа в Рай. Икона, следующая за образом Спаса, изображает святого или событие, в честь которого назван храм; поэтому такой образ именуют храмовым (в Троицком соборе это икона Св. Троицы, в Никольском – св. Николая Чудотворца и т. д.). По сторонам от царских врат находятся меньшие по размеру двери, ведущие в расположенные в боковых *апсидах* дьяконник и жертвенник; на этих дверях обычно помещали фигуры архангелов или святых архидьяконов Стефана и Лаврентия.



Спас в силах



Мастерская Андрея Рублёва. Иконостас Троицкого собора. 1420-е гг. Троице-Сергиева лавра. Сергиев Посад

Следующий, самый главный и самый большой по размеру ряд иконостаса – Деисус (от греч. déēsis – моление). В центре Деисусного

чина представлен Христос Судия, восседающий на троне в окружении небесных сил во время Страшного суда (иконографический тип «Спас в силах»). К нему в молитвенном поклоне обращены Богоматерь, Иоанн Предтеча, архангелы, апостолы и святые. Это молитва за весь род человеческий перед Спасителем мира. Икона «Спас в силах» – центральный образ не только иконостаса, но и всего храма.



Иоанн Предтеча



Архангел Гавриил



Апостол Павел

Третий, праздничный ряд состоит из икон двенадцатых праздников (12 главных церковных праздников), образов Страстной и Пасхальной недель. В ранних русских иконостасах праздничный чин располагался выше Деисуса, но со временем иконы этого ряда стали помещать под деисусным чином, что позволяло лучше рассмотреть священные сюжеты. Два верхних ряда – пророческий и праотеческий. В центре чина, представляющего ветхозаветных пророков, обычно помещали икону Богоматерь Знамение: к ней, олицетворяющей исполнение древних пророчеств, обращены те, кто предрёк людям явление Спасителя. Библейских праотцев называют также «отцами веры». В верхнем ряду иконостаса они поклоняются образу Троицы Ветхозаветной.

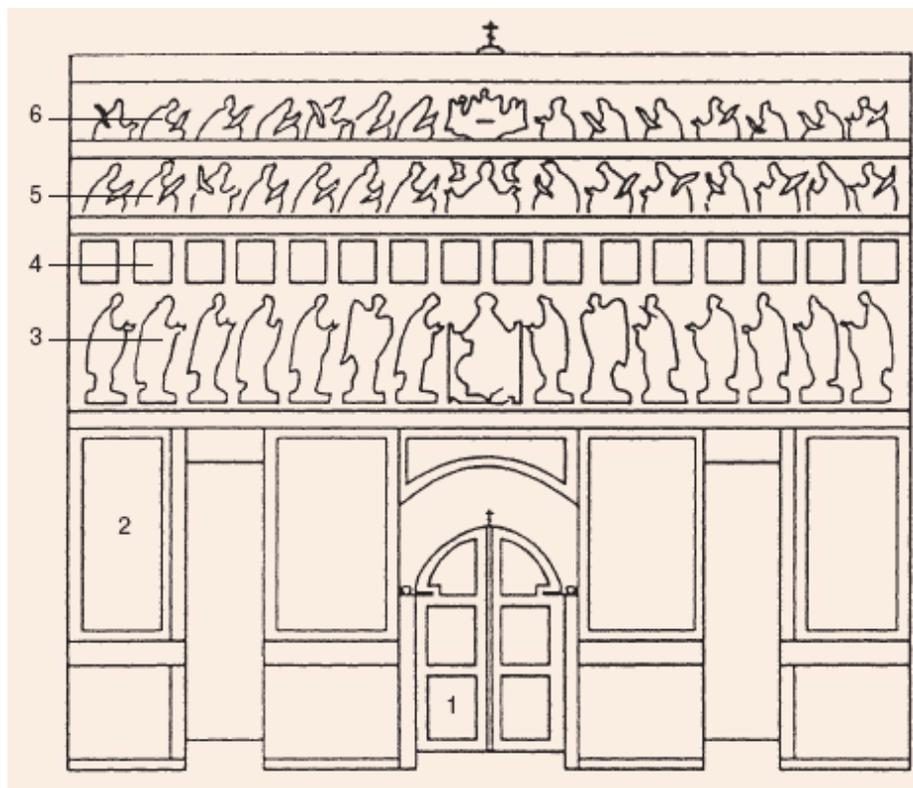


Схема пятиярусного иконостаса: 1 – царские врата; 2 – местный ряд; 3 – деисусный чин; 4 – праздничный чин; 5 – пророческий чин; 6 – праотеческий чин

Центральные иконы («средники») всех рядов иконостаса образуют символическую связь: за образом Троицы, дающей начало жизни (поэтому её называют также Живоначальной), следует напоминание о явлении Христа в земной мир (икона «Богоматерь Знамение»). Пожертвовав собой во искупление людских грехов, Христос будет в конце времён судить человечество во время Страшного суда (икона «Спас в силах»), а по окончании последнего суда праведники войдут во врата Царствия Небесного (царские врата). Иконостас всегда увенчан образом Голгофы – Крестом с распятым Спасителем. Иконостас может «прочитываться» как снизу вверх, так и сверху вниз. Ряды иконостаса снизу вверх олицетворяют путь духовного восхождения. В нижнем ряду повествуется о земной жизни и подвигах святых, выше изображены земной путь Христа, его жертва и грядущий Страшный суд; затем на Небесах древние пророки и праотцы встречают праведников. Если рассматривать иконостас сверху вниз, он становится образом духовной

истории мира, истории земной Церкви – от ветхозаветных предков к настоящему времени, к ежедневно совершающейся церковной службе.



Пророческий чин. 16 в. Новгород

ИЛЛЮСТРАЦИЯ (от лат. *illustratio* – освещение, наглядное изображение), изображение, сопровождающее и дополняющее текст (рисунок, фотография, репродукция, карта, схема и т. п.). В более узком смысле – разновидность *графики*; искусство оформления книги. Перед художником-иллюстратором стоит задача дополнить и обогатить изобразительными средствами содержание книги, показать то, что «нельзя выразить словами», с помощью линейного *ритма*, экспрессии штриха, соотношения пятен цвета. Некоторые художники избирают для иллюстрирования ключевые моменты повествования, другие создают эмоциональный «аккомпанемент» книги. Иллюстраторы не стремятся передать иллюзию объёмов и глубинное пространство, а, напротив, всеми средствами подчёркивают связь графического изображения с плоскостью листа, с начертанием шрифта. Книжная иллюстрация должна быть одновременно зримым образом и орнаментальным знаком.





*А. А. Агин. Иллюстрации к «Мёртвым душам» Н. В. Гоголя.
Аква tinta. 1846 г.*



В. Челак. Иллюстрация к сказочной повести П. Трэверс «Мэри Поппинс возвращается». 2006 г.

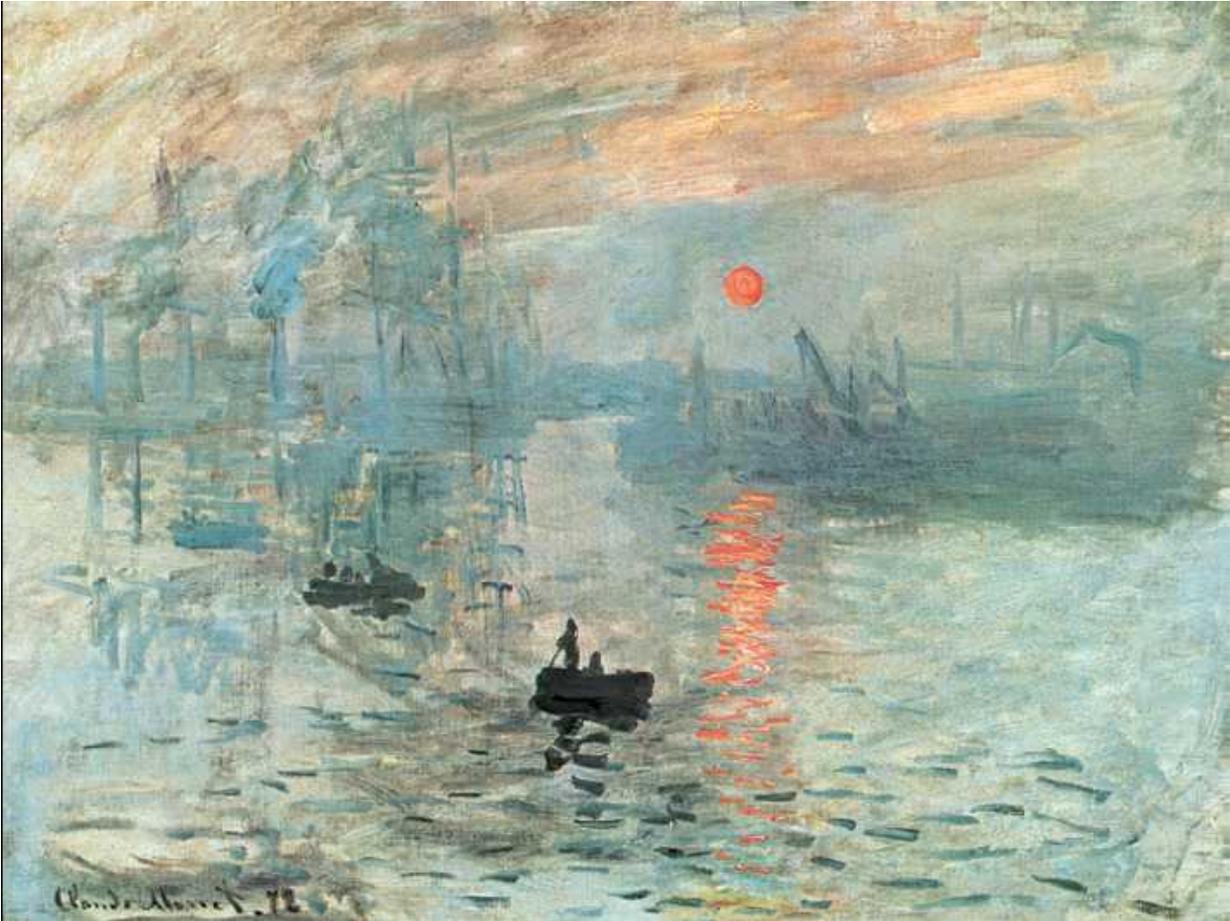


Л. Короев, Е. Лопатина. Иллюстрация к сказке Х. К. Андерсена «Снежная королева». 1990-е гг.

Самые ранние из дошедших до нас иллюстраций были в папирусах Древнего Египта («Книга мёртвых», ок. 1400 г. до н. э.). Миниатюрами украшали позднеантичные и средневековые манускрипты. Иллюстрации в рукописных книгах первоначально представляли собой лишь орнаменты, обрамляющие текст. Затем появились инициалы – богато украшенные заглавные буквы и миниатюры с изображением Христа, Богородицы, святых («Остромирово Евангелие», 1056–1057 г.). В 15 в. в Западной Европе иллюстрации выполнялись в технике гравюры на дереве (*ксилографии*), они вырезались на одной доске с текстом и печатались вместе с ним; после изобретения книгопечатания (1450) вырезались отдельно и помещались вместе с наборным шрифтом. Их отличает простота и обобщённость контуров, ритмически перекликающихся с рисунком шрифта (А. Дюрер, Х. Хольбейн Младший в Германии, Лука Лейденский в Нидерландах, Ж. Дюве во Франции, Тициан в Италии и др.). Со второй пол. 16 в., когда появилась гравюра на металле, книжная иллюстрация стремилась к передаче

пластического объёма фигур и предметов. В 17 в. графические работы выполняли на отдельном листе и вклеивали в текст. Особую популярность искусство иллюстрации приобрело в 18 в., когда распространилась резцовая гравюра на металле. Под стиль иллюстраций подбирался шрифт, эффектные декоративные виньетки и концовки (Ю. Гравло, Ш. Эйзен, Ж. М. Моро Младший и др.). Особой цельностью отличались издания, где автор был одновременно и иллюстратором (английский поэт и художник У. Блейк). В нач. 19 в. иллюстрация переживает новый подъём в связи с изобретением торцовой гравюры (Г. Доре). Для графических работ английских мастеров рубежа 19–20 вв. У. Морриса и О. Бёрдсли характерны утончённые приёмы стилизации, умение передать «дух» книги. Замечательными мастерами оформления книги были русские художники из объединения «*Мир искусства*», которые считали своей задачей не иллюстрировать текст, а создать «единый книжный организм» (иллюстрации А. Н. Бенуа к «Медному всаднику» А. С. Пушкина, М. В. Добужинского к «Белым ночам» Ф. М. Достоевского, И. Я. Билибина к русским народным сказкам и др.), а также В. А. Фаворский (иллюстрации к «Слову о полку Игореве» и др.).

ИМПРЕССИОНИЗМ (франц. impressionnisme, от impression – впечатление), направление в искусстве кон. 1860 – нач. 1880-х гг. Наиболее ярко проявился в живописи. Ведущие представители: К. Моне, О. Ренуар, К. Писсарро, А. Гийомен, Б. Моризо, М. Кассат, А. Сислей, Г. Кайботт и Ж. Ф. Базиль. Вместе с ними выставляли свои картины Э. Мане и Э. Дега, хотя стиль их произведений нельзя назвать полностью импрессионистическим. Название «импрессионисты» закрепилось за группой молодых художников после их первой совместной выставки в Париже (1874; Моне, Ренуар, Писсарро, Дега, Сислей и др.), которая вызвала яростное возмущение публики и критиков. Одна из представленных картин К. Моне (1872) называлась «Впечатление. Восход солнца» («L'impression. Soleil levant»), и рецензент в насмешку назвал художников «импрессионистами» – «впечатленцами». Живописцы выступили под этим названием на третьей совместной выставке (1877). Тогда же они начали выпускать журнал «Импрессионист», каждый номер которого был посвящён творчеству одного из участников группы.



К. Моне. «Впечатление. Восход солнца». 1872 г. Музей Мармоттан. Париж

Импрессионисты стремились запечатлеть окружающий мир в его постоянной изменчивости, текучести, непосредственно выразить свои впечатления. Импрессионизм основывался на последних открытиях оптики и теории цвета (спектральное разложение солнечного луча на семь цветов радуги); в этом он созвучен духу научного анализа, характерному для кон. 19 в. Однако сами импрессионисты не пытались определить теоретические основы своего искусства, настаивая на стихийности, интуитивности творчества художника. Художественные принципы импрессионистов не были едиными. Моне писал пейзажи только в непосредственном контакте с природой, на открытом воздухе (на *пленэре*) и даже построил мастерскую в лодке. Дега работал в мастерской по воспоминаниям или используя фотографии. В отличие от представителей более поздних радикальных течений, художники не выходили за рамки ренессансной

иллюзорно-пространственной системы, основанной на применении прямой *перспективы*. Они твёрдо придерживались метода работы с натуры, который был возведён ими в главный принцип творчества. Художники стремились «писать то, что видишь» и «так, как видишь». Последовательное применение этого метода повлекло за собой преобразование всех основ сложившейся живописной системы: *колорита, композиции*, пространственного построения. Чистые краски наносились на холст мелкими отдельными мазками: разноцветные «точки» лежали рядом, смешиваясь в красочное зрелище не на палитре и не на полотне, а в глазу зрителя. Импрессионисты достигли небывалой звучности колорита, невиданного богатства оттенков. Мазок стал самостоятельным средством выразительности, наполняя поверхность картины живой мерцающей вибрацией цветочных частиц. Полотно уподоблялось переливающейся драгоценными цветами мозаике. В прежней живописи преобладали чёрные, серые, коричневые оттенки; в полотнах импрессионистов краски ярко засияли. Импрессионисты не применяли *светотень* для передачи объёмов, они отказались от тёмных теней, тени в их картинах также стали цветными. Художники широко применяли дополнительные тона (красные и зелёные, жёлтые и фиолетовые), контраст которых повышал интенсивность звучания цвета. В картинах Моне краски высветлялись и растворялись в сиянии лучей солнечного света, локальные цвета обретали множество оттенков.



Г. Кайботт. «Паркетчики». 1875 г. Музей д'Орсэ. Париж

Импрессионисты изображали окружающий мир в вечном движении, переходе из одного состояния в другое. Они стали писать

серии картин, желая показать, как один и тот же мотив меняется в зависимости от времени дня, освещения, состояния погоды и т. д. (циклы «Бульвар Монмартр» К. Писсарро, 1897; «Руанский собор», 1893—95, и «Лондонский парламент», 1903—04, К. Моне). Художники нашли способы отразить в картинах движение облаков (А. Сислей. «Луан в Сен-Мамме», 1882), игру бликов солнечного света (О. Ренуар. «Качели», 1876), порывы ветра (К. Моне. «Терраса в Сент-Адресс», 1866), струи дождя (Г. Кайботт. «Иер. Эффект дождя», 1875), падающий снег (К. Писсарро. «Оперный проезд. Эффект снега», 1898), стремительный бег лошадей (Э. Мане. «Скачки в Лоншане», 1865).



Б. Моризо. «Женщина за туалетом». Ок. 1875 г. Художественный институт. Чикаго

Импрессионисты разработали новые принципы построения композиции. Раньше пространство картины уподоблялось сценической площадке, теперь запечатлённые сцены напоминали моментальный снимок, фотокадр. Изобретённая в 19 в. фотография оказала значительное влияние на композицию импрессионистической картины, особенно в творчестве Э. Дега, который сам был страстным фотографом и, по его собственным словам, стремился застать изображаемых им балерин врасплох, увидеть их «словно сквозь замочную скважину», когда их позы, линии тела естественны, выразительны и достоверны. Создание картин на открытом воздухе, стремление запечатлеть быстро меняющееся освещение заставило художников ускорить работу, писать «alla prima» (в один приём), без предварительных набросков. Фрагментарность, «случайность»

композиции и динамичная живописная манера создавали ощущение особенной свежести в картинах импрессионистов.



О. Ренуар. «Завтрак лодочников». 1881 г. Мемориальная галерея Филлипса. Вашингтон

Любимым импрессионистическим жанром был пейзаж; портрет также представлял собой своего рода «пейзаж лица» (О. Ренуар. «Портрет актрисы Ж. Самари», 1877). Кроме того, художники существенно расширили круг сюжетов живописи, обратившись к темам, раньше считавшимся недостойными внимания: народным гуляниям, скачкам, пикникам артистической богемы, закулисной жизни театров и т. д. Однако в их картинах нет развёрнутого сюжета, подробного повествования; жизнь человека растворена в природе или в атмосфере города. Импрессионисты писали не события, а настроения, оттенки чувств. Художники принципиально отвергали исторические и литературные темы, избегали изображать драматические, тёмные стороны жизни (войны, бедствия и т. п.). Они стремились освободить искусство от выполнения социальных, политических и нравственных задач, от обязанности давать оценку изображённым явлениям. Художники воспевали красоту мира, умея превратить самый будничней мотив (ремонт комнаты, серый лондонский туман, дым паровозов и т. д.) в феерическое зрелище (Г. Кайботт. «Паркетчики», 1875; К. Моне. «Вокзал Сен-Лазар», 1877).



К. Писсарро. «Оперный проезд. Эффект снега». 1898 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва

В 1886 г. состоялась последняя выставка импрессионистов (в ней не участвовали О. Ренуар и К. Моне). К этому времени обнаружилось существенные разногласия между членами группы. Возможности метода импрессионизма были исчерпаны, и каждый из художников стал искать свой собственный путь в искусстве.

Импрессионизм как целостный творческий метод был явлением преимущественно французского искусства, однако творчество импрессионистов оказало воздействие на всю европейскую живопись. Стремление к обновлению художественного языка, высветление красочной палитры, обнажение живописных приёмов отныне прочно вошли в арсенал художников. В других странах близки к импрессионизму были Дж. Уистлер (Англия и США), М. Либерман, Л. Коринт (Германия), Х. Соролья (Испания). Влияние импрессионизма испытали многие русские художники (В. А. Серов, К. А. Коровин, И. Э. Грабарь и др.).

Помимо живописи, импрессионизм воплотился в творчестве некоторых скульпторов (Э. Дега и О. Роден во Франции, М. Россо в Италии, П. П. Трубецкой в России) в живой свободной моделировке текучих мягких форм, которая создаёт сложную игру света на поверхности материала и ощущение незавершённости произведения; в позах схвачен момент движения, развития. В музыке близость к импрессионизму обнаруживают произведения К. Дебюсси («Паруса», «Туманы», «Отражения в воде» и др.).

ИНДИЙСКАЯ КУЛЬТУРА, см. *Древней Индии культура*.

ИНКОВ КУЛЬТУРА (исп. *inca*), культура рабовладельческого государства, основанного в 1438 г. группой индейских племён языковой группы кечуа и занимавшего территорию современного Перу, Боливии, Эквадора, северную часть Чили и северо-западную – Аргентины. Инки, создавшие одну из древнейших цивилизаций Южной Америки, называли своё государство Тауантинсуйу (Четыре соединённых стороны света), а столицу – Куско (Пуп земли). Правящая династия инков, впоследствии подчинившая себе окрестные племена, была основана ок. 1200 г. легендарным вождём Манко Капаком. Во главе империи стоял верховный правитель Сапа-Инка (Единственный Инка), которого именовали «Сын Солнца». Сапу-Инку обожествляли ещё при жизни, его власть не была связана никакими законами. Области империи связывала развитая система дорог. Инки создавали мосты и оросительные системы. Они обладали высоким уровнем знаний в области агрономии, инженерии, астрономии и медицины. Искусные гончары, ткачи и ювелиры считались общественными служащими и находились на содержании правителя. Самые искусные произведения использовались для священных церемоний и нужд правителя, щедро раздававшего подарки отличившимся подданным.



Традиционный костюм инков



Статуэтка бога Солнца. Золото. 13–15 вв.



Статуэтка богини Луны. Золото. 13–15 вв.



Руины крепости Мачу-Пикчу. 15 в.

Верховным божеством инкского пантеона был бог Солнца Инти, которому посвящено большинство храмов. Для архитектуры инков характерны мощь и монументальность; здания складывались из огромных отшлифованных камней, которые скреплялись шипами, выступами или медными скобами. Стены всех построек были немного наклонены внутрь, к центру: вероятно, учитывалась возможность

землетрясений. Башни имели вид усечённого конуса, храмы – усечённой пирамиды. Каменной скульптуры у инков практически не было, архитектурный *декор* отличался простотой. По всей стране возводились неприступные крепости. Знаменитая крепость Мачу-Пикчу (15 в.) была построена в горах на высоте 2450 м. До сих пор не установлено, каким образом инкам, не знавшим колёсных повозок и цемента, удавалось доставлять на огромную высоту каменные глыбы, шлифовать и подгонять их друг к другу практически без зазоров. Высочайшим мастерством славились ремесленники, умевшие плавить металл и изготавливавшие великолепные произведения искусства из олова, свинца, меди, бронзы, золота и платины. Использовались также драгоценные и полудрагоценные камни (изумруды, бирюза, горный хрусталь, кораллы и др.), различные сорта глины, хлопок, тростник, камыш, красящие растения, шерсть, шкуры и мех животных, звериные кости и клыки, раковины и даже человеческие волосы, из которых ткали тончайшие ткани. Из этих материалов изготавливались украшения, одежда, оружие, музыкальные инструменты, корзины, лодки-каное, изящные статуэтки и посуда. Для керамики инков были типичными большие сосуды с узкой горловиной, напоминавшие греческие амфоры.

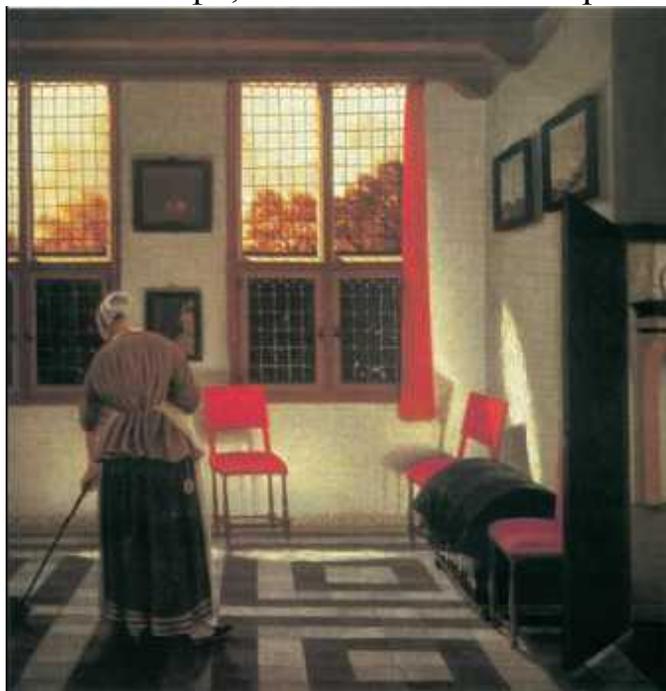
Созданная инками богатая культура была разрушена испанскими завоевателями-конкистадорами (1532—36). Ювелирные изделия стали для них предметом добычи, большинство из них было переплавлено в золотые слитки.

ИНСТАЛЛЯЦИЯ в искусстве (англ. *installation* – установка), термин для обозначения произведений авангардного искусства, представляющих собой *ассамбляж* или конструкцию, которая может состоять из нескольких частей и рассчитана на размещение в определённом интерьере. В инсталляциях обыгрываются контрасты фактур и функций предметов, падающие тени и отражения и т. д. Конструкция инсталляции активно вовлекает зрителя внутрь, а также может использовать воздействие на слух и обоняние (в неё включаются звонки, колокольчики, используются ароматические вещества и т. д.). Таким образом, восприятие инсталляции требует более активного зрительского участия. Создателем инсталляции считают французского художника М. Дюшана. Инсталляции активно используются в таких

направлениях *постмодернизма*, как поп-арт, новый реализм, минимализм, концептуальное искусство.

ИНТА́ЛИЯ, см. в ст. *Гемма*.

ИНТЕРЬЁР (от франц. *interieur* – внутренний), один из *жанров* живописи и графики, изображение внутреннего пространства здания или комнаты; а также произведение, созданное в этом жанре. Истоки жанра интерьера уходят в искусство эпохи *Возрождения*. В творчестве ренессансных мастеров евангельские и библейские сцены часто разворачивались в помещениях, которые живописцы изображали по правилам прямой *перспективы*, тщательно и любовно передавая предметы обстановки, несущие в себе символический смысл (*Антонелло да Мессина*. «Святой Иероним в келье»; *Р. Кампен*. «Св. Варвара» и «Св. Иосиф»; *Я. ван Эйк*. «Чета Арнольфини», 1434).



П. Янсенс Элинга. «Комната в голландском доме». 1660-е гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Жанр интерьера сформировался в 17 в. в Голландии, в которой после освобождения от испанского владычества возникла первая в мире буржуазная республика. Художники изображали в своих картинах тихую мирную жизнь, полную домашних семейных радостей. Мастера

интерьера писали церковные, жилые, дворцовые помещения. Кальвинизм, ставший государственной религией, запрещал украшать картинами храмы; зато изображения церковных интерьеров в живописи наполнились проникновенным религиозным чувством. В небольших полотнах художники передавали ощущение грандиозности и святости пространства, масштабности сооружения. Своеобразной «шкалой» для измерения масштаба служили человеческие фигурки, которые в подобных работах не имели самостоятельного значения, выполняя роль *стаффаж* (Э. де Витте. «Протестантская готическая церковь», ок. 1685 г.; Х. К. ван дер Влит. «Внутренний вид церкви», 1636; Х. ван Стрек. «Внутренний вид готической церкви», 1681). В картинах, изображающих домашние помещения и кухни, царит тишина, люди часто пребывают в неподвижности. Они словно прислушиваются к голосу Дома, который предстаёт почти живым существом, к «тихой жизни вещей», к неслышному скольжению солнечных бликов по стенам. Предметы, пространство, свет – такие же герои картин, как и люди (Я. Врель. «Старушка у камина», сер 17 в.; П. Янсенс Элинга. «Комната в голландском доме», 1660-е гг.; П. К. ван Слингеланд. «Кухня», 1648). Произведения голландских художников наполнены поэтическим чувством, ощущением ценности обыденного существования людей в уютном домашнем мире.



Я. Врель. «Старушка у камина». Сер. 17 в.

В русской живописи элементы интерьера появились ещё в иконах, где архитектурные фоны писались по определённым правилам (канонам), показывая здания одновременно снаружи и изнутри («Иже херувимы...», Сольвычегодск, до 1579 г.; «Рождество Богоматери», кон. 17 в.). Такие изображения назывались «нутровыми палатами». С развитием академического художественного образования в России интерьер приобретает самостоятельное значение. Во второй пол. 18 в. появилось большое количество «портретов помещений». Эти интерьеры передают типичные стилистические особенности своей эпохи. Широкое развитие интерьер получил в первой пол. 19 в. в творчестве художников круга М. Н. Воробьёва. Их работы ценны своим историческим документализмом, отличаются чёткостью в перспективном построении пространства, вниманием к подробностям; для них характерен некоторый прозаизм (С. М. Шухвостов. «Обедня в московском Благовещенском соборе», 1857). Особого расцвета жанр интерьера достиг у мастеров *венециановской школы*, произведениям

которых свойствен лирический взгляд на частную жизнь человека в светлых и чистых, ясных и обозримых пространствах, внутри которых царит тишина и течёт неспешная, полная тихого очарования жизнь (К. А. Зеленцов. «Гостиная на антресолях», кон. 1820 – нач. 1830-х гг.; А. В. Тыранов. «Мастерская художников Чернецовых», 1828; Г. В. Сорока. «Кабинет в Островках», 1844).



К. А. Зеленцов. «В комнатах». Кон. 1820 – нач. 1830-х гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Во второй пол. 19 в. создаются работы, в которых лишь «перечисляются» предметы, заполняющие помещения (Неизвестный художник. «Интерьер усадьбы „Знаменская“ графа Д. А. Толстого», 1870—80-е гг.). В других картинах внутреннее пространство несёт психологическую нагрузку, заставляя зрителя домысливать содержание (А. А. Бобров. «Интерьер», 1871; Неизвестный художник. «Интерьер», вторая пол. 19 в.).

В начале 20 в. в жанре интерьера отражаются духовные и живописные поиски художников. В картинах этого времени воплощается грусть по ускользающему прошлому и любование уходящим миром (Б. М. Кустодиев. «Дом в Успенском», 1908; М. В. Якунчикова «Чехлы», 1897; С. Ю. Жуковский. «Радостный май», 1912), поиски эмоциональной выразительности, живописные эксперименты (П. П. Кончаловский. «Комната в Испании», 1910; Д. П. Штеренберг.

«Интерьер с печкой», 1907—10; Р. Р. Фальк «Красная мебель», 1920). В 20 в. интерьер всё больше становится не «портретом помещения», а иносказательным портретом личности, судьбы, эпохи (Л. А. Бруни. «Детская», 1926; А. А. Лабас. «В кабине дирижабля», 1932; В. А. Фаворский. «Самарканд. Интерьер», 1942; Т. Н. Яблонская. «Новые окна», 1964; В. Е. Попков. «Сени», 1973, и др.).

ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ, один из наиболее значительных жанров живописи, изображение важных для народа или всего человечества событий прошлого, далёкого или недавнего. Живописцы оценивают исторические события, выражают отношение к ним в соответствии с философскими, этическими и эстетическими принципами своей эпохи. Таким образом, историческая картина обращена к настоящему. Традиционно историческая живопись включает в себя живописные произведения не только на сюжеты реальных событий, но также мифологические, библейские и евангельские картины.



Н. Пуссен. «Похищение сабинянок». 1634—35 гг. Метрополитен-музей. Нью-Йорк

В Европе первые изображения исторических событий появились в монументальной живописи и картинах эпохи *Возрождения*, когда активно изучалась античная культура. А. Мантенья создал цикл из девяти произведений «Триумф Цезаря» (1485—92), посвящённый победам римского полководца. Античное наследие стало для художника источником не только сюжетов, но и стилистического решения: композиции картин уподоблены древним рельефным фризам. Рафаэль написал в помещениях Ватикана фреску «Афинская школа», в которой на фоне сочинённых архитектурных сооружений представил спор древнегреческих философов Платона и Сократа. Мастер стремился воссоздать дух античного мира, где «человек есть мера всех вещей». Пьеро делла Франческа в церкви Сан-Франческо в Ареццо запечатлел во фреске «Победа императора Константина над Максенцием» (1452—59) знаменательное событие первых веков христианства; П. Уччелло в триптихе «Битва при Сан-Романо» (1456—60) представил важную для Флоренции победу над г. Сиеной, одержанную за 23 года до создания работы.



Ж. Л. Давид. «Леонид при Фермопилах». 1814 г. Лувр. Париж

В 17 в. историческая живопись, как и всё искусство, развивается в рамках двух больших стилей: *барокко* и *классицизма*. Мощь, бурная

динамика, патетика, подчас сложная аллегоричность образов и форм преобладают в творчестве П. П. *Рубенса* («Битва греков с амазонками», «Похищение дочерей Левкиппа»; обе – ок. 1619—20 г.; цикл картин, посвящённый Марии Медичи, 1622—25). *Рембрандт*, обращаясь к библейской и евангельской тематике, заставляет задуматься о судьбах человека и человечества, воссоздаёт духовное пространство истории («Возвращение блудного сына», 1668—69; «Артакеркс, Аман и Эсфирь», 1660). В Испании *Веласкес* создаёт великолепный образец исторической картины («Сдача Бреды», 1634). По преимуществу историческим живописцем был Н. *Пуссен*, родоначальник французского классицизма. Идеальными образцами для его творчества были произведения античного искусства и творения мастеров эпохи Возрождения, вдохновлявшие его на создание гармоничных и уравновешенных, овеянных суровым героическим духом композиций («Похищение сабинянок», 1634—35; «Великодушие Сципиона», ок. 1640—45 г.; «Смерть Германика», ок. 1628 г., и др.). Классицистическая линия исторической живописи продолжилась в творчестве Ж. Л. *Давида*. Он ищет в античной истории примеры доблестных подвигов, образцы для подражания потомкам («Клятва Горациев», 1784; «Сабинянка, водворяющая мир между римлянами и сабинянами», 1799). В «Смерти Марата» (1793) современное событие благодаря строгому лаконизму художественных средств, отказу от повествовательных подробностей, величественному ритму приобретает трагическое звучание и исторический масштаб.



Э. Делакруа. «Резня на острове Хиос». 1826 г. Лувр. Париж

В эпоху *романтизма* живописцы обращаются к драматическим событиям, ярко проявляющим человеческие качества персонажей, заставляющим зрителя сопереживать героям картины (Т. Жерико. «Плот “Медузы”», 1818—19; Э. Делакруа. «Резня на острове Хиос», 1826). Во второй пол. 19 в. многие мастера стремились к реалистической трактовке событий. А. Менцель с 1849 г. пишет серию из 11 картин, представляющую эпоху Фридриха Великого.



А. П. Лосенко. «Владимир и Рогнеда». 1770 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

В России историческая картина появилась во второй пол. 18 в. и в соответствии с классицистическими воззрениями эпохи заняла ведущее место в системе жанров живописи. Основателем исторического жанра был А. П. Лосенко. Картина «Владимир и Рогнеда» (1770) представляет сюжет из русской истории как сцену из исторической пьесы; жесты и позы героев подчеркнута патетичны и выразительны; художник изъясняется высоким языком трагедии. «Прощание Гектора с Андромахой» (1773) на сюжет «Илиады» Гомера представляет идеального с точки зрения классицизма героя, ставящего общественное служение выше личных чувств.



В. М. Васнецов. «После побоища Игоря Святославича с половцами». 1880 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Продолжателями принципов классицистической исторической картины были ученики и последователи Лосенко И. А. Акимов («Великий князь Святослав, целующий мать и детей своих по возвращении с Дуная в Киев», 1773), П. И. Соколов («Дедал привязывает крылья Икару», 1777), Г. И. Угрюмов («Торжественный въезд в Псков Александра Невского после одержанной им над немецкими рыцарями победы», 1793—94; «Взятие Казани», «Призвание Михаила Фёдоровича на царство»; обе – не позднее 1800 г.; «Испытание силы Яна Усмаря», 1796—97). В полотнах господствуют приёмы театрализации: преувеличенная экспрессия жестов, сценичность в решении пространства и распределении света.



И. Е. Репин. «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения её в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей её прислуги в 1698 г.». 1879 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В первой пол. 19 в. исторические картины создавали представители *академизма* А. И. Иванов («Смерть Пелопида», нач. 1800-х гг.; «Подвиг молодого киевлянина при осаде Киева печенегами в 968 г.», ок. 1810 г.; «Единоборство Мстислава Удалого с косожским князем Редедей», 1812), А. Е. Егоров («Отдых на пути в Египет», 1830-е гг.; «Истязание Спасителя», 1814), В. К. Шебуев («Подвиг купца Иголкина», 1839). В романтическую эпоху были созданы три знаменитых полотна: «Последний день Помпеи» К. П. Брюллова (1830—33), «Медный змий» Ф. А. Бруни (1827—41), «Явление Христа народу» А. А. Иванова (1837—57). Внимание художников привлекают переломные моменты в судьбах человечества. У Брюллова природный

катаклизм символически осмысливается как гибель античной цивилизации. Выстроенную по законам классицизма композицию драматизируют романтические эффекты освещения, цветовые контрасты; гибнущие герои проявляют благородство и величие души. А. А. Иванов, напротив, обращается к началу новой эры, к истокам христианского мира, к новому завету человечеству, который приносит Спаситель. Он показывает прекрасный гармоничный мир природы, в котором есть всё для наполненного любовью и милосердием существования. В живописном отношении картина предвосхищает находки пленэрной живописи (см. ст. *Пленэр*) второй пол. 19 в. В картине Бруни люди, вызвавшие божий гнев, изображены на пороге жизни и смерти; экспрессия их движений, жестов, поз, эффектность драпировок напоминают приёмы, использованные Брюлловым. Позднее, в творчестве салонных живописцев, эти приёмы превращаются в штампы, широко используемые вплоть до кон. 19 в. (Ф. А. Моллер. «Апостол Иоанн Богослов, проповедующий на острове Патмос во время вакханалий», 1856; Г. И. Семирадский. «Римская оргия блестящих времён цезаризма», 1872, и «Фрина на празднике Посейдона», 1889; С. В. Бакалович. «Гладиаторы перед выходом на арену», 1891; К. Е. Маковский. «Смерть Ивана Грозного», 1888).



В. И. Суриков. «Меншиков в Берёзове». 1883 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Во второй пол. 19 в. на первый план выходят полотна, в которых отражаются события русской истории. Художники обращаются к изучению документальных свидетельств эпохи, предметов материальной культуры, памятников письменности и искусства. Развитие портретного жанра ведёт к усилению психологизма в исторической живописи (И. Е. *Репин*. «Царевна Софья Алексеевна...», 1879; «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года», 1885). Масштабные эпические полотна, выявляющие яркие, сильные национальные характеры, пишет В. И. *Суриков*, воссоздавая в своей трилогии трагедию русской истории («Утро стрелецкой казни», 1881; «Меншиков в Берёзове», 1883; «Боярыня Морозова», 1887). Параллельно развивается историко-бытовой жанр в живописи, представители которого стремились погрузить зрителя в атмосферу повседневного быта прошедших эпох, достоверно показать предметы обстановки, костюмы (В. Г. *Шварц*. «Вербное воскресенье в Москве при царе Алексее Михайловиче. Шествие патриарха на осляти», 1865; «Иван Грозный на соколиной охоте», «Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче»; оба – 1868). Историко-бытовое направление получает продолжение в творчестве К. Е. *Маковского* («Из быта русских бояр конца 17 в.», 1868; «Боярский свадебный пир конца 17 в.», 1885), С. В. *Иванова* («Приезд иностранцев. 17 в.», 1901), А. П. *Рябушкина* («Свадебный поезд в Москве. 17 столетие», 1901; «Сидение царя Михаила Фёдоровича с боярами в его государевой комнате», 1893; «Московская улица 17 в. в праздничный день», 1895). В творчестве мастеров из объединения «Мир искусства» сцены роскошного придворного быта 18 в. окрашены нотками щемящей печали (А. Н. *Бенуа*. «Выход императрицы Екатерины II в Царском Селе», 1909, и «Парад при Павле I», 1907; Е. Е. *Лансере*. «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе», 1905, и «Корабли времён Петра Великого», 1911; В. А. *Серов*. «Пётр II и Елизавета Петровна на псовой охоте», 1900).



А. П. Рябушкин. «Едут». 1901 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

В первой пол. 20 в. некоторые живописцы обращаются к историческому жанру в его «высоком» трагедийном, героическом воплощении (П. Д. Корин. «Русь уходящая», 1932; триптих «Александр Невский», 1942—43; А. П. Бубнов. «Утро на Куликовом поле», 1943—47). В 1930—50-е гг. представители *социалистического реализма*, обращаясь к исторической живописи, возрождают традиции *академизма*. Художники второй пол. 20 – нач. 21 в. стремятся наполнить свои произведения сложным философским и символическим содержанием (В. Е. Попков, Т. Г. Назаренко и др.).

ЙÓРДАНС (jordaens) Якоб (1593, Антверпен – 1678, там же), фламандский живописец, рисовальщик, гравёр; представитель стиля

барокко. Писал картины на религиозные и мифологические сюжеты, работал в бытовом и портретном жанрах. Происходил из семьи торговца одеждой. С 1607 г. учился у художника А. ван Норта. В 1615 г. вступил в гильдию Св. Луки, позже стал её деканом. Имел собственную живописную мастерскую. Испытал влияние *Караваджо*, П. П. *Рубенса* (с которым сотрудничал) и А. Янсенса.



Я. Йорданс. «Сатир в гостях у крестьянина». Ок. 1625 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва

Йорданс писал героев своих полотен, как правило, в натуральную величину, придавая им значительность и величие. Многочисленные фигуры часто переполняют пространство картины, что создаёт, наряду с насыщенными, яркими красками, впечатление изобилия жизненных сил природы. Манера письма художника – энергичная, размашистая, с крепкой моделировкой форм. Персонажи картин Йорданса – чаще всего люди из простонародья, фламандские крестьяне. Они излучают душевное и физическое здоровье, умеют и трудиться, и веселиться. Крестьяне населяют не только бытовые картины («Бобовый король», 1638), но мифологические («Сатир в гостях у крестьянина, ок. 1625 г.) и

религиозные композиции. Художника привлекали грубоватый и выразительный народный юмор, меткие пословицы и поговорки, старинные басни, сюжеты которых он использовал в своих картинах.



Я. Йорданс. «Бобовый король». Ок. 1638 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Йорданс известен также как портретист. Он особенно любил писать многочисленные дружные семейства во время пира или домашнего концерта («Семейный портрет», ок. 1615 г.; «Портрет семьи художника», 1622—24). Йорданс был автором *картонов* (эскизов) для *шпалер* и настенных росписей. Среди его заказчиков были члены королевских семей; после смерти Рубенса он стал самым прославленным живописцем Фландрии.

К

КАЗАКОВ Матвей Фёдорович (1738, Москва – 1812, Рязань), русский архитектор, один из основоположников *классицизма*. Жил в основном в Москве; разработал новые типы городских общественных зданий и жилых домов. В 1751 г. был определён в архитектурную школу Д. В. Ухтомского, работал в его команде. Под руководством Д. В. Ухтомского и П. Р. Никитина участвовал в создании Головинского дворца, Триумфальных ворот на Страстной площади в честь коронации Екатерины II, галереи *Оружейной палаты* (все – в Москве). В 1763–67 гг. в составе команды Никитина работал в Твери после пожара, участвовал в составлении нового плана города. В 1768–74 гг. стал помощником В. И. Баженова, совместно с которым оформил празднества на Ходынском поле в Москве (1774–75) в честь заключения Кючук – Кайнарджийского мира с Турцией. Фантастические формы ходынских павильонов, в которых соединились мотивы *готики* и древнерусской архитектуры 17 в. со свойственным ей ярким узорочьем, были развиты позднее в Петровском путевом дворце, возведённом для императрицы Екатерины II (1775–82). Здание из красного кирпича с белокаменным *декором* казалось современникам «пряничным» дворцом из сказки. В том же стиле *псевдоготики* Казаков продолжил работы по возведению архитектурного ансамбля Царицыно, начатого Баженовым (1789–93).



М. Ф. Казаков. Петровский путевой дворец. 1775–82 гг. Москва

Постройки зрелого периода творчества Казакова отличает спокойная и строгая красота, стремление к простоте и лаконичности форм; гладкие стены фасадов дополнялись графически чётко

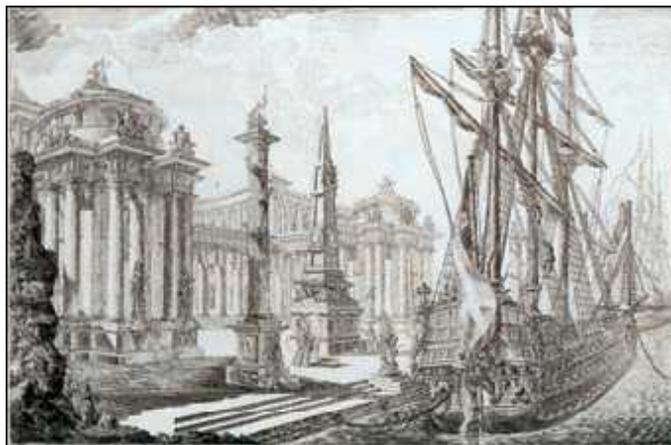
проработанными деталями (здание университета на Моховой, 1786–93, после пожара 1812 г. перестроено Д. И. Жилярди; Голицынская, ныне Первая городская, больница, 1796–1801; дома – усадьбы Демидова, 1779–91, Барышникова, 1797–1902, и др.). Форма классической купольной *ротонды*, применённая в здании Сената в Московском Кремле (1776–87), стала впоследствии излюбленным архитектурным приёмом Казакова. Ротондами архитектор оформил углы многих жилых и общественных зданий в Москве, в числе которых Дом Благородного собрания на Моховой со знаменитым Колонным залом (1784–90-е гг.). Здесь Казаков проявил себя и как блистательный мастер оформления интерьера. Сочетание стройных *колонн* большого ордера (на высоту двух этажей), *пилястров*, *карнизов* создаёт торжественную, но спокойную атмосферу. Московские храмы Филиппа Митрополита (1777–88), Косьмы и Дамиана (1791–1803) построены также в форме ротонд, увенчанных *колокольнями*. В отличие от западноевропейских и петербургских классицистических зданий, постройки Казакова отличает камерность и приветливость, мягкость и теплота. В 1780-е гг. архитектор разработал новый тип «доходного» дома, соединяющего торговые помещения и сдававшиеся внаём квартиры.



М. Ф. Казаков. Здание Сената в Московском Кремле. 1776–87 гг.

В 1786 г. Казаков был назначен главой Экспедиции кремлёвского строения; организовал при ней архитектурную школу. Его учениками были И. В. Еготов, О. И. Бове, а также сын Матвей. В 1800–04 гг. руководил составлением генерального и «фасадического» планов

Москвы. В 1812 г., при приближении французской армии к Москве, члены семьи увезли архитектора в Рязань. Когда Казаков узнал о пожаре в древней столице, он, по словам сына, «не мог без содрогания вообразить, что многолетние труды его превратились в пепел», и вскоре скончался.



М. Ф. Казаков. «Увеселительные строения на Ходыньском поле в Москве». Тушь, перо. 1774–75 гг. Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева. Москва

Строительная деятельность Казакова во многом определила облик «допожарной» Москвы и значительно повлияла на столичную архитектуру последующих эпох. В 1939 г. Гороховская улица Москвы была переименована в улицу Казакова.

КАЛЛИГРА́ФИЯ (греч. kalligraphia – красивый почерк, от kallós – красота и gráphō – пишу), искусство красивого и чёткого письма. Возникло в глубокой древности, когда не разделялись понятия письма и рисования. Наиболее известна китайская каллиграфия. Здесь искусство написания слов стало одним из национальных достояний. Мастера-каллиграфы (Ван Си-чжи, 4 в.; Сюань-цзун, 8 в.; Ми Фэй, 11 в.) превращали и отдельный иероглиф, и текст в целом в произведение искусства. Начертание знака не только передавало слово или понятие, но и выражало его эмоциональный и образный смысл, доносило до читателя мысли и чувства каллиграфа. В каллиграфической надписи соединяются гармония и движение; каждый мастер находит их неповторимое сочетание – от динамичной, эмоционально

выразительной скорописи до прихотливо сплетающейся в узор вязи знаков.



Ли Бай. Образец почерка «шаньянтайте». Бумага, тушь. 7–10 вв.



У Цзю. Образец скорописи. Бумага, тушь. 12 в. Городской музей. Шанхай

Помимо Китая, искусство каллиграфии развивалось в Японии и Корее, а также в мусульманских странах, где были запрещены фигуративные изображения. Арабские мастера часто «вплетали» шрифт в геометрические и растительные орнаменты. В надписях стиля «мусанна» (двойной) одна половина текста являлась зеркальным отражением другой. Иногда текст распределяли на странице таким образом, что он образовывал силуэт птицы, животного, дерева, лодки, мечети или минарета, становился похожим на картину. Каллиграфические надписи встречались не только на страницах рукописей, но и в архитектурном декоре (дворцовый комплекс Альгамбра в Испании, сер. 13–14 вв.).

КАМЕРА-ОБСКУРА (от лат. camera – комната, obscurus – тёмный), оптический прибор, предшественник фотоаппарата. Представлял собой светонепроницаемую коробку с небольшим отверстием в центре одной из стенок, выполняющим роль объектива. Установив камеру отверстием к какому-либо предмету, можно было наблюдать на противоположной стенке, сделанной из матового стекла, его перевернутое изображение. Применялась для точных натуральных зарисовок. Широко использовалась голландскими художниками 17 в. (К. Фабрициус, Я. Вермер Делфтский и др.), итальянскими мастерами городского пейзажа (Б. Белотто, Каналетто), русскими гравёрами 18 в. (М. И. Махаев и др.). Пространство комнаты или пейзаж, отражавшийся на стекле камеры-обскуры, можно было перерисовать по контуру, с максимальной точностью передав *перспективу*.

В 1807 г. английский физик У. Х. Волластон изобрёл камеру-люциду (люциду), дополнив камеру-обскуру призматической линзой. Её активно использовал А. А. Иванов в «скорописных» пейзажах, фиксируя особенности цвета при быстро меняющемся освещении.

КАМЁЯ, см. в ст. *Гемма*.

КАМПАНИЛА (итал. campanile, от лат. campana – колокол), колокольня в итальянской архитектуре Средних веков и эпохи *Возрождения*. Представляла собой квадратную, реже круглую башню, которая, как правило, стояла отдельно, с южной стороны от храма. Наиболее известна кампанила собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции, построенная по проекту *Джотто ди Бондоне* (1334 – ок. 1359 гг.).



Джотто ди Бондоне. Кампанила собора Санта-Мария дель Фьоре. 1334 – ок. 1359 гг. Флоренция

КАМПЕН (campein) Робер (ок. 1378–1444, Турне), нидерландский живописец, один из основоположников искусства Северного Возрождения. Ранее был известен под именами «Мастер алтаря Мероде» и «Мастер из Флемаля», поскольку три из приписываемых его кисти алтарных композиций происходят из Флемальского аббатства. Наиболее знамениты такие работы Кампена, как «Алтарь Мероде» (1427–28); «Алтарь Верля» (1438) и алтарный диптих: «Троица» и «Мадонна с Младенцем у камина» (ок. 1433–35 гг.).



Р. Кампен. «Мадонна с Младенцем у камина». Ок. 1733–35 гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Творчество художника тесно связано с традициями Средневековья, и прежде всего нидерландской миниатюры и скульптуры 14 в. Резко изломанные складки одежд, изогнутые силуэты фигур напоминают о готических статуях. Образы, созданные художником, отличаются наивностью и простотой, теплотой и искренностью. В то же время произведения Кампена отмечены смелым новаторством; он стремится следовать новым художественным принципам эпохи Возрождения. Библейские и евангельские сюжеты художник переносит на улицы современных ему нидерландских городов или в интерьеры бюргерских домов. Глубина пространства передана с помощью резких перспективных сокращений, объёмы фигур и предметов – при помощи светотеневой моделировки. Одним из первых в европейском искусстве Кампен стал использовать масляные краски.



Р. Кампен. «Алтарь Мероде». 1427—28 гг. Музей Метрополитен. Нью-Йорк

В «Алтаре Мероде» Мадонна предстаёт нидерландской горожанкой за чтением Евангелия в уютной, чисто убранной комнате. В соседнем помещении муж Марии, плотник Иосиф, мастерит мышеловки. За окнами видна площадь нидерландского города, где прогуливаются люди. Слева – дворик, где преклонившие колени *донаторы* благоговейно наблюдают сквозь открытую дверь чудо Благовещения. В образе Мадонны художник подчёркивает скромность, добросердечие и чистоту. Любовно выписанные предметы воссоздают характерную среду бюргерского дома и в то же время являются скрытыми символами. Так, висящее на стене рядом с окном белое полотенце, умывальный прибор в стенной нише, белые цветы в вазе на столе олицетворяют чистоту Богоматери.

Творчество Р. Кампена оказало значительное влияние на формирование искусства Северного Возрождения. Его учеником был знаменитый нидерландский мастер Р. ван дер *Вейден*.

КАНАЛÉТТО (canaletto) (настоящее имя Джованни Антонио Канале) (1697, Венеция – 1768, там же), итальянский живописец, мастер городского пейзажа. Сын театрального декоратора Бернардо

Канале. Обучался в мастерской отца. Начал карьеру как театральный художник.

Ранние картины Каналетто, изображавшие римские руины, напоминают сценические декорации. С 1723 г. художник создавал панорамные, праздничные виды Венеции, где сияет и отражается золотистыми бликами в воде солнечный свет, на улицах и площадях кипит шумная, нарядная толпа, на водах каналов и залива мелькают лёгкие гондолы и мачты больших кораблей («Лагуна у площади Сан-Марко», ок. 1738 г.; «Праздник обручения венецианского дожа с Адриатическим морем» из серии «Празднества дождей», ок. 1730 г.). См. ст. *Ведута*.



Каналетто. «Возвращение Бученторо». Ок. 1732 г. Королевское собрание. Виндзор

Основными покупателями картин венецианского мастера были европейские аристократы, путешествовавшие по Италии. Особенно ценили его ведуты английские коллекционеры, в том числе Джозеф Смит, Британский консул в Венеции с 1744 г. Возможно, по его заказу Каналетто написал в 1740-е гг. серию «каприччо» – архитектурных фантазий, отдельные элементы для которых он брал как из венецианской, так и из римской архитектуры. В зрелый период творчества Каналетто часто использовал *камеру-обскуру*, с помощью которой создавал топографически точные городские виды; обращался к праздничным и церемониальным сюжетам («Кортеж дожа у площади

Сан-Рокко в Венеции», ок. 1735 г.). В это время художник уделял повышенное внимание графическим работам, создал серию офортов «Ведуты» (1740–44), а также множество рисунков пером и *акварелью*. С 1746 г. Каналетто работал в Англии («Вид на замок Уорвик с востока», ок. 1751 г.; «Замок Алнвич», «Итонская часовня»; обе – ок. 1750 г.). В 1755 г. художник вернулся в Венецию и в 1763 г. был избран в члены Венецианской академии живописи, где возглавил кафедру *перспективы*.

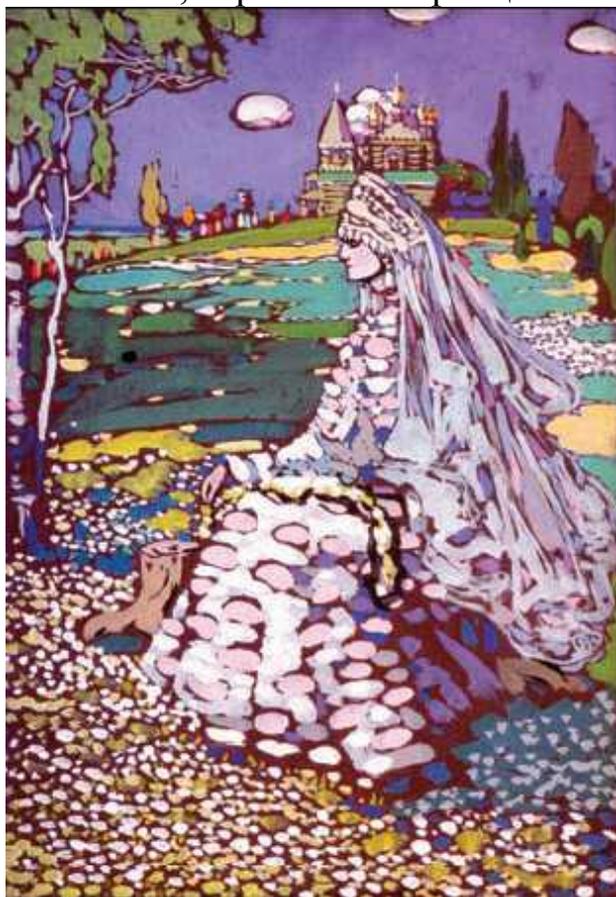


Каналетто. Ведута. Ок. 1730–35 гг. Национальная галерея. Штутгарт

Искусство Каналетто оказало значительное влияние на мастеров ведуты как в Италии, так и за её пределами, в том числе на русского художника Ф. Я. *Алексеева*. Племянник Каналетто, Бернардо Беллото, унаследовавший прозвище учителя, создал яркие образцы городского пейзажа, работая в Дрездене, Вене, Мюнхене и Варшаве.

КАНДИНСКИЙ Василий Васильевич (1866, Москва – 1944, Нёйи-сюр-Сен, близ Парижа), русский живописец, график, педагог, общественный деятель; один из основоположников *абстракционизма*. Происходил из семьи нерчинских купцов. В 1885–93 гг. с перерывами учился на юридическом факультете Московского университета. В 1889 г. ездил с этнографической экспедицией в Вологодскую губернию

для изучения древнерусской иконописи и народного творчества. По признанию художника, именно интерьеры русских изб научили его «не глядеть на картину со стороны, а самому вращаться в картине, в ней жить». Восхищение национальной стариной на протяжении всей жизни Кандинского соединялось с увлечением немецкой философией и эстетикой, стремлением к серьёзному теоретическому обоснованию своих открытий в искусстве. В 1897–98 гг. Кандинский обучался в Мюнхене в студии А. Ажбе и в Королевской академии художеств у Ф. фон Штука (1900). В 1901–04 гг. возглавил художественное общество «Фаланга». Организовал Новое мюнхенское объединение (1909–11) и, совместно с Ф. Марком, художественную группировку «Синий всадник» (1911–14). Работал в России, Германии и Франции.



В. В. Кандинский. «Невеста. Русская красавица». Гуашь. 1903 г. Городская галерея Ленбаххауз. Мюнхен

В поисках своей творческой индивидуальности Кандинский прошёл через предшествующие стили и направления в искусстве – от импрессионизма до символизма и модерна. Выразительность ранних

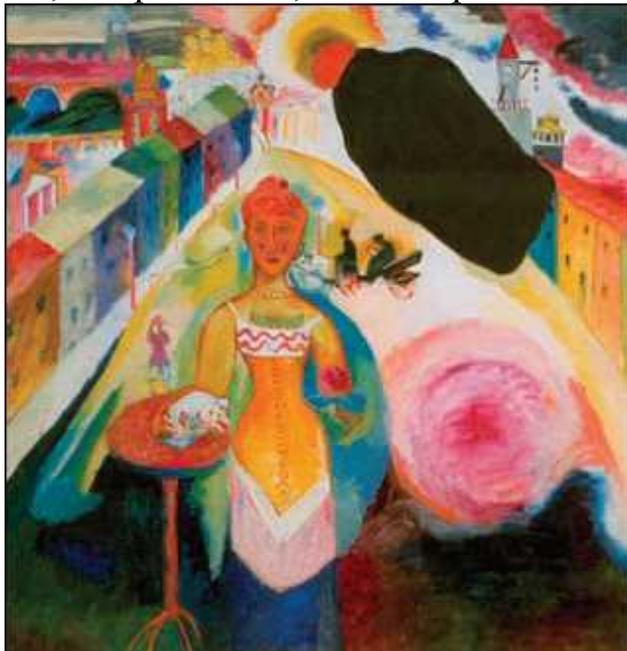
картин («Невеста. Русская красавица», 1903; «Пёстрая жизнь», 1907; «Дамы в кринолинах», 1909) построена на сопоставлении ярких крупных цветowych пятен и разбросанных по их поверхности сияющих красочных «точек». В результате изображение уподобляется мозаике или фейерверку на мгновение вспыхнувших огней. Художник словно создаёт иллюстрации к придуманной им самим сказке.



В. В. Кандинский. «Композиция № 7». 1913 г. Госу дарственная Третьяковская галерея. Москва

Поиски способов выражения абсолютных истин в искусстве привели Кандинского к абстракционизму. В 1910 г. художник создал первую абстрактную акварель и написал трактат «О духовном в искусстве» (опубликован в 1912 г. на немецком языке, фрагменты русского варианта были прочитаны Н. И. Кульбиным в 1911 г. на Всероссийском съезде художников в Санкт-Петербурге). Утверждая духовное содержание изобразительного искусства, Кандинский считал, что сокровенный внутренний смысл вещей и явлений полнее всего может выразиться в композициях, освобождённых от иллюзорности и организованных на основе ритма, эмоционального звучания цвета, столкновений линий и красочных пятен. Он уподоблял воздействие живописи на зрителя чувствам, пробуждаемым музыкой или поэзией, поэтому его работы принято относить к направлению «лирической абстракции». Среди своих произведений художник выделял «импрессию», основанные на натуральных впечатлениях («Озеро», 1910), «импровизации» – вариации на различные темы («Импровизация холодных форм», 1914) и «композиции» – синтез художественных поисков («Композиция № 6», «Композиция № 7»; обе – 1913).

«Композиции» Кандинского представляют собой грандиозные симфонии в красках, то трагичные, то восторженно-ликующие.



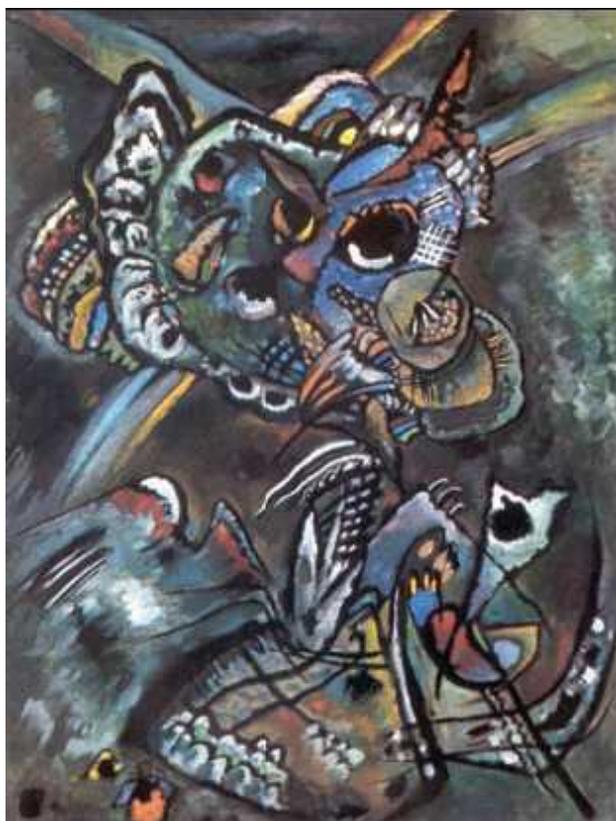
В. В. Кандинский. «Дама из Москвы». 1912 г. Городская галерея Ленбаххауз. Мюнхен

В начале Первой мировой войны (1914) художник, как российский подданный, был вынужден вернуться в Москву («Москва II», 1916; «Сумеречное», 1917). После Октябрьской революции (1917) он вновь активно включился в общественную (член художественной коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса, председатель Всероссийской закупочной комиссии при Музейном бюро Отдела ИЗО Наркомпроса и др.) и педагогическую (преподаватель *Вхутемаса*, Института художественной культуры; почётный профессор Московского университета) деятельность.



В. В. Кандинский. «Разнообразные действия». 1941 г. Городская галерея Ленбаххауз. Мюнхен

В 1921 г., выехав в служебную командировку в Германию, в Россию больше не вернулся. С 1922 г. преподавал в Баухаузе – высшей школе строительства и художественного конструирования в Германии. В 1920–30 гг. живописная манера Кандинского становится суше, пространство уплощается, большое значение приобретают правильные геометрические формы («В чёрном квадрате», 1923; «Тринадцать квадратов», 1930). После закрытия Баухауза нацистами (1932) художник переехал во Францию, где испытал воздействие *сюрреализма*. Полотна кон. 1930 – 1940-х гг. словно населены некими фантастическими микроорганизмами, забавными и трогательными («Разнообразные действия», 1941; «Голубое небо», 1940).



В. В. Кандинский. «Сумеречное». 1917 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Творчество Кандинского проложило пути для утверждения и развития абстрактного искусства. У художника не было прямых последователей, однако его наследие, а также педагогическая и теоретическая деятельность оказали огромное влияние на культуру 20 в.

КАННЕЛЮРЫ, см. в ст. *Колонна*.

КАНОВА (canova) Антонио (1757, Поссаньо, Италия – 1822, Венеция), итальянский скульптор, представитель *классицизма*. В 1768–80 гг. жил в Венеции, где обучался в мастерской Д. Феррари. В ранних работах заметны барочные элементы и влияние Д. Л. Бернини. Изучение гипсовых слепков с античной скульптуры повлияло на выработку пластического языка Кановы. Наиболее значительную работу этого периода «Дедал и Икар» (1778–79) отличает реалистичность в передаче движений и поз; вместе с тем ощутима

тенденция к классицистической идеализации. С 1780 г. скульптор жил преимущественно в Риме, где приобрёл влиятельных покровителей – Д. Джулиан и А. Редзониго. Для Д. Джулиан была выполнена мраморная скульптурная группа «Тезей и Минотавр» (1781–83), в которой Канова следует классицистическим принципам. В 1780-е гг. скульптор создал также крупные монументальные работы (мраморные надгробия римских пап Климента XIII, 1792, и Климента XIV, 1783–87; Марии Кристины Австрийской, 1805).



А. Канова. «Паолина Боргезе в образе Венеры-победительницы». Мрамор. 1805—07 гг. Галерея Боргезе. Рим

В нач. 19 в. Канова приобрёл общеевропейскую известность. В это время он создаёт идеализированные портреты Наполеона Бонапарта и его семьи (скульптурный портрет для бронзовой статуи императора в образе Марса-победителя, ок. 1811 г.; портрет сестры Наполеона Паолины Боргезе в образе Венеры-победительницы, 1805–07). Классицистический идеал грации нашёл воплощение в мраморных статуях «Венера и Адонис» (1789), «Амур и Психея» (1794–96), «Три Грации» (1816).



А. Канова. «Амур и Психея». Мрамор. 1794—96 гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Благодаря приобретению Александром I собрания императрицы Жозефины, одно из крупнейших собраний работ Кановы находится в Эрмитаже (Санкт-Петербург). Впоследствии оно было дополнено коллекцией сына Жозефины, герцога Лейхтенбергского, женатого на великой княгине Марии Николаевне, а также скульптурами, принадлежавшими князю Н. Б. Юсупову.

КАНО́Н в изобразительном искусстве (от греч. κανὼν – норма, правило), система строгих стилистических и иконографических норм, господствующих в искусстве какой-либо эпохи или направления. Каноном называют также произведение, служащее классическим образцом для копирования и подражания. Термин впервые был употреблён в одноимённом трактате древнегреческого скульптора 5 в. до н. э. *Поликлета*, посвящённом исследованию идеальных пропорций

человеческого тела. Канонические системы существовали уже в изобразительном искусстве Древнего мира (в Древнем Египте, Индии, Месопотамии). Устойчивость канонических принципов позволяла обеспечить и сохранить в художественной системе той или иной эпохи (иногда на протяжении многих веков) единообразие эстетических и мировоззренческих норм.

Понятие канона неразрывно связано с религиозным искусством. Христианский иконописный канон установлен Церковью как условие постижения и выражения Божественных истин средствами изобразительного искусства. На его основе вырабатывалась *иконография* важнейших образов и сюжетов, составлялись т. н. иконописные подлинники – руководства по иконописанию и собрания образцов, определявших все детали канонических изображений священных персонажей и событий, технические приёмы письма и используемые материалы для творчества. Строгая каноничность распространялась не только на иконописные образы, но и на церковную архитектуру, её внешнее и внутреннее убранство, создаваемый ею художественный образ вселенской гармонии и порядка.

«КАНЦЕЛЯРИЯ ОТ СТРОЕ́НИЙ» (до 1723 г. – Канцелярия городских дел; в 1765–69 гг. – Канцелярия от строений Её императорского Величества домов и садов), государственное учреждение в Санкт-Петербурге (1706–97), контролировавшее строительные работы в городе и осуществлявшее подготовку архитекторов, а позднее и живописцев. Создана по указу Петра I. Первым начальником был Ульян Сенявин. В 1720 г. в ведение Канцелярии была переведена «живописная команда», куда входили художники, украшавшие архитектурные сооружения. Живописцы «Канцелярии от строений» были универсальными мастерами. Они расписывали триумфальные ворота, изготовляли садовые украшения и знамёна, писали иконы, делали костюмы и театральные декорации. Начинающие мастера трудились рядом с опытными, обучаясь в процессе работы. Руководителями и преподавателями «живописной команды» были такие известные живописцы, как Л. *Каравак*, А. М. *Матвеев*, И. Я. *Вишняков*, А. П. *Антропов*. В 1755 г. в Канцелярии открылась школа по обучению позолотному, столярному и штукатурному делу.

После ликвидации «Канцелярии от строений» её функции перешли к Гофинтендантской конторе.

КАПИТЭЛЬ, см. в ст. *Колонна*.

КАРАВАДЖИЗМ, направление в европейской живописи, представленное последователями *Караваджо*, существовавшее в 1610–40-е гг. Возникло в Риме как альтернатива *академизму* братьев *Карраччи*. Для караваджизма характерны демократизм художественных идеалов, интерес к непосредственному воспроизведению природы, драматизация изображения с помощью контрастов света и тени, стремление передать ощущение осязаемой материальности предметов, крупные планы, монументализация жанровых мотивов (сцен с гадалками, музицирующими персонажами и т. д.) и, напротив, бытовая трактовка религиозных и мифологических сюжетов.



Г. ван Хонхорст. «Поклонение пастухов». 1622 г. Музей Вальраф-Рихарц. Кёльн

У Караваджо не было непосредственных учеников. Среди его последователей лишь Бартоломео Манфреди и Чекко ди Караваджо были помощниками художника. После вынужденного отъезда Караваджо из Рима они продолжали развивать его новаторские приёмы. Манфреди в своём творчестве соединил интерес к жанровым композициям, свойственный раннему Караваджо, с тональной цветовой гаммой («Вакх и пьяница»). В 1620-е гг. художник стал обучать «караваджистской манере» римскую колонию живописцев, состоявшую в основном из северных мастеров. Среди них было много художников

из голландского города Утрехт (Дирк ван Бабюрен, Геррит ван Хонтхорст и Ян ван Бейлерт). К утрехтским караваджистам примкнул и их земляк Хендрик Тербрюгген, который уже в 1614 г. покинул Рим и вернулся в Голландию.



Ж. де Латур. «Карточный шулер». 1620—40 гг. Лувр. Париж

Наиболее оригинальное преломление наследие Караваджо получило в творчестве итальянцев Джованни Бальоне, Орацио Джентилески, Орацио Борджанни, Карло Сарачени, Карло Селлито, Джованни Баттиста Караччоло, французов Симона Вуэ (ранний этап творчества), Валантена де Булоня, Никола Турне, фламандца Никола Риньери, испанца Хусепе де Риберы.

Со второй пол. 1620-х гг. караваджизм распространился по всей Европе. К так называемому второму поколению караваджистов в Италии можно отнести дочь Орацио Джентилески, Артемизию, работавшую вместе с отцом, Рутилло Манетти, Пьетро Паolini, работавшего на юге Италии голландца Маттиаса Стомера; во Франции – Клода Виньона, Жана Леклерка и одного из значительнейших мастеров 17 в. – Жоржа де Латура.

КАРАВАДЖО (caravaggio) Микеланджело Меризи да (1573, Караваджо, Ломбардия – 1610, Порто д’Эрколе, Тоскана), итальянский живописец, один из крупнейших представителей *барокко*. Учился у С. Петерцано в Милане (1584–88). В нач. 1590-х гг. переехал в Рим, где обрёл влиятельного покровителя и заказчика – кардинала Д. дель Монте.



Караваджо. «Игроки в карты». 1594—95 гг. Музей Кимбелл. Форт Уорт

Караваджо произвёл своими картинами решительный переворот в живописи. Его творчество вызывало ожесточённые споры, неистовые восторги и проклятия. Бунтарь и одиночка, Караваджо не принадлежал к цеху мастеров, не состоял на придворной службе. Вспыльчивый, обладавший обострённым самолюбием, он нажил множество врагов, постоянно ввязываясь в ссоры. В 1606 г., после участия в дуэли, закончившейся гибелью противника художника, Караваджо был вынужден бежать из Рима в Неаполь, откуда в 1607 г. переехал на остров Мальта. Здесь, вступив в конфликт с могущественным сановником, был брошен в тюрьму, после чего бежал на Сицилию. В 1598–1609 гг., преследуемый наёмными убийцами, скитался по городам Сицилии и Южной Италии. В 1610 г., рассчитывая на помощь римских покровителей и прощение папы, отправился в Рим. По дороге был по ошибке арестован испанскими таможенниками, затем продолжил путь и в городке Порто д'Эрколе умер от лихорадки в возрасте 37 лет.



Караваджо. «Юноша с корзиной фруктов». Ок. 1593 г. Галерея Боргезе. Рим

Уже в первых выполненных в Риме работах Караваджо выступил как смелый новатор, бросающий вызов эстетическим нормам своей эпохи. Он положил начало *бытовой живописи*, впервые осмелившись писать людей из простонародья, не приукрашивая их и не давая им роли персонажей Священной истории. Его юноши далеки от героического идеала красоты эпохи *Возрождения*. Они подчас женственны и капризны («Вакх», ок. 1593 г.), любят себя («Юноша с корзиной фруктов», ок. 1593 г.), поют томные песни («Лютнист», ок. 1595 г.), пугаются укуса ящерицы («Мальчик, укушенный ящерицей», ок. 1597 г.). Другие картины изображают карточных шулеров («Игроки в карты», 1594–95), цыган («Гадалка», 1594), бродяг, разбойников. Художник впервые воспел романтику

опасных приключений в разбойничьем мире. Позднее подобные сюжеты обрели популярность по всей Европе в живописи последователей мастера – караваджистов.

В творчестве Караваджо появляются и первые в европейской живописи *натюрморты* («Корзина с фруктами», ок. 1596 г.). Он пишет обычные вещи, не внося в них религиозную символику, находя самоценную красоту в них самих, любуясь «кусками» живой реальности. Художник выхватывает предметы из пространства, помещает их в светоносный «вакуум» и вплотную придвигает к зрителю. Крупноплановое изображение обретает монументальность и осязаемую, почти иллюзорную материальность.



Караваджо. «Призвание апостола Матфея». 1599–1602 гг. Капелла Контарелли в церкви Сан-Луиджи деи Франчези. Рим

Выдающимся произведением Караваджо является цикл полотен, посвящённых св. Матфею, написанных для капеллы Контарелли в церкви Сан-Луиджи деи Франчези в Риме (1599–1602). В «Призвании апостола Матфея» событие Священной истории происходит в тёмном полуподвальном помещении. Поток света, льющегося из окна вверху стены, выхватывает из мрака лица, жесты, наиболее значимые детали (т. н. «погребное освещение», изобретённое Караваджо). Борьба света и тьмы придаёт действию особый драматизм. Мытари (сборщики податей), одним из которых был Матфей, предстают не

добропорядочными чиновниками, а сборищем разбойников, делящих добычу. Христос, властно призывающий Матфея следовать за ним, наделён автопортретными чертами. Жест руки Христа и стоящего рядом с ним апостола Петра усиливается потоком света, выхватывающим из тьмы избранного ученика. На глазах зрителя происходит «просветление» героя, который отныне последует по пути истины и веры. Подчёркнуто простонародный облик персонажей и скорбное величие отличает алтарные картины «Положение во гроб» (1602—04) и «Успение Марии» (1605—06). В поздних работах «Казнь Иоанна Крестителя» (1608), «Погребение св. Люции» (1608), «Поклонение пастухов» (1609) чувствуется трагическое мироощущение человека, оказавшегося наедине с наступающей на него тьмой, столь созвучное последнему бесприютному периоду жизни художника.

Творчество Караваджо оказало значительное влияние не только на многих итальянских художников 17 в., но и на ведущих западноевропейских мастеров – *Рубенса, Рембрандта, Веласкеса, Рибера*, а также породило новое направление в искусстве – *караваджизм*.

КАРАВА́К (caravaque) Луи (1684, Марсель – 1754, Санкт-Петербург), французский живописец. Происходил из семьи потомственных резчиков и декораторов. Творческую деятельность начал в Арсенале галер в Марселе. В 1715 г. заключил контракт о поступлении на службу при дворе Петра I; в 1716 г. переехал в Санкт-Петербург. Работа Каравака в России была тесно связана с *«Канцелярией от строений»*.



Л. Каравак. «Портрет императрицы Елизаветы Петровны». 1750 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Ранние работы художника выполнены в стилистике *рококо*. Он неоднократно писал с натуры портреты Петра I и членов его семьи: «Портрет цесаревны Анны Петровны» (1725) – старшей дочери царя; «Портрет царевича Петра Алексеевича и царевны Натальи Алексеевны в виде Аполлона и Дианы» (ок. 1722 г.), где изображены внуки Петра I. Участвовал в оформлении коронационных торжеств, а позднее – похорон императрицы Анны Иоанновны. При Анне Иоанновне Каравак занял должность придворного живописца и, по свидетельству современника, написал «так много больших и малых портретов этой монархини, что все стены в Петербурге кишели ими». В этот период творческая манера мастера начинает тяготеть к стилю *барокко*. «Портрет императрицы Анны Иоанновны» (1730) отличается пышной, тяжеловесной торжественностью.

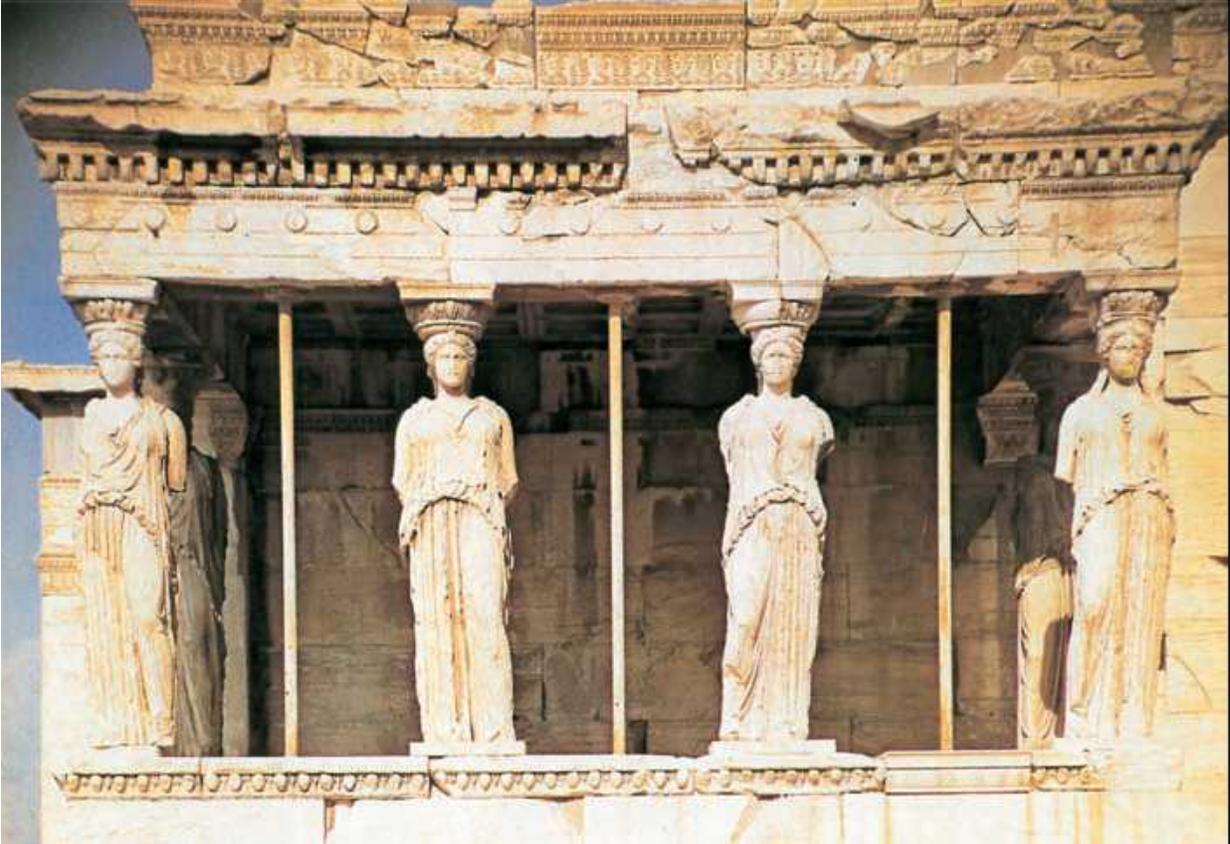


Л. Каравак. «Портрет царевен Анны Петровны и Елизаветы Петровны». 1717 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Каравак проявил себя также в качестве мастера декоративной живописи; он расписывал залы *Петергофа*, Зимнего дворца, делал *картоны* для *шпалер*, рисунки для монет и медалей, оформлял карнавалы и фейерверки. В числе лучших мастеров Каравак принимал участие в оформлении коронационных торжеств Елизаветы Петровны. В 1740-е гг. художник создал цикл из восьми портретов императрицы для российских посольств за границей. Он обращался также к батальному жанру («Полтавская баталия», 1717).

Творческая и педагогическая деятельность Каравака сыграла важную роль в подготовке русских живописцев сер. 18 в. Среди его многочисленных учеников были И. Я. Вишняков и А. П. Антропов.

КАРИАТИДА (от греч. *karyatides* – жрицы храма Артемиды в Карии), скульптурное изображение задрапированной женской фигуры, которое заменяет в архитектурных сооружениях *колонну* или др. вертикальную опору для поддержки перекрытия. Впервые появились в древнегреческой архитектуре. Наиболее известны кариатиды храма Эрехтейон на афинском *Акрополе* (421–406 гг. до н. э.). Согласно легенде, название «кариатида» произошло от г. Кария в Аркадии, где девушки на праздниках в честь богини Артемиды танцевали с корзинами на головах. Статуи кариатид продолжали использовать в архитектуре эпохи *Возрождения*.



Портик кариатид храма Эрехтейон. 421–406 гг. до н. э. Афинский Акрополь

КАРИКАТУРА (итал. *caricatura*, от *caricare* – нагружать, преувеличивать), изображение, в котором сознательно создаётся комический эффект; один из жанров *графики*. Чаще всего встречается как иллюстрация к злободневным газетным и журнальным материалам, почти всегда сопровождается пояснительной подписью. Карикатура призвана обличать, высмеивать, осуждать. В ней преувеличиваются и заостряются характерные черты фигуры, лица, костюма, манеры поведения людей; соединяется реальное и фантастическое. Художник-карикатурист должен уметь очень быстро откликаться на происходящие события. Поэтому карикатура обычно представляет собой линейный чёрно-белый рисунок, который легко воспроизвести в печати. Линия в лучших карикатурах несёт особую эмоциональную выразительность, она иногда буквально подчёркивает черты характера персонажей – например, дрожит и прерывается в изображении жалких и трусливых.



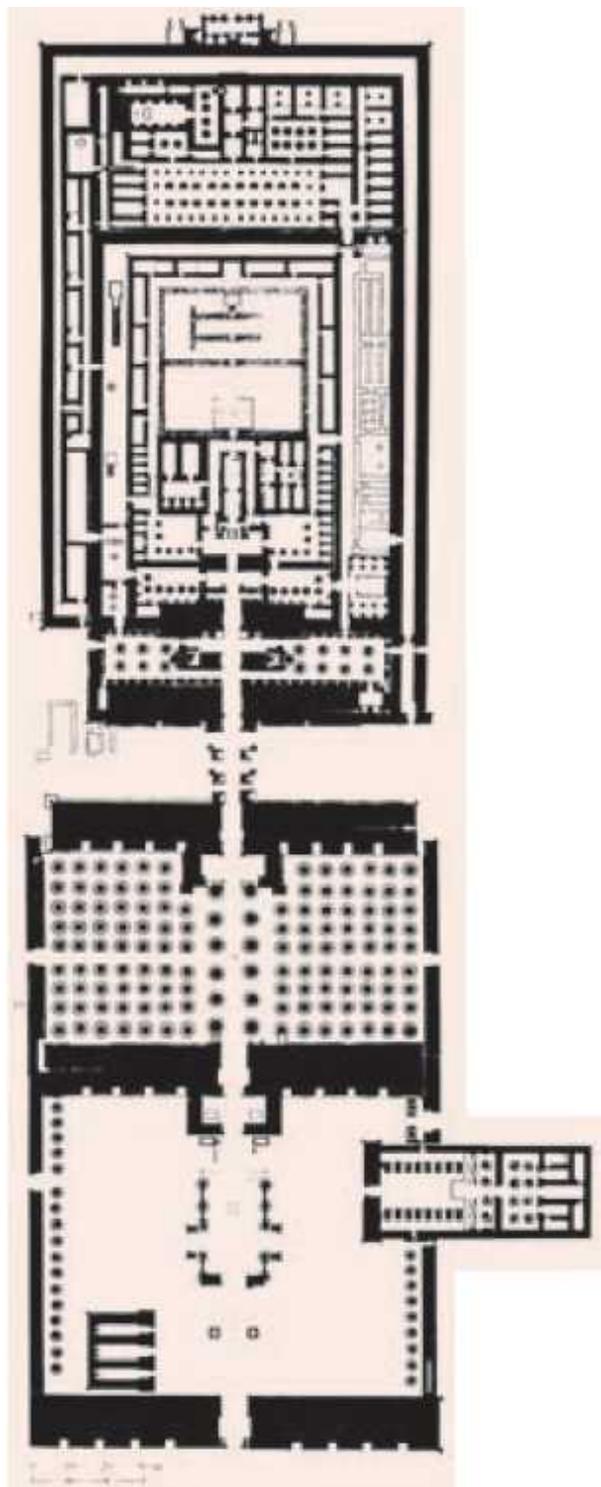
А. де Тулуз-Лотрек. «Ла Гулю, входящая в «Мулен-Руж»». Цветная литография. 1892 г.

Первые карикатуры появились в Европе в период религиозных войн эпохи Реформации в Германии 16 в. Это были печатные сатирические листы, обличающие нравы духовенства. Близки карикатуре некоторые офорты французского графика 17 в. Ж. Калло, в которых происходящее уподоблено театральному шутовскому представлению. Карикатура в современном смысле этого слова появилась в сер. 18 в. в Англии. Сатирические циклы рисунков и гравюр создавал У. Хогарт. В карикатурах Т. Роулэндсона появляются свойственные этому жанру преувеличение, деформация фигур и т. д. Крупнейшим мастером карикатуры был французский художник О. Домье.

Для карикатур сатирических журналов кон. 19 – нач. 20 в. характерна острая социальная заострённость (В. А. Серов, Б. М. Кустодиев, Е. Е. Лансере). Крупнейшие мастера карикатуры 20 в. в

России – *Кукрыниксы*, Б. Е. Ефимов, Б. И. Пророков и др.; Жан Эффель во Франции, Х. Бидstrup в Дании.

КАРНАК, древнеегипетский храмовый комплекс (20 в. до н. э. – кон. 1-го тыс. до н. э.), названный по одноимённому арабскому селению на территории древних Фив, главное государственное святилище в период Нового царства. В древности назывался Ипет-Исут – «священнейшее из всех мест» – и был частью Фив.

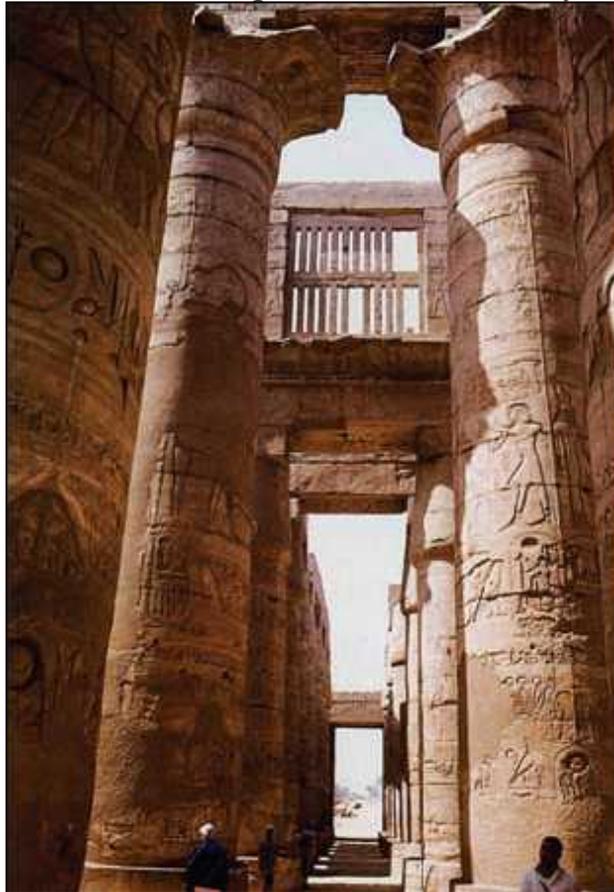


Карнак. План

Самые ранние из сохранившихся сооружений относятся к эпохе Среднего царства (т. н. Белый храм Сенусерта I, 20 в. до н. э.).

Наиболее известны сооружения эпохи Нового царства (16–11 вв. до н. э.). Самое масштабное строительство велось в годы правления фараона Аменхотепа III (ок. 1405–1367 гг. до н. э.). В этот период Карнак представлял собой три отдельных храмовых комплекса, посвящённых богу Амону-Ра, его супруге Мут и богу войны Монту. Вблизи храма Амона-Ра находился небольшой храм лунного бога Хонсу. Каждый из комплексов был обнесён кирпичными стенами. Внутри и снаружи храма богини Мут было установлено более 600 статуй сидящей на троне богини Сохмет высотой более 2 м. Рядом, у священного озера, стояла колоссальная гранитная статуя жука-скарабея, посвящённого богу восходящего солнца Хепри. Центральная колоннада гипостильного (многоколонного) зала храма Амона-Ра состояла из 14 колонн, увенчанных капителями в виде раскрытых цветков лотоса. Храм Хонсу является ярким образцом культовой архитектуры Нового царства. Со стороны пристани на Ниле к храму вела аллея бараноголовых сфинксов (баран – священное животное бога Амона-Ра). Вход в храмовое пространство обрамляли пилоны – башнеобразные сооружения в виде усечённых пирамид, символизировавшие гору восхода и гору заката, между которыми путешествует по небу бог Солнца. Перед входом стояли высокие мачты для флагов и огромные статуи фараонов. За пилонами находился большой (103 *г* 84 м) двор, окружённый с трёх сторон колоннадами, за двором – гипостильный зал, где два средних ряда более высоких колонн составляли нечто вроде главного нефа. За ним находится зал для священной ладьи Амона-Ра. Храм завершался святилищем, перед которым устраивали небольшое преддверие для статуи божества. Позади основного комплекса помещений, расположенных на одной оси, находились различные кладовые, сокровищница, архив. Двор был залит солнечным светом, гипостильный зал утопал в полутьме, а в зале ладьи, рядом со статуей божества, царил глубокий мрак. Простой народ допускался только во двор храма. В гипостильный зал попадали лишь избранные – высокие должностные лица, военачальники, писцы. Порог зала ладьи переступали, кроме жрецов, только высшие государственные чиновники. Вблизи статуи божества могли находиться жрецы, исполнявшие священные обряды, верховные жрецы и фараон. Древнеегипетский храм, в отличие от греческого, никогда не был

завершённым сооружением, а постоянно разрастался за счёт новых пилонов, святилищ и залов, которые возводил следующий правитель.



Карнак. Большой гипостильный зал. Кон. 14 – нач. 13 в. до н. э.

Большой гипостильный зал со 144 колоннами, возведённый фараонами Сети I и его сыном Рамсесом II (кон. 14 – нач. 13 в. до н. э., архитектор Менхеперрасенеб), – один из шедевров мировой архитектуры. Это самый большой в мире зал с каменным перекрытием. Потолок высотой почти 25 м поддерживается 12 центральными колоннами в виде цветов лотоса высотой более 20 м, расположенных по шесть в два ряда. Стены зала и колонны были богато украшены цветными рельефами. Несмотря на огромные размеры колонн, в зале царит ощущение гармонии.



Карнак. Аллея сфинксов. 14 в. до н. э.



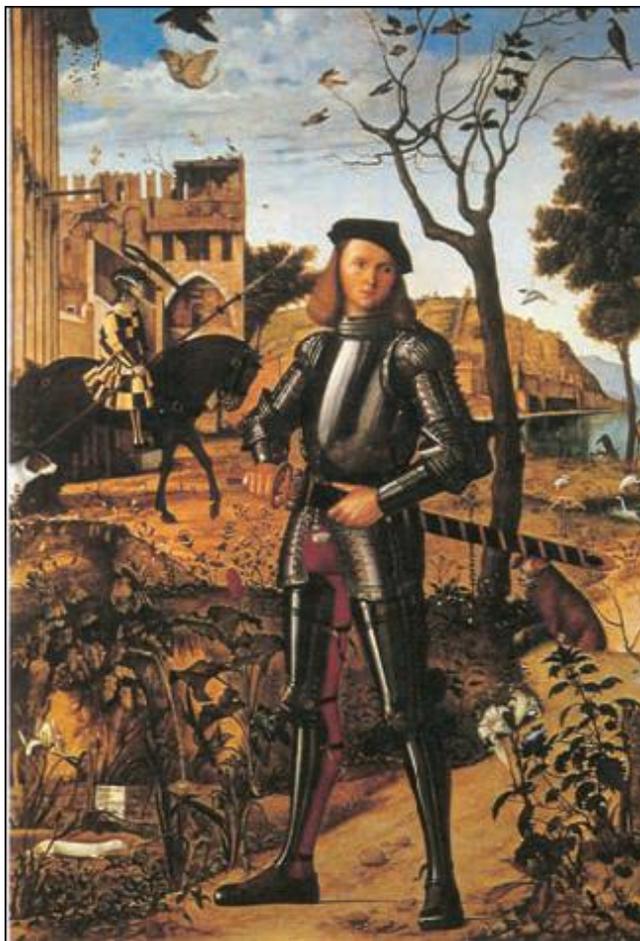
Карнак. Колоннада большого дворца. Кон. 14 – нач. 13 в. до н. э.

Строительные работы в Карнаке продолжались при фараонах последующих династий и в греко-римское время. Последний правитель, строивший на его территории, – римский император Домициан (81–96 н. э.).

КАРНИЗ (греч. *koronís* – конец, завершение), горизонтальный выступ на стене, поддерживающий крышу (перекрытие) здания и защищающий стену от стекающей воды. Карниз бывает верхний (венчающий), например в *антаблементе*, и промежуточный (например, между этажами здания).

КАРПАЧЧО (*carpaccio*) Витторе (1455 или 1465, Венеция – ок. 1526, Каподистрия, ныне Копер, Словения), итальянский живописец эпохи Раннего *Возрождения*, представитель венецианской школы. Учился у Джентиле Беллини. На творчество Карпаччо оказали влияние

картины сына его учителя, знаменитого венецианского мастера Джованни Беллини, и *Антонелло да Мессины*. Наиболее знаменит цикл из девяти картин, посвящённых жизни св. Урсулы (1490–95), созданный для капеллы Скуола ди Санта Орсола (здания религиозного братства св. Урсулы) в Венеции. История св. Урсулы, дочери короля Бретани Маура, изложена в «Золотой легенде» Иакова Ворагинского, послужившей литературным источником для художника. Когда к принцессе посватался сын английского короля-язычника Эрей, она согласилась на замужество лишь с условием, что тот примет христианство. Жених и невеста в сопровождении 10 тыс. дев отправились в Рим, чтобы принять крещение. На обратном пути в Кёльне Урсула и её спутницы, а также сопровождавшие их Папа Римский Кириак и кардиналы претерпели мученическую смерть за христианскую веру от рук захвативших город гуннов. Карпаччо написал алтарный образ «Апофеоз св. Урсулы» и восемь «историй» – эпизодов жития святой («Прибытие английских послов к королю Бретани», «Прощание с родителями и отъезд наречённых», «Встреча паломников с папой Кириаком», «Прибытие в Кёльн», «Мученичество св. Урсулы» и др.). Картины располагались фризом на стенах капеллы. Художник переносит легендарные события в современную ему Венецию, представляя зрителю увлекательное, насыщенное живыми поэтическими подробностями сказочное повествование. Цикл полотен создан в технике *масляной живописи*, которая давала художнику более широкие, чем *темпера*, возможности в изображении деталей и передаче фактурного многообразия мира – прозрачной воды, твёрдого камня, узорчъя одежд и т. д. Освещённое золотистым светом море качает на своих волнах многочисленные гондолы, барки и лодки. За высокими аркадами мостов возвышаются венецианские палаццо и церкви. Набережные и площади заполнены пёстрой толпой, в которой не всегда можно выделить главных героев повествования.



В. Карпаччо. «Молодой рыцарь на фоне пейзажа». Ок. 1510 г. Музей Тиссен-Борнемиса. Мадрид

В 1502–07 гг. Карпаччо создал цикл картин из жизни святых Георгия, Иеронима и Трифона. В картине «Св. Иероним в келье» изображено с соблюдением всех законов *перспективы* жилище отшельника, похожее на кабинет учёного. На полках стоят книги и различные приспособления для научных занятий, переданные художником с необычайной достоверностью и пластической осязаемостью.

Картина «Молодой рыцарь на фоне пейзажа» (ок. 1510 г.) – редкий пример обращения Карпаччо к жанру портрета. Герой представлен на лугу у замка, из ворот которого выезжает всадник в латах. Каждый листок, каждый стебелёк травы выписан с такой трепетной любовью и тщательностью, словно они созданы кистью не итальянского, а нидерландского живописца. Основная идея картины выражена в подписи-девизе справа: «Лучше умереть, чем потерять свою честь».

Природу Карпаччо наделяет символическим смыслом, соответствующим рыцарским идеалам героя картины.

КАРРАЧЧИ (carracci), семья итальянских художников, представителей *академизма*, работавших в 17 в. в Болонье. Лодовико Карраччи (1555, Болонья – 1619, там же), живописец, гравёр и скульптор, ученик П. Фонтаны. В юности совершил путешествие по Италии, изучая творчество великих мастеров эпохи *Возрождения*. Вернулся в Болонью с убеждением в необходимости обновления искусства и вместе со своими двоюродными братьями Аннибале (1560, Болонья – 1609, Рим) и Агостино (1557, Болонья – 1602, Парма) ок. 1585 г. основал «Академию идущих по истинному пути», послужившую образцом для всех последующих европейских художественных заведений подобного рода. Вскоре Болонская академия стала крупнейшим центром художественного образования в Италии. Главными принципами обучения в ней, в противовес *маньеризму*, стали непосредственное наблюдение природы, изучение античных образцов и подражание мастерам прошлого, прежде всего *Микеланджело*, *Тициану*, *Рафаэлю*, Корреджо и Пармиджанино. Братья сознательно стремились к *эклектике* в живописи, к отбору в наследии великих художников формальных приёмов, которые могли бы стать универсальными средствами передачи прекрасного для любого живописца. Они создали новый, академический тип алтарной картины, для которого характерны монументальность композиции, эффектность *ракурсов* и жестов, пестрота *колорита* («Мадонна Барджеллини» Л. Карраччи, 1588; «Причастие св. Иеронима» Аг. Карраччи, между 1591–93 гг.; «Вознесение Марии» Ан. Карраччи, 1592).



Ан. Карраччи. «Автопортрет». Ок. 1604 г. Госу дарственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Самым талантливым из братьев был Аннибале. В первых произведениях («Лавка мясника», «Бобовая похлёбка») художник не пишет с натуры реальные сцены, а создаёт вариации на темы фламандских натюрмортов с фигурами людей – «лавок» и «кухонь». Человек больше не главный герой картины, как было в эпоху Возрождения; для живописца он равен по значению всем остальным видимым вещам. В этом произведении болонского мастера неожиданно сближаются с картинами его идейного противника *Караваджо*. В картине «Св. Рох раздаёт милостыню больным чумой» (1595) святой похож на римского военачальника, одаряющего своих легионеров; в окружающей его толпе изображены матери семейств со своими детьми и раненые «ветераны». Сцена воспринимается как театральное действие. Главным «героем» «Автопортрета» (1590-е гг.) является не сам художник, а его живописное изображение на холсте, натянутом на

подрамник. Подрамник с портретом стоит на мольберте в затемнённом пространстве мастерской; в нём, словно в зеркале, возникает усталое лицо мастера, только что завершившего свой труд. Пейзажи Аннибале Карраччи, проникнутые ощущением величия и гармонии природы, сыграли значительную роль в создании типа т. н. «героического» пейзажа. В 1597–1604 гг. Аннибале совместно с Агостино украсил галерею Палаццо Фарнезе в Риме росписями на сюжеты из «Метаморфоз» Овидия. Аннибале подчиняет композицию фресок особому, пульсирующему ритму. Живопись то пытается зрительно «разорвать» границы *плафона*, открывая небеса, то имитирует природу, скульптуру или архитектуру. Центральную композицию потолочного плафона «Триумф Вакха и Ариадны» окружают ложные *гермы* и *кариатиды*; включённые в обрамление мифологические сцены развивают тему триумфа любви.



Ан. и Аг. Карраччи. «Триумф Вакха и Ариадны». Фреска. 1597–1604 гг. Палаццо Фарнезе. Рим

Агостино был прежде всего исследователем, анализирующим формальное наследие искусства 16 в. Занимался в основном гравированием, в том числе и с целью воспроизведения работ Корреджо и венецианских художников, прежде всего П. Веронезе. Его гравюры служили образцами для копировавших их учеников Академии.



Ан. и Аг. Карраччи. Росписи потолка галереи. 1597–1604 гг. Палаццо Фарнезе. Рим

Монументально-декоративные росписи братьев Карраччи предвосхитили стиль *барокко*. Различные стороны творчества художников во многом предопределили два главных направления в европейском искусстве 17 в. – *барокко* и *классицизм*.

КАРТИНА, произведение станковой живописи, выполненное при помощи станка (мольберта). В отличие от произведений монументальной живописи (*фресок, мозаик*), неразрывно связанных со стеной здания, для которого они создавались, и включённых в ансамбль его скульптурного и декоративного убранства, картина представляет собой самоценное творение и может существовать в любом интерьере. Картины появились в эпоху *Возрождения*, постепенно выделившись из храмовых алтарных композиций.



И. И. Фирсов. «Юный живописец». Между 1765 и 1768 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Основой для картины (поверхностью, на которую наносятся краски) может служить дерево, холст, картон, в редких случаях – металл или камень. Ренессансные картины писали на деревянных досках; на рубеже 15–16 вв. начали также использовать холст (В. Карпаччо, А. Мантенья, А. Дюрер, Тициан и др.), который перед началом работы натягивали на деревянный подрамник. Со второй пол. 16 в. небольшие картины создавали иногда на медных досках (Ян Брейгель Бархатный). С 19 в. пользовались также картоном. На любую основу наносился грунт, выравнивающий поверхность, позволяющий прочнее связать её с красочным слоем и участвующий своим тоном в *колорите* картины. Чаще всего применяли белый грунт из гипса или мела, смешанного с клеем, позднее – белую масляную краску. С кон. 16 в. наряду с белыми широко применяли цветные грунты – красно-коричневые, серые и др. (Тициан, П. П. Рубенс). Картины пишут в основном *темперой* или (с кон. 15 в.) масляными красками.



П. Брейгель Старший. «Две обезьяны». 1562 г. Государственные музеи. Берлин

Главное, что выделяет картину из окружающего пространства и превращает её в цельное, самостоятельное произведение – это рама. Рама концентрирует, собирает впечатление зрителя, уподобляя картину «окну в мир». Рама, в отличие от изображения на плоской поверхности доски или холста, обладает реальным трёхмерным объёмом; кроме того, она скошена внутрь, уводя взгляд в глубину и подготавливая зрителя к восприятию иллюзорной глубины пространства картины, созданного средствами живописи. Рама возникла из архитектурного обрамления алтарных образов в пространстве храма. Привычная для современного зрителя рама из деревянных реек и профилей появилась в сер. 15 в. Во все времена особенно любили золочёные рамы, украшенные рельефными узорами. Голландские мастера 17 в. предпочитали простые чёрные или коричневые рамы, сочетавшиеся с маленькими аккуратными интерьерами бюргерских домов. Импрессионисты ввели в обиход белые рамы, усиливавшие радостное звучание их полотен.

Важное значение имеет формат картины – форма плоской поверхности, на которую наносят краски. Наиболее распространён прямоугольный формат. Вытянутая по горизонтали поверхность предрасполагает к неторопливому, подробному повествованию (П. Веронезе, В. Карпаччо, Б. Гоццолли), позволяет создать панорамные пейзажи (А. А. Иванов). Формат квадратный, или такой, где высота чуть

превышает ширину, придаёт изображению характер торжественного предстояния – его чаще всего применяют для алтарных образов и портретов. Картины, вытянутые в высоту, создают ощущение устремлённости ввысь (*Эль Греко*) или, наоборот, низвержения вниз (боковые створки алтарей, изображавшие падение грешников в геенну огненную; «Переход Суворова через Альпы» В. И. Сурикова, 1899).

См. также ст. *Живопись* и *Масляная живопись*.

КАРТОН в искусстве, подготовительный рисунок, выполненный в размере будущего произведения (ковра, *фрески*, *мозаики* и т. п.). При переносе композиции на стену контуры рисунка прокалывались. Картоны были широко распространены в эпоху *Возрождения* («Битва при Ангиари» *Леонардо да Винчи*, 1503–06; «Битва при Кашине» *Микеланджело*, 1504–06) и в 17–18 вв.



П. П. Рубенс. Копия центральной части картона Леонардо да Винчи «Битва при Ангиари». 1605 г. Лувр. Париж

КІЖИ, остров на Онежском озере в Карелии, где расположен комплекс деревянных сооружений Кижского погоста (18–19 вв.); Музей-заповедник народного деревянного зодчества и этнографии Карелии. Живописные по силуэту 22-главая Преображенская (1714) и 9-главая Покровская (1764) церкви, шатровая *колокольня* (1874) составляют редкий по красоте ансамбль.



Кижы. Преображенская церковь. 1714 г.

В Средневековье Кижы были центром религиозной жизни округи. Плотники Заонежья славились по всей Руси. По легенде, Преображенскую деревянную церковь полностью построил один мастер с помощью только топора, без единого гвоздя. Окончив работу, он бросил топор в реку, сказав: «Построил эту церковь мастер Нестор. Не было, нет и не будет такой». Техническое совершенство сочетается в архитектуре церкви с нарядностью, затейливостью. Здание составлено из трёх восьмериков (восьмигранных бревенчатых срубов), поставленных друг на друга. К нижнему мощному восьмерику по сторонам света пристроены четыре двухступенчатых помещения. 22 главы, каждая из которых покрыта серебристой чешуёй лемеха (деревянной черепицы), выстраиваются в многоярусную пирамидальную композицию. Преображенская церковь строилась как зимняя, а Покровская – как летняя. Восемь глав Покровской церкви окружают девятую, каждая из них поставлена на небольшой восьмерик. Эта церковь меньше по размерам, чем Преображенская, она более лёгкая и изящная. Колокольня представляет собой стоящий на четверике (квадратном срубе) восьмерик, завершённый *шатром*. Бревенчатые стены колокольни обшиты тёсом – этот приём характерен для 19 в. Постройки гармонично связаны с окружающей природой, «вписаны» в суровый северный пейзаж.



Кижы. Комплекс деревянных построек. 18–19 вв.

В архитектурной экспозиции музея «Кижы» собраны и другие редкие памятники русского деревянного зодчества: Лазаревская церковь Муромского монастыря (14 в.), жилые и хозяйственные постройки 17 – нач. 19 в: дома-усадыбы, амбары, часовни, звонницы, ветряные мельницы, кузницы. Эти сооружения дают представление о традициях русского деревянного зодчества, позволяют соприкоснуться с живым родником народной культуры.

КИНЕТИЗМ, кинетическое искусство (от греч. *kinēma* – движение) одно из течений *постмодернизма*, обыгрывающее эффекты реального движения всего произведения или его отдельных частей. Опыты создания «движущихся моделей» предпринимались в рамках учебных экспериментов в Баухаузе и *Вхутемас* е. В нач. 20 в. кинетизм оформился как течение в русле *конструктивизма*. Кинетическое произведение представляет собой подвижную объёмную конструкцию, приводимую в действие вручную, с помощью технических средств или посредством природных сил – ветра, воды (движущиеся объекты Л. Сюрважа, В. Е. Татлина; «мобили» американца А. Колдера, конструкции француза Н. Шёффера). Нередко дополнительно используются звуковые и световые эффекты. В кон. 20 – нач. 21 в.

прежние электромеханические принципы управления сменяются программно-компьютерными, расширяющими возможности интерактивного зрительского восприятия.

КИПРЁНСКИЙ Орест Адамович (1782, мыза Нежинская, близ Копорья, ныне Ленинградская область – 1836, Рим), русский художник и график, портретист; один из самых ярких представителей *романтизма*. Достоверных биографических сведений о художнике сохранилось немного. По-видимому, был незаконнорождённым сыном помещика А. С. Дьяконова и крепостной Анны Гавриловой. А. К. Швальбе, женившийся на Гавриловой, усыновил мальчика. В возрасте шести лет будущий художник был определён в училище при *Петербургской академии художеств* под вымышленной фамилией Кипренский (возможно, связанной с одним из имён богини любви Афродиты – Киприда); как ученик АХ, получил вольную. Обучался в АХ (1788–1803) у Г. И. Угрюмова и Г. Ф. Дуайена. В 1805 г. получил Большую золотую медаль за картину «Дмитрий Донской на Куликовом поле». С 1812 г. академик АХ. Жил и работал в Москве (1809–10), Твери (1811), Санкт-Петербурге (с 1812 г.). В 1816–22 гг. в качестве пенсионера АХ жил в Италии. Первым из русских художников удостоился чести поместить автопортрет в картинной галерее Уффици во Флоренции среди изображений великих мастеров. Независимый и дерзкий нрав художника не раз служил причиной его опалы. По возвращении в Россию он, в отличие от К. П. Брюллова, не получил должность профессора АХ и не был принят при дворе. В 1828 г. Кипренский вновь уехал в Италию, где, несмотря на женитьбу по любви, страдал от одиночества и бедности. Художник скоропостижно скончался от горячки, простудившись холодной ночью.



О. А. Кипренский. «Автопортрет». 1809 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Ещё в юности Кипренский выделялся среди соучеников редким художественным дарованием, а также пылким и впечатлительным нравом. Он мечтал о великих свершениях и не боялся ставить перед собой самые дерзкие и, казалось, невыполнимые задачи. Новаторство Кипренского проявилось уже в выборе образцов из наследия прошлого: минуя искусство своих прямых предшественников – живописцев 18 в., он обращается к мастерам 17-го столетия. В стремлении затмить своей кистью великих художников – *Леонардо да Винчи*, *А. Ван Дейка*, *П. П. Рубенса* – он внимательно изучал в Эрмитаже их произведения; особенно увлекался приёмами контрастной светотени, драматизирующей изображение. Вскоре Кипренский достиг такого уровня мастерства, что итальянские знатоки приняли написанный им «*Портрет А. К. Швальбе*» (1804) за произведение Рубенса.



О. А. Кипренский. «Портрет лейб-гусарского полковника Е. В. Давыдова». 1809 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Всю свою жизнь Кипренский мечтал написать великую историческую или аллегорическую картину. Его замыслы остались неосуществлёнными, однако художник обрёл своё истинное предназначение в портретной живописи, создав принципиально новую концепцию произведений этого жанра. Он писал не типические портреты, преобладавшие в русской живописи 18 в., а неповторимые образы, находя каждый раз особые художественные средства, чтобы оттенить личностную индивидуальность изображённого человека, передать не только внешний облик, но и «движение души» (парные изображения супругов Ф. В. и Е. П. Ростопчиных, 1809, и В. С. и Д. Н. Хвостовых, 1814; «Портрет лейб-гусарского полковника Е. В. Давыдова», 1809). Герои его портретов «не замечают» присутствия зрителя; они всецело во власти своих мыслей и чувств, взволнованы тем, что происходит у них в душе, их лица согреты лёгким румянцем,

губы слегка приоткрыты, глаза мягко блестят – они ждут откровений судьбы («Портрет Е. С. Авдулиной», 1822).



О. А. Кипренский. «Портрет А. С. Пушкина». 1827 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В «Портрете А. А. Челищева» (1809–10) Кипренский представил десятилетнего пажа в преддверии взрослой жизни. В 18 в. детей писали как «маленьких взрослых»; эпоха романтизма, чуткая к динамике, изменчивости, состояниям «на пороге», впервые открывает особенный мир детства. Художник стремится запечатлеть трепет жизни, становление юной души, её «прекрасные порывы», чему способствует яркая, сочная и в то же время благородная цветовая гамма, построенная на сочетании чёрного, белого, синего и красного, и «открытая», не заглаженная *фактура* живописи.



О. А. Кипренский. «Портрет А. А. Челищева». 1809–10 гг.
Государственная Третьяковская галерея. Москва

Кипренский был замечательным мастером графического портрета. Детские, женские портреты, изображения участников Отечественной войны 1812 г. (Е. И. Чаплица, А. Р. Томилова, П. А. Оленина и др., 1813–15), созданные в технике итальянского карандаша и *пастели*, отличает особенная задушевность, естественность, отсутствие всякой «позы». Virtuозное владение линией сочетается с безупречным чувством стиля.

Стремление передать динамику душевной жизни породило в романтическую эпоху особый интерес к жанру *автопортрета*. В созданных Кипренским «Автопортрете в розовом шейном платке», «Автопортрете с кистями за ухом» (оба – ок. 1808 г.) в облике художника предстаёт словно сама стихия творчества. Творческое начало Кипренский подчёркивал и в своих персонажах (карандашный «Портрет К. Н. Батюшкова», 1815; портреты В. А. Жуковского, 1816, и А. С. Пушкина, 1827).

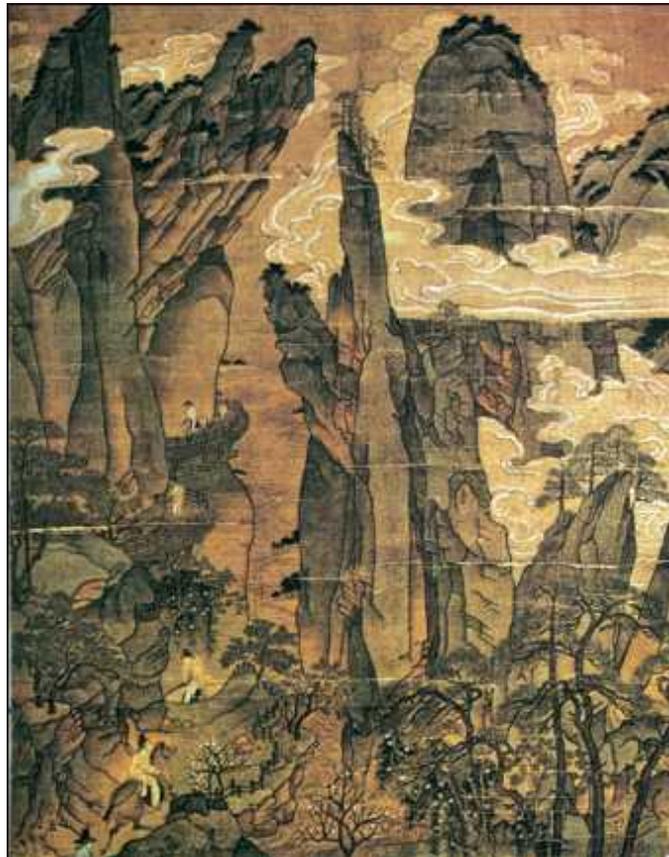
«Портрет А. С. Пушкина» был создан Кипренским по возвращении из Италии по заказу друга поэта А. А. Дельвига. Пушкин не любил позировать, говоря, что не желает видеть своё «арапское безобразие» запечатлённым на века. Однако портрет, написанный Кипренским, поэт высоко оценил, отблагодарив художника стихотворением. После смерти Дельвига Пушкин купил портрет, который всегда висел в его рабочем кабинете. Лаконичными средствами, без излишней патетики Кипренский создаёт живописный «памятник» поэту. Художник использует точку зрения немного снизу; гладкая, сплавленная фактура живописи пробуждает ощущение «нерукотворности» изображения. Отрешённый от суеты взор поэта устремлён в неведомые миры; он словно прислушивается к внятому лишь тому, кто одарён свыше, голосу музыки, чьё присутствие олицетворяет небольшая статуэтка на заднем плане. Именно она предстаёт в картине источником золотого света, сияющего на лице поэта отблеском божественного озарения.

КИТАЙСКОЕ ИСКУССТВО, искусство одного из древнейших государств Центральной и Восточной Азии. В истории искусства Древнего Китая выделяют периоды неолитических культур Яншао (5–3-е тыс. до н. э.) и Луншань (3-е – нач. 2-го тыс. до н. э.); царства Шан (или Инь; нач. 2-го тыс. до н. э. – 1122 г. до н. э.); царства Чжоу (1122 – 403 гг. до н. э.); эпоху Чжаньго («Воюющих царств»; 403–221 гг. до н. э.); периоды правления династий Цинь (221–206 гг. до н. э.) и Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.). Развитие китайского искусства в эпоху Средневековья (3 – сер. 19 в.) подразделяют на периоды: Вэйского царства (4–6 вв.); правления династий Тан (618–907); Сун (960–1279); монгольской династии Юань (1280–1368); Мин (1368–1644); Цин (1644–1911).



Кувшин Яншао. 5–3-е тыс. до н. э. Китай

Древнейшие памятники искусства, обнаруженные на территории Китая, – расписные глиняные сосуды Яншао, украшенные геометрическим орнаментом. Керамика культуры Луншань представлена чёрными блестящими котелками, кубками, кружками без узоров.



Ли Чжаодао. «Путники в горах». 7 – нач. 8 в. Фрагмент

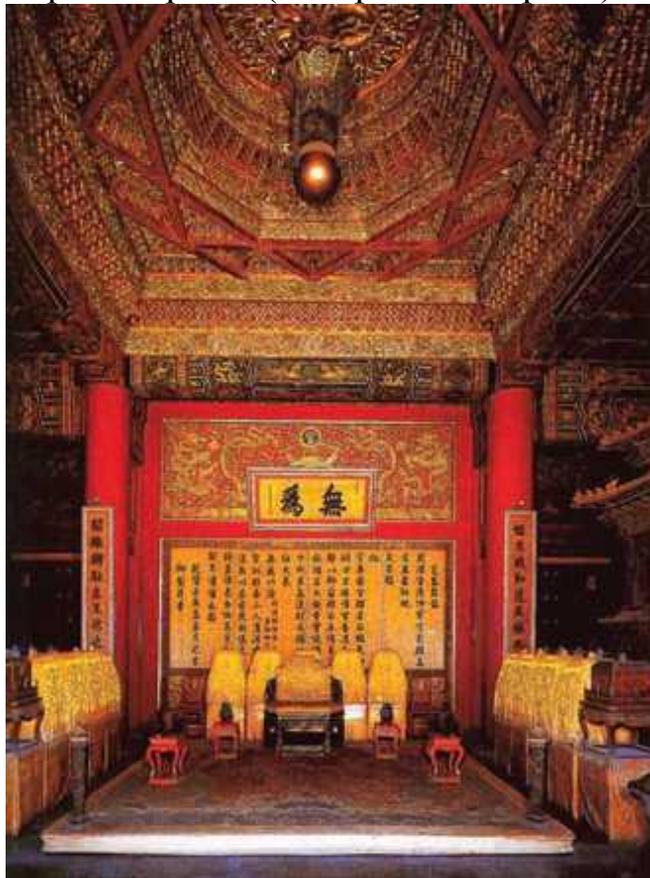
В царстве Шан появились первые города, защищённые глинобитными стенами. В верованиях китайцев главную роль играл культ обожествлявшихся предков. Гробницы этого времени состояли из наземной и подземной погребальных камер, входы в которые охраняли мраморные «стражи могил» (изваяния фантастических полулюдей-полуживотных). Умерших сопровождала в загробный мир драгоценная утварь из нефрита и бронзовые изделия. Мастера эпохи Шан умели отливать из бронзы огромные чаны для варки жертвенного мяса (весом до 600 кг), небольшие изящные кувшинчики «юй» и высокие кубки «гу» с конусообразными чашами. Сосуды покрывали узорной резьбой и выпуклыми литыми украшениями в виде звериных голов.



«Терракотовая армия» императора Цинь Шихуанди. 3 в. до н. э. Окрестности Сианя

Во время правления династии Чжоу развивалась иероглифическая письменность, процветало производство изделий из нефрита. Города возводились по строгим правилам, которым продолжали следовать и в

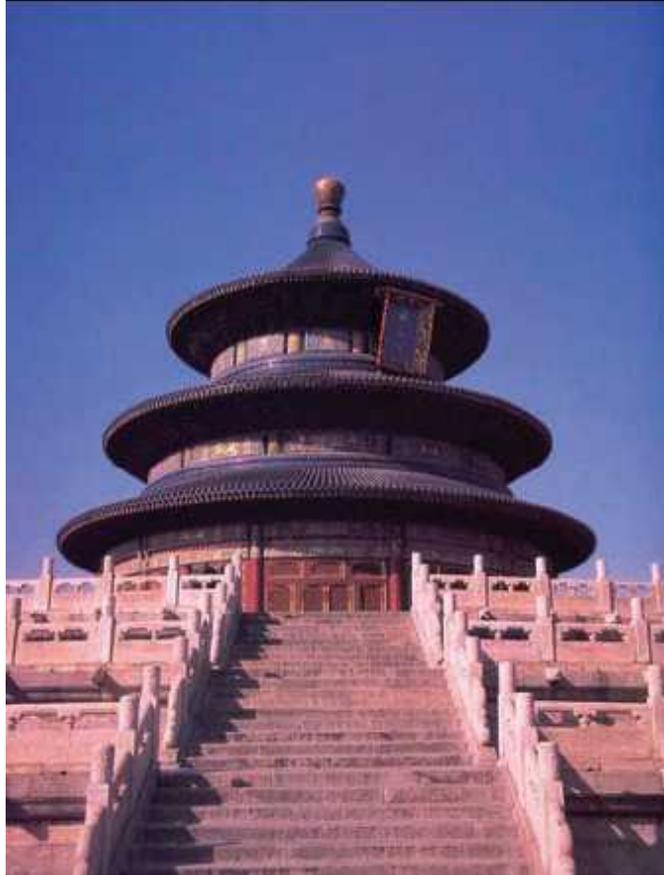
последующие эпохи. Прямоугольный в плане город с широкими прямыми улицами окружался крепостными стенами. В центре выделялась особая зона, также обнесённая стеной, где располагались императорский дворец и храмы («Запретный город»).



Зал высшей гармонии в Запретном городе. 15–17 вв. Пекин

В эпоху Чжаньго («Воюющих царств») художники впервые стали создавать с помощью кисти и туши живописные изображения на свитках шёлковой ткани. Была изобретена техника лаковой росписи мебели, посуды, шкатулок и т. д. (окрашенным соком лакового дерева).

Грандиозные памятники были созданы в правление основателя династии Цинь императора Цинь Шихуанди (буквально «первый властитель-император»). Началось строительство *Великой Китайской стены*. Был проложен караванный Великий шёлковый путь на Запад. Даже погребальный комплекс Шихуанди в окрестностях г. Сиань представлял собой мавзолей императора, в котором находились более 6000 терракотовых статуй воинов и коней (в натуральную величину) из его гробницы.



Храм Неба. 15–19 вв. Пекин

Погребения династии Хань состояли из обширных подземных комплексов, к которым вела длинная «аллея духов», обрамлённая каменными крылатыми львами. У дверей стояли «стражи входа» – изваяния чиновников в длинных халатах. Глиняные модели усадеб, обнаруженные в захоронениях, позволяют представить облик жилых зданий с многоярусными черепичными крышами и башенками. Керамические фигурки слуг, лошадей, музыкантов и танцовщиц должны были обеспечить умершему роскошную жизнь в ином мире. Стены гробниц были сплошь покрыты рельефами с мифологическими сценами. Во 2 в. Цай Лунь открыл способ производства бумаги.



*Статуя Небесного правителя. Пещерный монастырь Лунмэнь.
7 в.*

В эпоху Средневековья были изобретены фарфор, компас, порох. В 3 в. из Индии пришёл буддизм, быстро завоевавший популярность в Китае. По всей стране начали возводить многоярусные башни-*пагоды* (пагода Суньюэсы в провинции Хэнань, ок. 520 г.; Даяньта в Чанъани, 652–704) и скальные храмы: Юньган («Храм заоблачных высей», 4–6 вв.); Лунмэнь («Ворота дракона», 6–9 вв.). В центре храмов возвышались 15–17-метровые изваяния Будды. В 15 в. столицей Китая стал Пекин. В 1420–1530 гг. здесь был возведён величественный ансамбль храма Неба (два храма и ступенчатый алтарь из белого мрамора; перестроены в 18–19 вв.). Круглая форма ступеней алтаря,

главного храмового здания с тремя ярусами конусообразных крыш, покрытых синей черепицей, символизировала Небо, а квадратная в плане священная территория комплекса – Землю. Ядром Пекина был Императорский город с парками, водоёмами, храмами и пагодами, защищённый мощными крепостными стенами. В центре императорской резиденции находился окружённый стенами и водным каналом Запретный город, куда могли попасть лишь избранные. Императорский дворец увенчан плавно изогнутыми, подобно крыльям птиц, двухъярусными крышами, покрытыми жёлтой черепицей. Крыши поддерживают окрашенные красным лаком *колонны*, стоящие на высокой мраморной террасе. Главный тронный покой назывался Залом высшей гармонии.



Ваза с драконом и Фениксом. Фарфор. 18 в. Китай

В средневековой китайской живописи появились первые в мире пейзажи. Развивалось искусство *каллиграфии*. В 4–6 вв. создавались иллюстрированные повести на горизонтальных свитках шёлка (художник Гу Кайчжи. «Фея реки Ло», кон. 4 – нач. 5 в.). В 7–10 вв. сформировались основные жанры живописи: «люди» (портрет и бытовой жанр); «цветы-птицы»; «гó ры-вó ды» (пейзаж). Горизонтальные свитки рассматривали на столе, постепенно разворачивая. Вертикальные – вывешивали на стенах. Китайские картины природы – своего рода модель Вселенной, где Небо и Земля

связаны горами. Пространство в пейзажах живописцы воссоздавали с помощью т. н. параллельной *перспективы*. Увиденный с высоты мир представлял необъятным; ближние и дальние планы, переданные параллельными, без перспективных сокращений, плавными линиями, связывались между собой полоской водной глади или туманной дымкой облаков. Прославленными художниками были Янь Либэнь (7 в.), создавший портретную серию китайских императоров; пейзажисты Ли Сысюнь (651–730), Ван Вэй (701–761), Ли Чжень (ок. 919–967), Фан Куань (кон. 10 – нач. 11 в.), Го Си (11 в.), Ли Ди (12 в.), Ся Гуй (1190–1225), Ван Мэн (14 в.). В 10–11 вв. приобрели популярность, наряду со свитками, миниатюрные композиции: птица или стрекоза, опустившиеся на ветку; распутившийся цветок (Сюй Си, Цуй Бо). Воссоздавая красоту мира, эти изображения содержали в себе также символическое пожелание процветания и удачи. В 15–16 вв. активно развивался повествовательный жанр «люди» (Тан Инь, Чоу Ин).

С 7 в. создавались фарфоровые статуэтки и посуда, покрытые серо-синей или многоцветной глазурью. С 15 в. изготовление фарфоровых ваз достигло высшего совершенства, их белоснежные стенки украшали изысканными узорами и сложными композициями. Приобрели популярность также ярко-синие подглазурные росписи кобальтом.

Кон. 19 – нач. 20 в. – период упадка китайского искусства. С сер. 20 в. в Китае развивается стиль Гохуа (национальная живопись). Художники, работающие на шёлковых и бумажных свитках (Жэнь Бонянь, У Чан-ши и др.), возродили и обновили древние традиции.

КИТЧ, кич (нем. Kitsch – дешёвка, дурной вкус), безвкусная массовая художественная продукция. В художественной промышленности второй пол. 19 – нач. 20 в. китч распространился как изготовленная фабричным способом имитация уникальных изделий. С 1960-х гг. предметы китча стали распространённым явлением массовой культуры.

КЛАССИЦИЗМ (от лат. classicus – образцовый), художественный стиль и направление в европейском искусстве 17 – нач. 19 в., важной чертой которых являлось обращение к наследию античности (Древних Греции и Рима) как к норме и идеальному образцу. Для эстетики классицизма характерны рационализм, стремление установить

определённые правила создания произведения, строгая иерархия (соподчинение) видов и *жанров* искусства. В синтезе искусств царила архитектура. Высокими жанрами в живописи считались историческая, религиозная и мифологическая картина, дающие зрителю героические примеры для подражания; низшими – портрет, пейзаж, натюрморт, бытовая картина. Каждому жанру были предписаны строгие границы и чётко обозначенные формальные признаки; не допускалось смешения возвышенного с низменным, трагического с комическим, героического с обыденным. Классицизм – стиль противопоставлений. Его идеологи провозгласили превосходство общественного над личным, разума над эмоциями, чувства долга над желаниями. Классицистические произведения отличает лаконизм, ясная логика замысла, уравновешенность *композиции*.



Н. Пуссен. «Великодушие Сципиона». 1643 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва

В развитии стиля различают два периода: классицизм 17 в. и неоклассицизм второй пол. 18 – первой трети 19 в. В России, где до

реформ Петра I культура оставалась средневековой, стиль проявил себя лишь с кон. 18 в. Поэтому в отечественном искусствознании, в отличие от западного, под классицизмом подразумевают русское искусство 1760–1830-х гг.



К. Лоррен. «Пейзаж с Энеем на Делосе». 1672 г. Национальная галерея. Лондон

Классицизм 17 в. проявил себя в основном во Франции и утверждался в противоборстве с *барокко*. В архитектуре постройки А. Палладио стали образцом для многих мастеров. Классицистические здания отличает чёткость геометрических форм и ясность планировки, обращение к мотивам античной архитектуры, и прежде всего к ордерной системе (см. ст. *Ордер архитектурный*). Архитекторы стали чаще использовать *стоечно-балочную конструкцию*, в зданиях чётко выявляли симметрию композиции, прямые линии предпочитали изогнутым. Стены трактуются как гладкие, окрашенные в спокойные цвета поверхности, лаконичный скульптурный *декор* подчёркивает конструктивные элементы (постройки Ф. Мансара, восточный фасад *Лувра*, созданный К. Перро; творчество Л. Лево, Ф. Блонделя). Со второй пол. 17 в. французский классицизм вбирает в себя всё больше элементов барокко (*Версаль*, архитектор Ж. Ардуэн-Мансар и др., планировка парка – А. Ленотр).



Ж. Л. Давид. «Сабинянки, останавливающие сражение между римлянами и сабинянами». 1799 г. Лувр. Париж

В скульптуре преобладают уравновешенные, замкнутые, лаконичные объёмы, обычно рассчитанные на фиксированную точку зрения, тщательно отполированная поверхность сияет холодноватым блеском (Ф. Жирардон, А. Кузевокс).

Закреплению принципов классицизма способствовало создание в Париже Королевской академии архитектуры (1671) и Королевской академии живописи и скульптуры (1648). Последнюю возглавил Ш. Лебрен, с 1662 г. первый живописец Людовика XIV, расписавший Зеркальную галерею Версальского дворца (1678–84). В живописи признавалось главенство линии над цветом, ценились чёткий рисунок и статуарность форм; отдавалось предпочтение локальным (чистым, несмешанным) цветам. Сложившаяся в Академии классицистическая система служила разработке сюжетов и *аллегорий*, прославлявших монарха («король-солнце» ассоциировался с богом света и

покровителем искусств Аполлоном). Самые выдающиеся классицистические живописцы – Н. Пуссен и К. Лоррен связали свою жизнь и творчество с Римом. Пуссен интерпретирует античную историю как собрание героических подвигов; в поздний период в его картинах возросла роль эпически величественного пейзажа. Соотечественник Лоррен создавал идеальные пейзажи, в которых оживала мечта о золотом веке – эпохе счастливой гармонии человека и природы.



А. Г. Григорьев. Дом Хрущёвых-Селезнёвых. 1814 г. Москва

Становление неоклассицизма в 1760-е гг. происходило в противостоянии со стилем *рококо*. Стиль формировался под влиянием идей *Просвещения*. В его развитии можно выделить три основных периода: ранний (1760–80), зрелый (1780–1800) и поздний (1800–30), иначе называемый стиль *ампир*, который развивался одновременно с *романтизмом*. Неоклассицизм стал интернациональным стилем, получив распространение в Европе и Америке. Наиболее ярко он воплотился в искусстве Великобритании, Франции и России. В сложении стиля существенную роль сыграли археологические находки

в древнеримских городах Геркуланум и Помпеи. Мотивы помпеянских фресок и предметов декоративно-прикладного искусства стали широко использоваться художниками. На становление стиля также оказали влияние труды немецкого историка искусства И. И. Винкельмана, который считал самыми важными качествами античного искусства «благородную простоту и спокойное величие».



Д. Кваренги. Странноприимный дом графа Н. П. Шереметева. Ротонда 1803 г. Москва

В Великобритании, где ещё в первой трети 18 в. архитекторы проявили интерес к античности и наследию А. Палладио, переход к неоклассицизму был плавным и естественным (У. Кент, Дж. Пейн, У. Чеймберс). Одним из основоположников стиля был Роберт Адам, работавший вместе с братом Джеймсом (замок Кэдльстоун-холл, 1759–85). Стиль Адама ярко проявился в оформлении интерьеров, где им использовалась лёгкая и изысканная орнаментика в духе помпеянских фресок и древнегреческой *вазописи* («Этрусская комната» в особняке Остерли-парк в Лондоне, 1761–79). На предприятиях Д. Уэджвуда изготавливали керамическую посуду, декоративные накладки для мебели и др. украшения в стиле классицизм, получившие общеевропейское признание. Модели рельефов для Уэджвуда делались скульптором и рисовальщиком Д. Флакманом.



Д. Г. Левицкий. «Портрет Екатерины II в виде законодательницы в храме богини Правосудия». 1783 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Во Франции архитектор Ж. А. Габриель создал в духе раннего неоклассицизма как камерные, лирические по настрою здания («Малый Трианон» в Версале, 1762–68), так и новый по решению ансамбль площади Людовика XV (ныне – Согласия) в Париже, которая приобрела невиданную прежде открытость. Церковь Св. Женеьевы (1758–90; в кон. 18 в. превращена в Пантеон), возведённая Ж. Ж. Суффло, имеет в плане греческий крест, увенчана огромным куполом и более академично и сухо воспроизводит античные формы. Во французской скульптуре 18 в. элементы неоклассицизма появляются в отдельных работах Э. Фальконе, в надгробиях и бюстах А. Гудона. Более близки неоклассицизму произведения О. Пажу («Портрет Дю Барри», 1773; памятник Ж. Л. Л. Бюффону, 1776), в нач. 19 в. – Д. А. Шоде и Ж.

Шинара, создавшего тип парадного бюста с основанием в виде *гермы*. Наиболее значительным мастером французского неоклассицизма и ампира в живописи был Ж. Л. Давид. Этический идеал в исторических полотнах Давида отличался строгостью и бескомпромиссностью. В «Клятве Горациев» (1784) черты позднего классицизма обрели чёткость пластической формулы.



И. П. Мартос. Надгробие С. С. Волконской. Мрамор. 1782 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва. Фрагмент

Русский классицизм наиболее полно выразил себя в архитектуре, скульптуре и исторической живописи. К архитектурным произведениям переходного периода от рококо к классицизму относятся здания *Петербургской академии художеств* (1764–88) А. Ф. Кокоринова и

Ж. Б. Валлен-Деламота и Мраморный дворец (1768–1785) А. Ринальди. Ранний классицизм представлен именами В. И. Баженова и М. Ф. Казакова. Многие проекты Баженова остались неосуществлёнными, однако архитектурные и градостроительные идеи мастера оказали значительное влияние на сложение стиля классицизм. Отличительной чертой баженовских построек было тонкое использование национальных традиций и умение органично включить классицистические сооружения в существующую застройку. Дом Пашкова (1784–86) – образец типичного московского дворянского особняка, сохранившего черты загородной усадьбы. Наиболее чистыми примерами стиля являются здание Сената в Московском Кремле (1776–87) и Дом Долгоруких (1784–90-е гг.) в Москве, возведённые Казаковым. Ранний этап классицизма в России был ориентирован преимущественно на архитектурный опыт Франции; позднее значительную роль стало играть наследие античности и А. Палладио (Н. А. Львов; Д. Кваренги). Зрелый классицизм сложился в творчестве И. Е. Старова (Таврический дворец, 1783–89) и Д. Кваренги (Александровский дворец в Царском Селе, 1792–96). В ампириной архитектуре нач. 19 в. зодчие стремятся к ансамблевым решениям.

Своеобразие русской классицистической скульптуры в том, что в творчестве большинства мастеров (Ф. И. Шубина, И. П. Прокофьева, Ф. Г. Гордеева, Ф. Ф. Щедрина, В. И. Демут-Малиновского, С. С. Пименова, И. И. Терещенёва) классицизм тесно переплетался с тенденциями барокко и рококо. Идеалы классицизма ярче выразились в монументально-декоративной, чем в станковой скульптуре. Наиболее чистое выражение классицизм нашёл в произведениях И. П. Мартоса, создавшего высокие образцы классицизма в жанре надгробия (С. С. Волконской, М. П. Собакиной; оба – 1782). М. И. Козловский в памятнике А. В. Суворову на Марсовом поле в Санкт-Петербурге представил русского полководца могучим античным героем с мечом в руках, в латах и шлеме.

В живописи идеалы классицизма были наиболее последовательно выражены мастерами исторических картин (А. П. Лосенко и его учениками И. А. Акимовым и П. И. Соколовым), в произведениях которых преобладают сюжеты античной истории и мифологии. На рубеже 18–19 вв. усиливается интерес к национальной истории (Г. И. Угрюмов).

Принципы классицизма как набор формальных приёмов продолжали использовать на протяжении всего 19 в. представители *академизма*.

КЛЁЕ П., см. в ст. «Синий всадник».

КЛИМТ (klimt) Густав (1862, Вена – 1918, там же), австрийский художник, один из основоположников стиля *модерн*. Обучался у отца, Эрнста Климта, гравёра и ювелира, в 1875–83 гг. – у Ф. Лауфбергера и Ю. В. Бергера в школе ремёсел при Австрийском художественно-промышленном музее в Вене, изучал технику *фрески* и *мозаики*. В возрасте 17 лет победил в конкурсе на лучший проект украшения города по случаю серебряной свадьбы императора Франца Иосифа, через год получил первый серьёзный заказ на роспись потолков в одном из венских дворцов («Четыре аллегии», 1880). С 1891 г. член «Союза изобразительных искусств». Один из основателей (1897) и президент (до 1905 г.) художественного объединения «Венский Сецессион». В 1890 г. за картину «Философия» получил золотую медаль на Всемирной выставке в Париже; в 1917 г. – звание почётного члена Академии искусств Вены и Мюнхена.



Г. Климт. «Афина Паллада». 1898 г. Музей истории искусств. Вена



Г. Климт. «Дева». 1913 г. Народная галерея. Прага

В ранний период творчества работал в академической манере (декоративные росписи венских дворцов и театров в Райхенберге, Фиуме и Карлсбаде, ныне Карловы Вары, 1879–85; совместно с младшим братом Эрнстом и Францем Матчем). В 1885–86 гг. оформлял вместе с братом и Матчем интерьеры Художественно-исторического музея и Бургтеатра в Вене. В это время творческая манера Климта начинает сближаться со стилистикой модерна. По окончании работ в Бургтеатре император Франц Иосиф наградил Климта Золотым крестом за заслуги в искусстве. В том же году художник исполнил для актового зала Венского университета настенные *панно* с аллегорическим изображением трёх факультетов: «Юриспруденция», «Философия» и «Медицина», возмущившие критиков «вызывающим эротизмом». В 1903 г., после путешествия по Италии (Равенна, Венеция, Флоренция) и знакомства с византийскими мозаиками, начинается «золотой период» творчества Климта. Художник писал символические композиции, портреты, пейзажи, подчиняя плоскостные изображения изощрённому орнаментальному ритму, дробному узору из мелких цветковых пятен, уподобляя их мозаикам или драгоценным инкрустациям («Портрет А. Блох-Бауэр», «Юдифь и Олоферн»; обе – 1907; «Дева», 1913; «Аллея в парке Шлосскаммер», 1912).

КЛОДТ Пётр Карлович (1805, Санкт-Петербург – 1867, мыза Халала, Финляндия), русский скульптор, представитель *классицизма*.

Родился в семье генерал-майора К. Ф. Клодта. Окончил артиллерийское училище в Санкт-Петербурге, в кон. 1820-х гг. вышел в отставку. Учился в *Петербургской академии художеств* (с 1829 г.). С 1839 г. – профессор АХ, руководитель академической литейной мастерской.



П. К. Клодт. «Кобыла с жеребёнком». Бронза. 1854–55 гг. Музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля. Омск

В отличие от многих скульпторов, Клодт не только лепил модели для своих статуй, но и сам отливал их в бронзе. Бывший кавалерист, он был великолепным знатоком лошадей, которых больше всего любил изображать в своих произведениях. Самая знаменитая его работа – четыре скульптурные композиции «Укротители коней» (1838–50), установленные на Аничковом мосту в Санкт-Петербурге. В каждой из групп передана победа мужественного и сильного человека над диким животным. Скульптор добивается строгой уравновешенности объёмов, красоты и плавности силуэтов, характерных для пластики классицизма. Клодт также исполнил модели статуй лошадей для колесницы Нарвских триумфальных ворот в Санкт-Петербурге (1831–32), для квадриги Аполлона на *фронте* Большого театра в Москве (1855). Он является одним из авторов монумента Николаю I в Санкт-Петербурге (совместно со скульпторами Р. К. Залеманом, Н. А. Рамазановым и др.; 1859), бронзовых *рельефов* для Исаакиевского собора (1844–47) и Георгиевского зала Большого Кремлёвского дворца (1846–47).





П. К. Клодт. «Укротители коней». Бронза. 1838—50 гг. Аничков мост. Санкт-Петербург

В 1855 г. в Летнем саду в Санкт-Петербурге был установлен выполненный Клодтом памятник И. А. Крылову. Скульптор придал монументу подчеркнуто камерный характер: знаменитый баснописец сидит, погрузившись в книгу. На пьедестале памятника – *барельефы*, в которых изображены персонажи из басен Крылова. Клодт принимал участие в работе над памятником князю Владимиру Святому в Киеве (1833–53) в соавторстве с В. И. Демут-Малиновским. Тонкое мастерство лепки ярче всего проявилось в малоформатных, «кабинетных» композициях с лошадьми; их тиражные отливки с восковых моделей до сих пор пользуются большой популярностью среди коллекционеров.

КЛУЭ́ (Clouet), семья французских живописцев и рисовальщиков эпохи *Возрождения*. Жан Клуэ Старший (умер ок. 1500 г.) отождествляется с т. н. Муленским мастером. Жан Клуэ Младший (ок. 1475, Валансьен – 1540 или 1541, Париж) – выходец из Нидерландов, переехавший во Францию, где с 1516 г. работал при дворе короля Франциска I одновременно с *Леонардо да Винчи* и *Х. Хольбейном*

Младшим. С 1523 г. стал первым живописцем короля. Создал серию портретных миниатюр и множество модных в то время во Франции карандашных портретов, выполненных в технике итальянского карандаша и сангины («Неизвестный с томиком Петрарки», нач. 16 в.). Самыми известными живописными работами художника являются «Портрет гуманиста Гийома Бюде» (ок. 1536 г.) и «Портрет короля Франциска I» (1530-е гг.). Тщательная манера письма и насыщенные, подобные драгоценным эмальям цвета роднят портрет короля с произведением миниатюры. Вместе с тем его отличает застылость, торжественная монументальность. Фигуре Франциска словно тесно в пространстве картины. Ренессансные черты проявляются в спокойном достоинстве, с которым король взирает на зрителя, в сознании человеком своей исключительности, независимости и силы. В лице Франциска читаются властность, ум и хитрость.



*Ж. Клуэ Младший. «Портрет короля Франциска I». 1530-е гг.
Лувр. Париж*

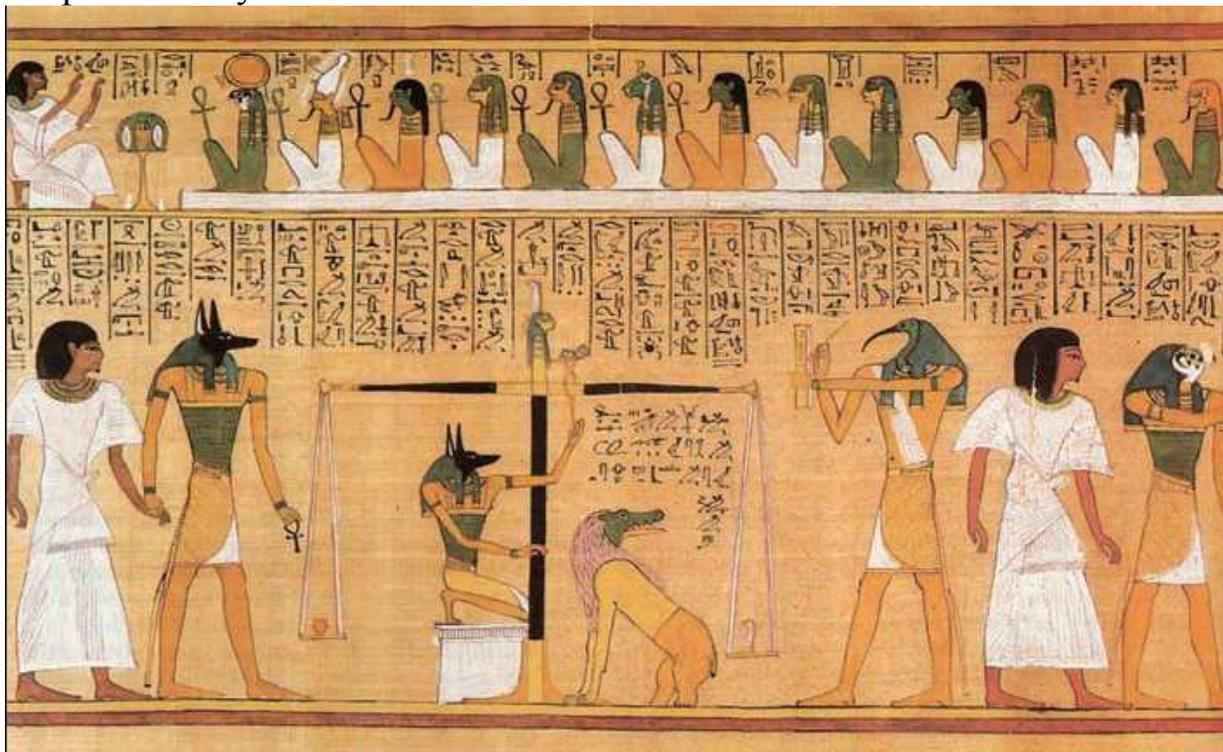


Ф. Клуэ. «Портрет Маргариты Валуа». Ок. 1560 г.

Франсуа Клуэ (между 1505–1510, Тур – 1572, Париж), сын и ученик Жана Клуэ Младшего; возможно, принимал участие в создании «Портрета Франциска I». После смерти отца стал придворным живописцем короля, работал также в жанре портрета, карандашного и живописного. Его картины отличает большая глубина психологических характеристик, утончённость и изысканность манеры исполнения («Портрет Маргариты Валуа», ок. 1560 г.; «Портрет Карла IX», 1566–69, и др.). Один из шедевров Клуэ – «Портрет Елизаветы Австрийской» (ок. 1571 г.). Очарование молодости и природную красоту девушки подчёркивает роскошный, виртуозно выписанный наряд. Образам, созданным Клуэ, свойственна тонкая одухотворённость, внешняя сдержанность часто сочетается с внутренней взволнованностью («Портрет ботаника Пьера Кюта», 1562).

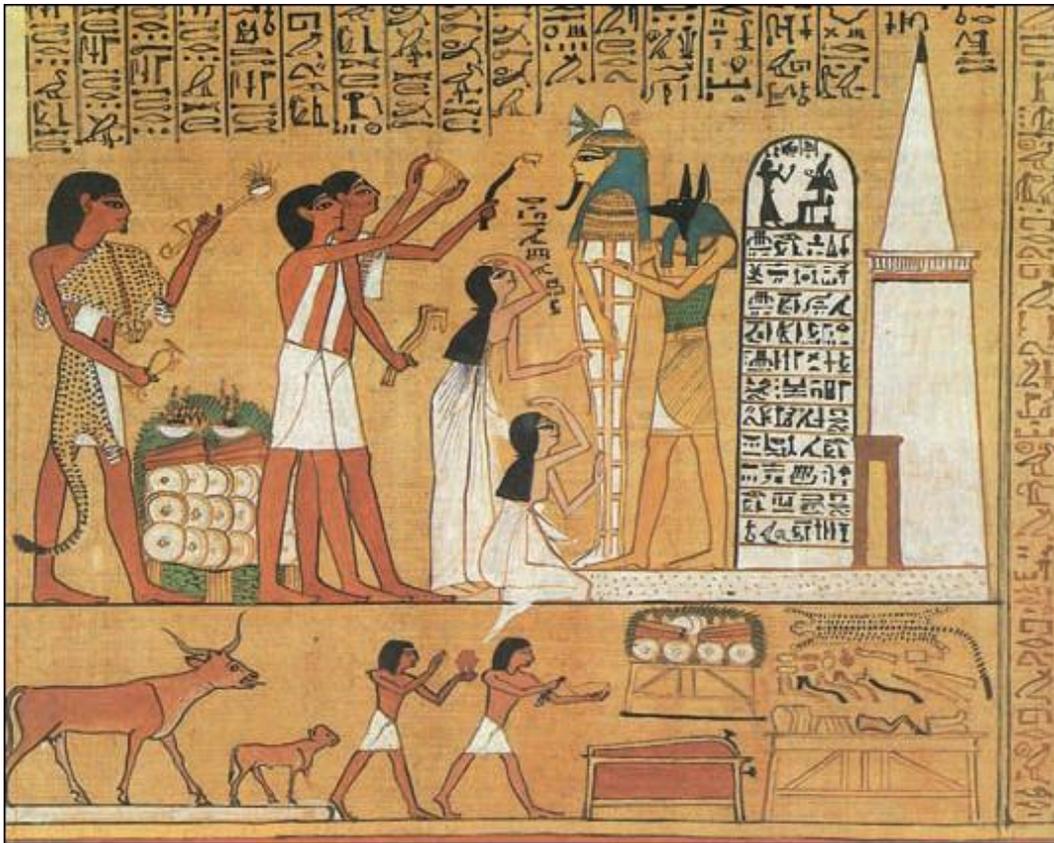
«КНИГА МЁРТВЫХ», условное название древнеегипетских заупокойных текстов эпохи Нового царства, введённое в научный

обиход в 19 в. немецким исследователем Карлом Лепсиусом (1810–84). Разделение «Книги» на главы и параграфы принадлежит учёным-египтологам. Заклинания писались на богато иллюстрированных папирусных свитках, а в позднюю эпоху также на бинтах, которыми обёртывали мумии.



«Книга мёртвых» Хунефера. «Суд Осириса». Папирус. Ок. 1310 г. до н. э. Британский музей. Лондон

«Книга мёртвых» являет новый этап развития заупокойной литературы наряду с «Текстами пирамид» и «Текстами саркофагов», созданными в предшествующие эпохи Древнего (кон. 29–22 в. до н. э.) и Среднего (2020 г. до н. э. – нач. 17 в. до н. э.) царства. «Книга мёртвых» призвана обеспечить умершему благополучие в загробном мире и возможность появления днём на земле (отсюда её древнеегипетское название – «Книга выхода днём»).



«Книга мёртвых» Хунефера. «Обряд отверзания уст и глаз». Папирус. Ок. 1310 г. до н. э. Британский музей. Лондон

Представление о загробном суде и воздаянии за грехи сформировалось только в эпоху Нового царства (сер. 16 – нач. 11 в. до н. э.). Бог Осирис мыслился теперь не просто как бог мёртвых, но как загробный судья. Теперь, в отличие от эпохи Древнего царства, бессмертие стало возможным не только для фараона, но и для последнего бедняка. После смерти, согласно представлениям египтян, человека ожидало путешествие по огромному и опасному потустороннему миру, населённому богами и демонами. В общении с ними умершему должны были помочь магические заклинания «Книги мёртвых».

Одно из самых знаменитых изображений «Книги» – сцена загробного суда в 125-й главе. В ней показано взвешивание сердца умершего на весах бога мудрости Тота (т. н. «испытание души»). На другой чаше весов помещалось перо богини справедливости Маат. Умерший произносил перед Осирисом т. н. «исповедь отрицания» – перечень злодеяний, которых он не совершал. При этом он должен был

назвать имена всех 42 богов, к которым обращался. Зная их имена, записанные в свитках, покойный получал «власть» над этими богами. В случае, если сердце, отягощённое злом, перевешивало перо Маат, его пожирало чудище Амаат. Умерший уничтожался полностью и лишался надежды на существование в ином мире. Если весы оставались в равновесии, праведность человека считалась доказанной и он обретал место в царстве Осириса. На папирусных рисунках умерший всегда изображается в белом, это цвет преобразования: после оправдания на суде умерший становился «аху» – просветлённым, светоносным. Жизнь в царстве Осириса включала в себя земледельческие работы на т. н. «полях Иару (тростника)». Чтобы избавиться от этой повинности, в гробницу помещали «заменителей» умершего, «помощников» – небольшие статуэтки слуг с мотыгами и корзинками, которые откликались на призыв Осириса работать вместо своего хозяина (отсюда название этих статуэток – «ушебти», т. е. «ответчики»).

КОЗЛÓВСКИЙ Михаил Иванович (1753, Санкт-Петербург – 1802, там же), русский скульптор, представитель *классицизма*. В 1764–73 гг. учился в *Петербургской академии художеств* у Н. Ф. Жилле. В 1773–80 гг. в качестве пенсионера АХ жил за границей (в 1773–79 гг. – в Риме, в 1779–80 гг. – во Франции), где совершенствовал своё мастерство. По возвращении в Россию принял участие в декоративном оформлении Мраморного дворца, создав два *рельефа* для Мраморного зала («Прощание Регула с гражданами Рима» и «Камилл избавляет Рим от галлов»; оба – 1781), классицистические по тематике и исполнению. В 1783–84 гг. создал цикл из восьми рельефов для фасадов «Храма Дружбы» (Концертного зала) в парке Царского Села. Их отличают уравновешенность композиции и чёткость силуэтов. В 1788–90 гг. вновь отправился в Париж в качестве руководителя трудившихся там учеников АХ.



*М. И. Козловский. «Амур со стрелой». Мрамор. 1797 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*

Козловский работал в различных жанрах, но особенно плодотворно – в статуарной пластике, как станковой, так и

монументальной. В станковой скульптуре можно выделить героическую и идиллическую линии. К первой относятся «Бдение Александра Македонского» (1780-е гг.), «Поликрат» (1790), «Аякс с телом Патрокла» (1796), ко второй – «Аполлон» (1789), «Спящий Амур» (1792), «Амур со стрелой» (1797). Скульптор работал также в надгробной пластике (надгробие П. И. Мелиссино, 1800; С. А. Строгановой, 1802). Монументальное творчество Козловского достигло высшего расцвета в нач. 19 в. Им была создана центральная скульптурная группа «Самсон, разрывающий пасть льва» для Большого каскада в *Петергофе*, исполненная в позолоченной бронзе (1800–02; исчезла во время Великой Отечественной войны, воссоздана по фотографиям в 1947 г.). В памятнике А. В. Суворову (1801), который был задуман как прижизненная статуя, однако установлен лишь после смерти полководца, классицистическая идея доблестного служения отечеству обретает романтические оттенки.

С 1794 г. Козловский преподавал в АХ. Среди его учеников были знаменитые впоследствии скульпторы – С. С. Пименов и В. И. Демут-Малиновский. Творчество Козловского в целом развивалось в рамках классицизма с отголосками *барокко* и *рококо*.

КОКОШНИКИ в архитектуре, полукруглые или килевидные завершения части наружной стены здания, имеющие декоративное значение. Широко применялись в убранстве русских церквей 16–17 вв., где часто располагались ярусами, придавая пирамидальный объём зданию или его части (Спасский собор Андроникова монастыря, 1420–27; храм Василия Блаженного, 1555–61; оба – в Москве).

КОЛИЗЕЙ (от лат. *colosseus* – громадный, колоссальный), самый большой *амфитеатр* в Риме и во всём античном мире. Своё название получил от стоявшей поблизости колоссальной статуи императора Нерона. Расположен на месте выкопанного в правление Нерона искусственного озера, которое было осушено для строительства амфитеатра. Заложен в 75 г. н. э. императором Веспасианом из династии Флавиев, в 80 г. освящён его сыном Титом как Амфитеатр Флавиев. Вплоть до 405 г. Колизее проводились гладиаторские бои, а до 526 г. – травля зверей и морские бои.



Колизей. 75–80 гг. Рим. Современный вид

В плане Колизей представляет собой эллипс с окружностью 524 м, длина большой оси арены составляет 188 м, малой – 156 м. Размеры арены позволяли сражаться на ней одновременно 3000 пар гладиаторов. Её окружал четырёхметровый подиум, который служил оградой во время «навмахий» (морских сражений), когда арена заливалась водой. Арену обрамляли постепенно повышающиеся ряды мест для зрителей, расположенные четырьмя ярусами. Распределение мест производилось строго в соответствии с социальным статусом. Внизу находились места для сенаторов, чуть выше – 20 рядов с мраморными сиденьями для сословия всадников и для официальных гостей. Наверху располагались деревянные скамьи для простого люда. Амфитеатр вмещал ок. 50 тыс. зрителей. Под ареной Колизея находились коридоры, выложенные камнем, клетки для зверей, помещения для хранения оружия и декораций, водопровод, подъёмные механизмы, комнаты гладиаторов. С наружной стороны Колизей представляет собой четырёхъярусное сооружение высотой 48,5 м, которое в древности было облицовано мраморными плитами. Первые три яруса образованы *аркадами* по 80 *арок*, которые опирались на мощные столбы в 2,4 м шириной и были украшены полуколоннами с *антаблементом*. В первом ярусе был применён тосканский ордер, во втором – ионический, в третьем – коринфский. В арках второго и третьего яруса находились статуи. Верхний этаж представлял собой высокую стену, украшенную 80 *пилястрами* коринфского ордера. Между ними располагались квадратные окна и помещались по три кронштейна, служившие

опорами для мачт. На них натягивали тент от солнца («веларий»), создававший тень над трибунами и ареной в знойные дни. Последний этаж был украшен бронзовыми золочёными щитами.



Гладиаторы. Мозаика. IV в. н. э.

Для быстрого заполнения зрительских мест существовала чётко продуманная система лестниц. Пронумерованные 80 арок нижнего яруса служили для входа и выхода; на каждый вход приходилось по 600 зрителей. Пройдя через арки нижнего яруса, люди попадали в сводчатые галереи, идущие параллельно внешней стене. Такие же галереи во втором и третьем ярусе использовались как места для отдыха. Внешние части Колизея были возведены из травертина, внутренние – из вулканического туфа, кирпича, мрамора, бетона и дерева. При строительстве стен тщательно вытесанные камни скреплялись между собой железными скобами без применения связующего раствора.



Арена Колизея. Реконструкция

В Средние века руины Колизея использовались как каменоломня, откуда брали строительный материал для возводившихся дворцов и церквей. Только с нач. 19 в. стали приниматься меры по предотвращению дальнейшего разрушения Колизея и по его реставрации.

КОЛЛАЖ (франц. collage – наклеивание), в изобразительном искусстве технический приём, состоящий в наклеивании на какую-либо основу материалов, отличающихся от неё по цвету и фактуре; а также произведение, выполненное в этой технике. Широко применялся кубистами, футуристами и дадаистами, дополняя живописные изображения приклеенными на холст обрывками газет, фотографий, обоев, кусков ткани и т. п.



Х. Грис. «Чайные чашки». Коллаж. 1914 г. Собрание земли Северный Рейн – Вестфалия. Дюссельдорф

КОЛЛО́ (collot) Мари Анн (1748, Париж – 1821, Нанси), французский скульптор, портретист. Обучалась у Ж. Б. Лемуана. Ок. 1764 г. поступила в мастерскую Э. М. Фальконе, где оставалась до 1766 г., затем вместе со своим учителем отправилась в Санкт-Петербург. До отъезда в Россию ею были исполнены в стилистике рококо терракотовые портреты Неизвестного (1765), Д. А. Голицына (1766), Д. Дидро (1766). В Санкт-Петербурге была избрана академиком *Петербургской академии художеств* (1767), стала придворной портретисткой Екатерины II и работала главным образом по её заказам. Создала мраморные бюсты Ф. Вольтера (ок. 1769), Д. Дидро (1772),

великого князя Павла Петровича и его супруги Натальи Алексеевны (1775). Внесла значительный вклад в иконографию Екатерины II, создав серию портретов императрицы. Одной из лучших работ Колло является мраморный бюст Э. М. Фальконе (1769–73). Создала модель головы Петра I для выполненного её учителем конного монумента царю в Санкт-Петербурге («Медный всадник»).



М. Колло. Портрет Петра I. Барельеф. Бронза. 1769–70 гг. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

На годы, проведённые в Санкт-Петербурге, приходится расцвет творчества Колло, в этот период в её произведениях проявились черты раннего классицизма. Выйдя замуж за сына своего учителя, живописца П. Э. Фальконе, в 1778 г. отправилась с ним в Париж, но вскоре уехала к Э. М. Фальконе в Гаагу, откуда в 1780 г. вместе с ним возвратилась во Францию. С 1783 г., оставив занятия творчеством, ухаживала за больным скульптором до его смерти в 1791 г. Оставшуюся часть жизни провела в Лотарингии, приобретя имение Маримон, близ Нанси.

Творчество Колло принадлежит переходному периоду от рококо к классицизму. Значительная часть наследия скульптора находится в российских собраниях.

КОЛОКО́ЛЬНЯ, звонница, помещение для колоколов. В отличие от западноевропейской архитектуры, на Руси колокольни строили не только в виде многоярусных башен, но и отдельно стоящих стенок с проёмами для подвески колоколов. Подобные звонницы были особенно широко распространены в псковских храмах 14–17 вв. В Италии колокольни называют *кампилами*.



С. И. Чевакинский. Колокольня Никольского морского собора. 1753—62 гг. Санкт-Петербург

КОЛОМЕНСКОЕ, в прошлом – село на правом берегу Москвы-реки (с 1960 г. – в черте г. Москвы), бывшая великокняжеская и царская усадьба, архитектурный ансамбль 16–17 вв. В комплекс Коломенского входят: шатровая церковь Вознесения (1532), церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи в Дьякове (1547), храм-колокольня Георгия Победоносца (16 в.); церковь Казанской Богоматери (1660-е гг.), двое каменных въездных ворот (1670-е гг.).

Церковь Вознесения, построенная по приказу великого князя Василия III в честь рождения наследника, будущего царя Ивана Грозного, – выдающийся памятник древнерусской архитектуры, один из первых сохранившихся до нашего времени шатровых храмов. Кирпичная с белокаменным *декором* башнеобразная церковь, увенчанная высоким восьмигранным *шатром* с плоской главкой, устремлена ввысь. Каменные аркады лестниц и обходной галереи-гульбища органично связывают храм с окружающим пейзажем. Церковь Вознесения включена в список Памятников Всемирного наследия ЮНЕСКО (1994).

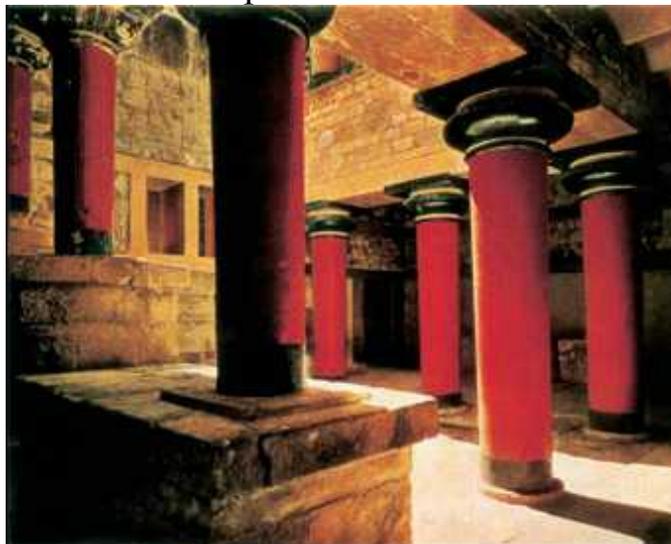


Ф. Я. Алексеев и ученики. «Панорамный вид села Коломенское с шатровой церковью Вознесения в центре». Акварель. 1800-е гг. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

По соседству с Коломенским, в древнем селе Дьяково, на высоком холме расположен замечательный памятник архитектуры 16 в. – пятистолпная церковь Усекновения Главы Иоанна Предтечи. Некоторые учёные связывают закладку храма с венчанием Ивана Грозного на царство (1547). Своими архитектурными формами этот храм, состоящий из пяти отдельных «столпов», соединённых переходами, предвосхитил храм Василия Блаженного на Красной площади. В 1667–71 гг. в Коломенском возвели дивно изукрашенный деревянный дворец для царя Алексея Михайловича (длиной 100 м, шириной 80 м, высотой до 30 м), который современники называли «восьмым чудом света» (архитекторы С. Петров и И. Михайлов; в 1681 г. частично перестроен С. Дементьевым). 26 теремов разной величины соединялись между собой крытыми переходами и сенями. 3000 окон освещали 270 комнат, украшенных резьбой и росписями. Терема были увенчаны кровлями самых разнообразных форм: шатрами, «бочками», «луковицами», «шатровыми двойнями», «кубоватыми крышами», а галереи, чердаки, крылечки и оконные наличники покрывала искусная резьба. Один из переходов соединял дворец с каменной церковью Казанской Богоматери (в настоящее время это действующий храм). Обветшавший дворец был разобран в кон. 18 в.

В 1920-е гг. при активном участии архитектора А. Д. Барановского в Коломенском был создан первый в России музей деревянной архитектуры под открытым небом (ныне Государственный историко-архитектурный музей-заповедник «Коломенское»). Сюда привезли памятники деревянной архитектуры 17–18 вв. из разных областей России: Святые ворота Николо-Карельского монастыря на Белом море (1693), башню Братского острога из Сибири (1652), мемориальный домик Петра I из Архангельска (1702). В настоящее время в Коломенском проводятся археологические раскопки, готовится воссоздание уникального деревянного дворца Алексея Михайловича, идут реставрационные работы.

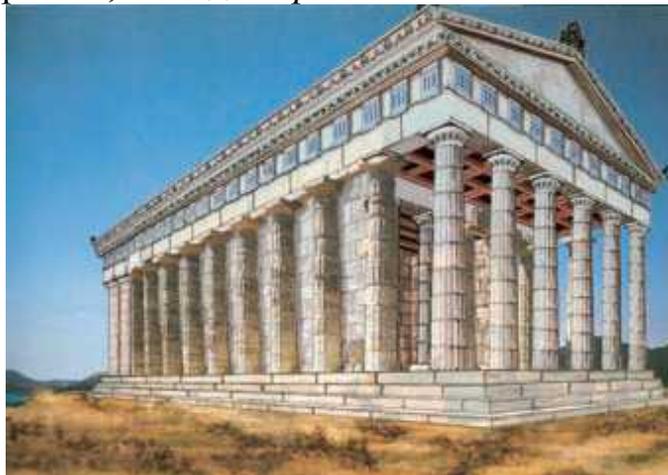
КОЛОННА (франц. *colonne*, от лат. *columna* – круглый столб), архитектурно обработанная вертикальная опора, круглая в сечении; главный элемент несущей конструкции зданий и архитектурных ордеров (см. ст. *Ордер архитектурный*). Прототипами колонн были деревянные (из стволов деревьев) или каменные круглые столбы, на которые опирались крыши древнейших построек, созданных на основе простейшей *стоечно-балочной конструкции*. Колонна состоит из гладкого или с вертикальными желобками-каннелюрами ствола, завершается пластически обработанной капителью (от позднелат. *capitellum* – головка), обычно опирается на базу. Ствол колонны может иметь утолщение в середине – энтазис, зримо выражающий образ упругого несения тяжести опорой.



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

Художественную выразительность колонны определяют её пропорции: соотношение длины к диаметру, длины и диаметра к интерколумнию (расстоянию между колоннами) и к размерам всего сооружения. В Древнем Египте избыточно мощные, тесно поставленные колонны напоминали огромные связки папируса или цветущего лотоса, рядом с которыми человек казался маленьким и ничтожным (*Луксор, Карнак*). В крито-микенской архитектуре деревянные колонны утончались книзу, уподобляясь сталактитам, свисающим со сводов пещер (т. н. Колонный зал Кносского дворца на о. Крит, 17–16 в. до н. э.). Особое совершенство, соразмерность человеку отличает древнегреческие колонны (*Парфенон, 447–438 гг. до н. э.*,

архитекторы Иктин и Калликрат, храм Ники Аптерос на афинском *Акрополе*, 442–420 гг. до н. э., архитектор Калликрат). В Древнем Риме колонны часто утрачивают конструктивное значение, становясь элементом архитектурного *декора* (*Колизей*, 75–80 гг.). В Средневековье и последующие эпохи колонны становятся опорами не только для балочных перекрытий, но и для *арок* и *сводов*.



Храм Аполлона в Дельфах. Реконструкция

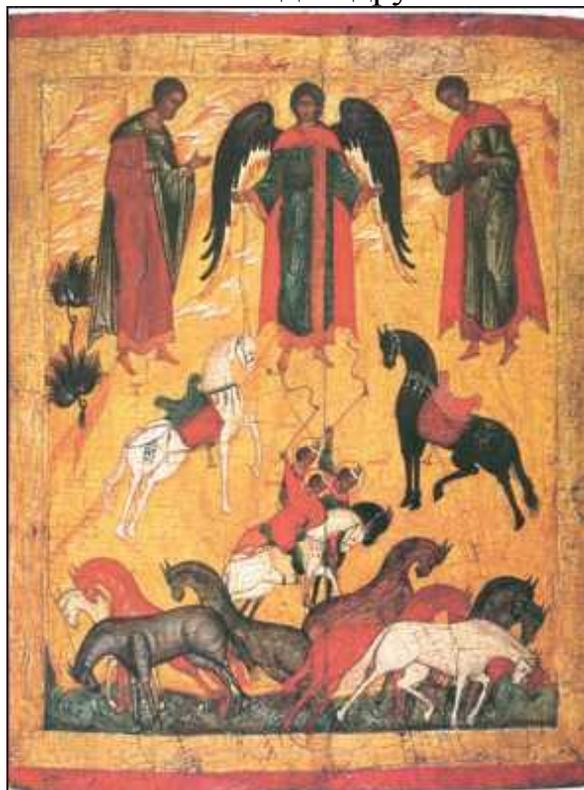
Отдельно стоящие колонны обычно служат памятниками: колонна римского императора Траяна на форуме Траяна в Риме, 113 г., воздвигнутая в честь победы римлян над даками; Александровская колонна на Дворцовой площади в Санкт-Петербурге (1830–34, архитектор А. А. Монферран) – монумент в ознаменование победы России в Отечественной войне 1812 г. Колонны, украшенные носами кораблей, называют ростральными.

КОЛОННА РОСТРАЛЬНАЯ, см. *Ростральная колонна*.

КОЛОННАДА, ряд (или ряды) одинаковых *колонн*. Колоннадами могут оформляться фасады и интерьеры зданий, крытые галереи и т. д.

КОЛОРИТ (итал. *colorito*, от лат. *color* – цвет, окраска), система цветовых сочетаний в живописном произведении, построенная на созвучии или, наоборот, контрастах. Цвет – одно из важнейших средств эмоциональной выразительности живописи, её «душа». Некоторые цвета (красный, жёлтый, оранжевый) воспринимаются как тёплые; другие (синий, голубой, фиолетовый) как холодные. Соответственно и

колорит, в зависимости от преобладающих в нём красок, может быть тёплым, радостным или холодным, печальным; спокойным или напряжённым, ярким или приглушённым и т. д. Цвета в сочетании друг с другом обретают новые качества: красный с жёлтым «звучит» радостно, а с чёрным – тревожно; т. н. дополнительные цвета (красный и зелёный, жёлтый и синий, оранжевый и фиолетовый и др.), находясь рядом, усиливают интенсивность один другого.



«Чудо о Флоре и Лавре». Икона. 15 в. Государственная Третьяковская галерея. Москва



Рембрандт. «Святое семейство». 1645 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Немногими красками, имеющимися в распоряжении художника, нельзя воспроизвести все сложнейшие градации природных цветов. Живописец не воссоздаёт буквально палитру природы, а стремится найти свою систему цветовых отношений. В разные эпохи художники применяли различные приёмы сопоставления цветов. В Древнем мире живописцы использовали локальный колорит, построенный на сочетаниях крупных пятен чистых, несмешанных цветов. Локальный колорит прекрасно передавал неизменные качества предметов вне зависимости от освещения, погоды, удалённости от зрителя и т. д. (лист – зелёный, небо – голубое, песок – жёлтый). Локальный колорит встречается также в средневековой книжной миниатюре, в *иконописи*, где каждый цвет наделён особой символикой, в западноевропейской живописи эпохи Раннего *Возрождения*, в картинах Н. Пуссена и др. представителей классицизма. Художники рубежа 19–20 вв., стремясь

усилить эмоциональное воздействие своих картин на зрителя, вновь обращаются к локальному колориту (А. Матисс, П. Гоген и др.).



*К. Моне. «Лондонский парламент. Эффект тумана». 1904 г.
Частное собрание*



Э. де Витте. «Рынок в порту». Кон. 1660-х гг. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва

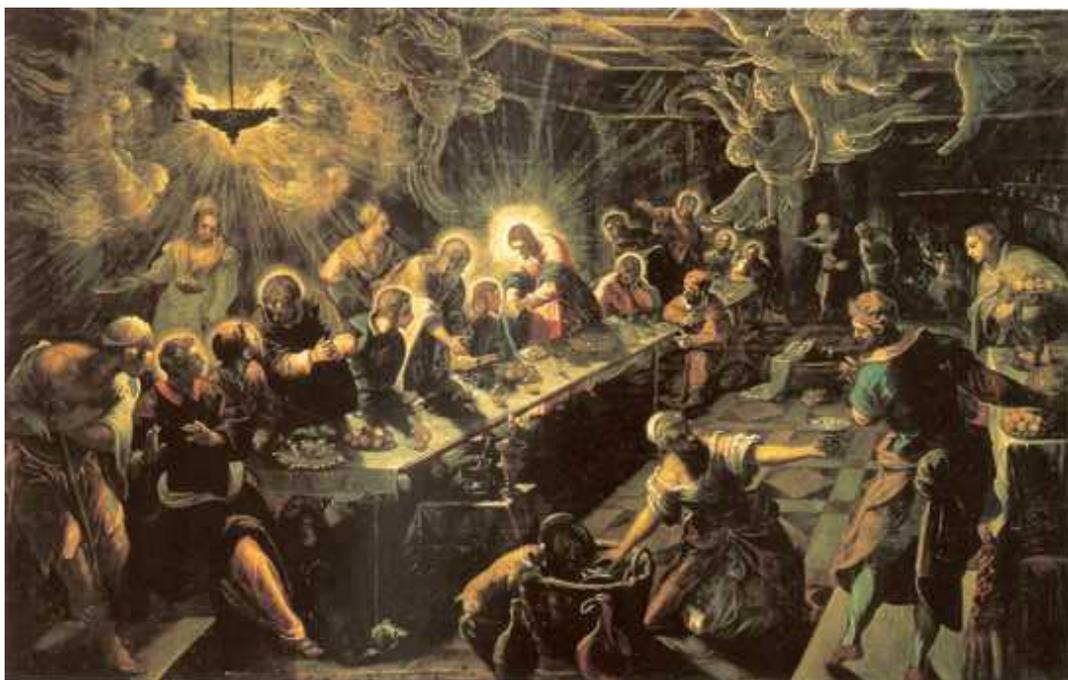
В действительности свет, воздух и пространство сильно влияют на цвет. Применяя тональную цветовую гамму (например, серебристо-серую или золотисто-коричневую), в которой все цвета подчинены одному основному оттенку, художник может передать утреннюю прохладу или ночной сумрак, теплоту домашнего очага или одинокую бесприютность. Блестящими мастерами тональной живописи были голландские живописцы 17 в. Чтобы изобразить фигуры и предметы в пространстве, во взаимодействии друг с другом, при определённом освещении, художники используют также рефлексy (от лат. reflexus – отражённый) – тени, окрашенные цветом соседнего освещённого предмета, и валёры – тончайшие градации света и тени в пределах какого-либо цвета, позволяющие передать, в частности, световоздушную среду. Валёрами пользовались все великие колористы – Д. Веласкес, Я. Вермер Делфтский, В. И. Суриков, И. И. Левитан и др.

КОЛОСС РОДОССКИЙ, см. в ст. *Семь чудес света*.

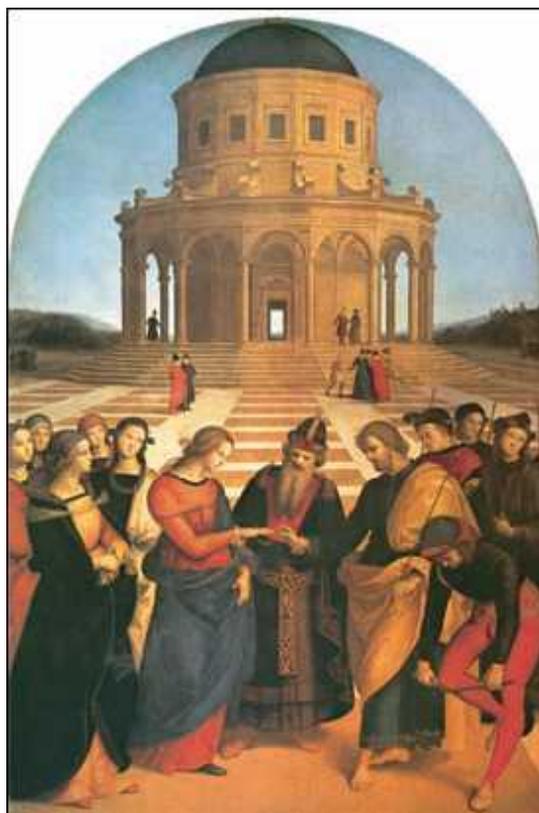
КОМПОЗИЦИЯ в живописи (от лат. compositio – составление, связывание), взаимосвязь частей и компонентов живописного произведения между собой и с окружающим пространством: размещение и взаимодействие предметов, отдельных фигур и групп людей в пространстве холста; *ритм* линий и цветовых пятен; соотношение света и тени; выбор *формата* картины, высокой или низкой точки зрения, линии горизонта и т. д. Композиция, как и др. выразительные средства живописи, помогает художнику выявить образный смысл произведения.



Эль Греко. «Погребение графа Оргаса». 1586—88. Церковь Санто Томе. Толедо



Я. Тинторетто. «Тайная вечеря». 1592—94 гг. Церковь Сан-Джорджо Маджоре. Венеция



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



А. А. Иванов. «Монтичелли». 1840-е гг. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург



*В. А. Серов. «Портрет актрисы М. Н. Ермоловой». 1905 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*

Зритель ощущает в картине скрытые «силовые линии», с помощью которых автор расставляет смысловые акценты. Композиция может быть устойчивой и уравновешенной – например, в портретах, особенно парадных («Всадница» К. П. Брюллова, 1832, где в основе композиции лежит треугольник) или картинах, в которых художник стремится

передать дыщее состояние (картина «Девушки на Волге» К. С. Петрова-Водкина, 1915, построенная на неспешном чередовании вертикально стоящих фигур), – иногда строго симметричной (в иконах, на которых святые предстоят перед Вечностью, и геральдических композициях). Стремясь передать динамику, движение, живописцы прибегают к диагональной композиции; причём от того, куда направлена диагональ – в глубину от зрителя или ему навстречу, – зависит, каким зритель ощутит это движение: стремительно-неудержимым или, наоборот, затруднённым. Не случайно один из историков искусства назвал их соответственно «диагональю победы» («Тачанка» М. Б. Грекова, 1925) и «диагональю поражения» («Проводы покойника» В. Г. Перова, 1865; «Боярыня Морозова» В. И. Сурикова, 1887). Динамичные диагональные композиции любили мастера Позднего Возрождения (Я. Тинторетто) и барокко. Круговая композиция создаёт чувство умиротворённой гармонии («Мадонна Конестабиле» Рафаэля, ок. 1502–03 гг.; «Троица» Андрея Рублёва, 1420-е гг.). В многофигурных бытовых или исторических картинах, где художнику важно передать взаимоотношения персонажей, действие часто «перетекает» волной от одного персонажа к другому (жанровые полотна «малых голландцев», «Сватовство майора» П. А. Федотова, 1848).

КОНЁНКОВ Сергей Тимофеевич (1874, деревня Караковичи Смоленской области – 1971, Москва), русский скульптор, народный художник СССР (с 1958 г.) В 1892–96 гг. учился в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* у С. М. Волнухина и С. И. Иванова и в *Петербургской академии художеств* (1899–1902). С 1908 г. был одним из участников Нового общества художников, с 1909 г. – *Союза русских художников*, с 1917 г. – художественного объединения «*Мир искусства*».

Творчество Конёнкова необычайно многообразно и связано с осмыслением широкого круга традиций и стилей. Ранняя бронзовая статуя «Камнебоец» (1898) выполнена в передвижнической традиции. В статуе «Самсон, разрывающий цепи» (1902 г.; не сохранилась) мастер стремится отойти от буквального воспроизведения природы и погрузиться в мир мифа. Обращение к мотиву обнажённой женской фигуры («Коленопреклонённая», 1907) свидетельствует об освоении

античного наследия. После путешествия в Грецию (1912) античная тематика находит продолжение в статуях «Сон», «Крылатая» (обе – 1913), «Девушка» (1914). В деревянных скульптурах «Стрибог», «Старичок-полевичок» (обе – 1910), «Нищая братия» (1917) скульптор использует приёмы, близкие народному творчеству. Значительное место в наследии скульптора занимает тема музыки. Портреты Н. Паганини в различных вариантах (в дереве и мраморе) создавались Конёнковым на протяжении 50 лет.

После Октябрьской революции (1917) участвовал в осуществлении государственного плана монументальной пропаганды, выполнив рельеф «Павшим в борьбе за мир и братство народов» (1918) и композицию в дереве «Степан Разин со своей дружиной» (1918–19). В 1924–45 гг. жил в Нью-Йорке, работал в жанре портрета. В 1945 г., вернувшись в Москву, продолжал работать в области портретной и монументально-декоративной скульптуры. Автор многочисленных статей и книг («Слово к молодым», 1958; «Земля и люди», 1968; «Мой век», 1971). Конёнков – один из крупнейших мастеров первой пол. 20 в., его творчество во многом определило пути развития русской скульптуры.

КОНСТЭ́БЛ (constable) Джон (1776, Ист-Бергхолт, Великобритания – 1837, Лондон), английский живописец, один из крупнейших пейзажистов. Родился в семье мельника. Обучаться живописи начал у местного художника Дж. Данторна, затем переехал в Лондон, где в 1799 г. поступил в Королевскую академию художеств. Внимательно изучал творчество мастеров предшествующих поколений (К. Лоррена, Я. ван Рейсдала, Т. Гейнсборо).



Дж. Констебл. «Стонхендж». Акварель. 1835 г. Музей Виктории и Альберта. Лондон

Темой пейзажей Констебла всегда оставалась природа родной страны, в которой художник подчёркивал её скромную красоту и вместе с тем одухотворённое величие. Расцвет его творчества приходится на 1820-е гг. Художник особенно любил писать город Солсбери с его старым собором («Собор в Солсбери с реки»). Его влекла также сельская Англия, просторы её долин и пустошей. Порой в его пейзажах появляются пастушок со стадом, водяная мельница, лошади («Хлебное поле», «Телега для сена», «Вид на реке Стур», «Прыгающая лошадь», все – 1820-е гг.).



Дж. Констебл. «Плотина и мельница в Дедхеме». Ок. 1820 г. Художественная галерея «Курьер». Манчестер

Констебл часто путешествовал по стране, делая множество эскизов и зарисовок с натуры, в которых запечатлелись наблюдения неба и изменчивых, бегущих по нему облаков, атмосферы, освещения, их влияния на природные цвета. Впервые в истории европейского пейзажа он писал некоторые из картин полностью с натуры, на *пленэре*, предвосхитив творческие поиски импрессионистов. Работы Констебла отличает романтическое, приподнятое звучание. Пристально изучая природу, художник в то же время «окрашивает» пейзаж своими личными лирическими переживаниями.

Констебл обращался также к жанру религиозной картины и портрета. Преподавал в Академии, где читал лекции об истории пейзажной живописи. Художник не был признан при жизни в родной

стране; однако его картины были популярны в Европе, особенно во Франции. Его творчество оказало влияние на французских романтиков, художников *барбизонской школы* и импрессионистов.

КОНСТРУКТИВИ́ЗМ, направление в русском искусстве 1920-х гг. Конструктивизм воплотился прежде всего в архитектуре, а также в *плакате*, оформлении книги (А. М. Ган, А. А. Веснин, А. М. Родченко, братья В. А. и Г. А. Стенберги, Г. Г. Клуцис), *театрально-декорационном искусстве* (Л. С. Попова, В. Ф. Степанова, А. А. Веснин, А. М. Лавинский, Стенберги, Родченко), *дизайне*. Основной принцип конструктивизма состоял в том, что функциональное назначение предмета или здания определяет их форму и образное решение. На формирование концепции конструктивизма оказали влияние опыты *кубизма* и *футуризма*, «контррельефы» В. Е. Татлина, а основные идеи направления впервые воплотились в татлиновском проекте памятника Третьему интернационалу (1920).



Л. С. Попова. Чертёж сценической конструкции для спектакля «Великодушный рогоносец». 1922 г.

Термин «конструктивизм» был введён в 1921 г. на собраниях группы молодёжи, обучавшейся в Институте художественной культуры. В том же году на выставке Общества молодых художников были представлены абстрактные пространственные конструкции Родченко, Стенбергов, К. К. Медунецкого, К. В. Иогансона. В 1922–23 гг. в московских театрах начинают применяться конструктивистские декорации, представлявшие собой станки для работы актёров. На

основе разработок конструктивистов создавались удобные в использовании и рассчитанные на массовое заводское изготовление новые типы посуды, мебели, одежды.

Конструктивизм наиболее ярко проявился в архитектуре. В 1925 г. было образовано «Объединение советских архитекторов», теоретические идеи направления высказывались на страницах журнала «Современная архитектура» («СА»). Конструктивисты проектировали здания нового типа, учитывая возможности наиболее рациональной планировки, применения новых материалов (железобетон, стекло), вырабатывая принципы массового типового жилищного строительства. Для архитектуры конструктивизма характерны прямые углы, чистота геометрических форм, остеклённые фасады зданий. Группа архитекторов во главе с М. Я. Гинзбургом разрабатывала проекты малогабаритной типовой квартиры с функциональным зонированием пространства, которые воплотились при строительстве жилого дома на Новинском бульваре в Москве («Дом Наркомфина», 1928–29). Братья А. А., В. А. и Л. А. Веснины создали конкурсный проект «Дворца труда» на основе железобетонного каркаса (1923), а также огромный дом-коммуну. Среди наиболее значимых архитектурных памятников конструктивизма – Клуб им. Зуева (И. А. Голосов, 1929); здание редакции газеты «Известия» на Пушкинской площади (Г. Б. Бархин, 1926); комбинат газеты «Правда» (П. А. Голосов, 1929–35); Планетарий (М. О. Барщ, М. И. Синявский, 1928; все – в Москве). По проекту братьев

Весниных был построен Дворец культуры автозавода им. Лихачёва (1930–37, Москва) со сложной структурой пространств театрального зала, библиотеки, клубных помещений. Одним из наиболее ярких представителей конструктивизма второй пол. 1920-х гг. был И. И. Леонидов (проект Института библиотековедения им. В. И. Ленина, 1927, объёмно-пространственная композиция из простейших геометрических форм). В 1930 г. начался период борьбы с «формализмом», журнал «СА» был закрыт.

Отдельные сооружения ещё достраивались в 1930-е гг., однако идеи конструктивизма больше не находили поддержки у властей. Опыт конструктивизма оказался вновь востребованным в кон. 1950-х – 1960-е гг., после Постановления Совета министров СССР о строительстве и архитектуре (1955) и объявления конкурса на жилые дома с

малометражными квартирами (1956). В настоящее время в соответствии с принципами конструктивизма возводят здания офисов, банков, спортивные и зрительные залы.

КОНТРРЕЛЬЕФ, углублённый *рельеф*, получающийся от механического оттиска обычного рельефа в мягком материале (глина, воск) или при снятии с рельефа гипсовой формы. Мог использоваться в качестве печати для получения выпуклого оттиска (например, резные цилиндры Месопотамии). Возрождается в искусстве 20 в. в творчестве представителей авангардных направлений – *кубизма, дадаизма, сюрреализма*, русского кубофутуризма и *конструктивизма*. Наиболее известны контррельефы В. Е. *Татлина*, который монтировал на плоскости абстрактные объёмные формы из железа, дерева и др. материалов, постепенно выводя контррельефы в реальное пространство. Формотворческие эксперименты авангардистов нашли продолжение в *дизайне* и архитектуре 20–21 вв.

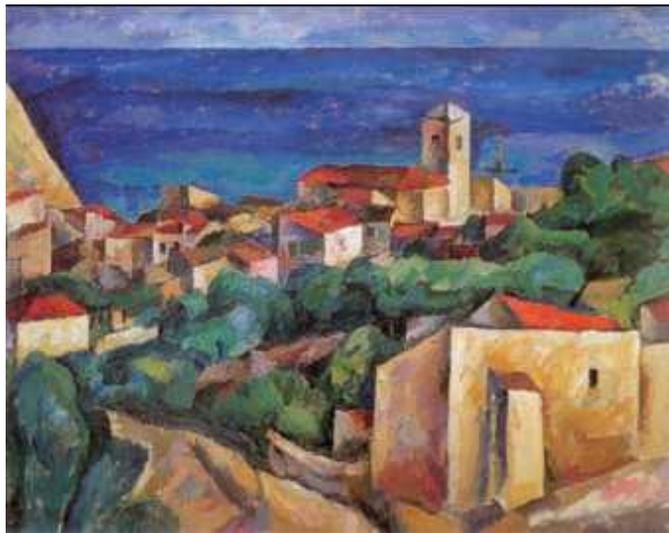
КОНТРО́РСЫ, см. в ст. *Аркбутаны*.

КО́НХА, см. в ст. *Апсида*.

КОНЧАЛÓВСКИЙ Пётр Петрович (1876, Славянск, Украина – 1956, Москва), русский живописец, народный художник РСФСР (с 1946 г.), действительный член Академии художеств СССР (с 1947 г.). Сын книгоиздателя П. П. Кончаловского. Учился в Харьковской рисовальной школе, в академии Р. Жюлиана в Париже (1897–98), в Высшем художественном училище при *Петербургской академии художеств* (1898–1905). В 1902 г. женился на дочери В. И. Сурикова. Один из основателей художественного объединения «*Бубновый валет*» (1910). Совместно с И. И. *Машковым* организовал «Студию рисования и живописи Петра Кончаловского и Ильи Машкова». В 1922 г. вошёл в группу художников «*Бытие*», в середине 1920-х гг. – в общество «*Московские живописцы*». Преподавал в Государственных свободных художественных мастерских в Москве (1918–21) и *Вхутемсе* (1926–29).



*П. П. Кончаловский. «Портрет художника Г. Б. Якулова». 1910 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*



П. П. Кончаловский. «Порт в Кассисе». 1913 г.

В ранний период творчества художник прославился натюрмортами, пейзажами и портретами, близкими по стилистике

кубизму и фовизму («Сиенский портрет», 1912; «Портрет художника Г. Б. Якулова», 1910; «Сухие краски», 1913). Источниками вдохновения для Кончаловского, как и для др. художников-новаторов, вошедших в «Бубновый валет», стали, с одной стороны, наследие П. Сезанна, а с другой – русская народная живопись, магазинная вывеска, лубок, росписи подносов и т. д. («Натюрморт с красным подносом», 1912). Для произведений этого периода характерна «варварская» яркость, напор цвета, наслаждение плотью краски, при помощи которой художник стремился передать особую материальность, весомость предметов. После революции создавал жизнерадостные картины, наполненные национально-романтическими настроениями («Возвращение с ярмарки», 1926; «Портрет О. В. Кончаловской», 1925; «Сирень», 1933). Оптимизм и жизнелюбие, добродушная самоирония проявилась в таких картинах, как «Миша, сходи за пивом!» (1923). В то же время вершина позднего творчества Кончаловского – «Портрет В. Э. Мейерхольда» (1938), выполненный в последние месяцы жизни великого режиссёра, пронизан глубоким драматизмом. «Полотёр» (1946), написанный с прежним живописным темпераментом, погружает в атмосферу ликующей радости первых послевоенных лет.

КОРА (греч. κόρη – девушка), статуя прямо стоящей девушки в длинных одеждах. Подобные статуи были широко распространены в Древней Греции в период архаики (7–6 вв. до н. э.). Наиболее знамениты коры, найденные на афинском *Акрополе*. Возможно, эти статуи приносили в дар богине Афине. В отличие от обнажённых *курсов*, коры всегда изображались задрапированными. Юные и безмятежные, коры стоят неподвижно, устремив взгляд прямо перед собой. Одежда девушек спадает прихотливыми волнистыми складками. Курчавые волосы обрамляют их лица подобно прекрасным коронам. На лицах застыла наивная улыбка, которую исследователи назвали «архаической». В древности статуи были ярко раскрашены.





Коры с афинского Акрополя. 6 в. до н. э. Национальный археологический музей. Афины

КОРБЮЗЬЕ Ш. Э., см. *Ле Корбюзье* Ш. Э.

КОРИН Павел Дмитриевич (1892, Палех – 1967, Москва), русский живописец, монументалист. Сын крестьянина-иконописца. Работал в иконописной палате при Донском монастыре (1908–11). Учился в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* (1912–16) у К. А. Коровина, С. В. Ма лютина, Л. О. Пастернака. Преподавал в Государственных свободных художественных мастерских в Москве (1918–19). В 1932–59 гг. возглавлял реставрационные мастерские Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, реставрировал полотна Дрезденской галереи. Народный художник СССР (с 1962 г.).



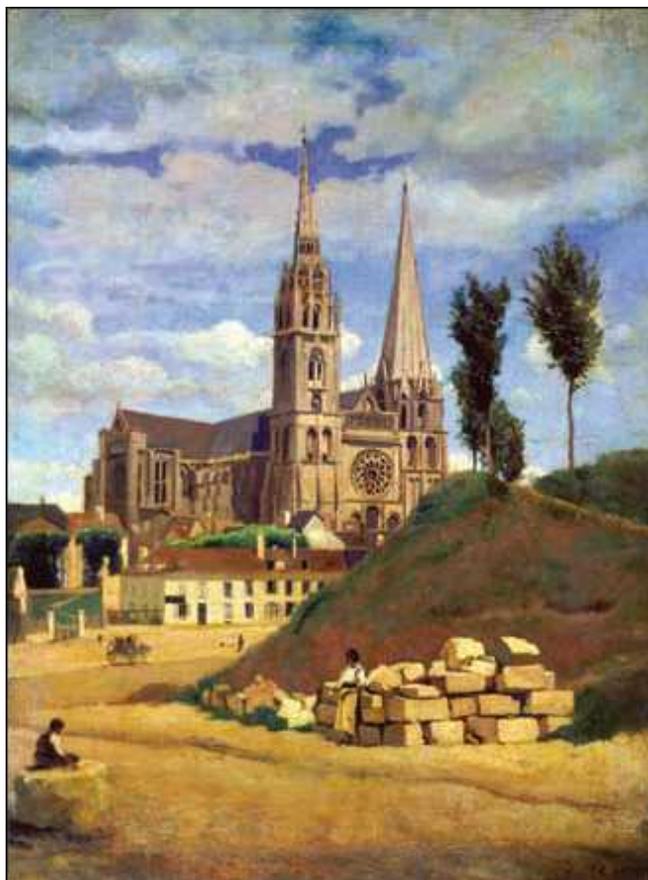
Мастерская П. Д. Корина. Москва

Главным произведением Корина стала картина «Реквием», задуманная под впечатлением от похорон патриарха Тихона, умершего в 1925 г. (получила по предложению А. М. Горького наименование «Русь уходящая»). В течение десятилетий (1935–1959) художник писал подготовительные эскизы и портретные этюды («Митрополит Трифон», 1929; «Схимница», 1930; «Молодой иеромонах», 1932, и др.), однако картина так и осталась незавершённой.

В годы Великой Отечественной войны создал триптих «Александр Невский» (1942–43). Продолжил традицию создания галереи портретов русской интеллигенции, начатую М. В. *Нестеровым* (портреты А. М. Горького, 1932; М. В. Нестерова, 1939; К. Н. Игумнова, 1941–43; С.Т. Конёнкова, 1947; Кукрыниксов, 1958). Среди монументальных произведений художника – эскизы фриза для Дворца Советов в Москве (вторая пол. 1930-х гг.); работы для станций Московского метро (1951–52): *витражи* для «Новослободской», живописные *панно* для «Смоленской», мозаичные плафоны для «Комсомольской-кольцевой».

КОРО´ (corot) Камиль (1796, Париж – 1875, там же), французский живописец, один из создателей реалистического национального пейзажа. Учился у французских академических живописцев А. Мишаллона и В. Бертена (1822–24). 1825–28 гг. провёл в Риме, где тщательно изучал натуру, работал над пейзажными набросками и эскизами. Уже ранние работы («Вид Колизея», 1826; «Мост Августа на реке Нера», 1827) отличает непосредственность и свежесть взгляда на природу. Художник стремится передать не столько древнеримские

руины, сколько эффекты световоздушной среды, тонкие нюансы освещения, туманную дымку. Вернувшись во Францию, Коро работал в окрестностях Парижа, писал сельские виды Нормандии, Пикардии и Бургундии. К 1850-м гг. обрёл неповторимую индивидуальную манеру серебристой тональной живописи. Он почти не использовал в своих пейзажах зелёную краску, предпочитая серебристо-серые тона, переливающиеся множеством оттенков. Очертания фигур и предметов в картинах Коро тают в жемчужной дымке («Воспоминание о Мортефонтене», 1864). Он любил писать большие пушистые деревья, облачное небо, тающие голубоватые дали; изображать «переходные» состояния в природе – раннее утро, сумерки, наполняя их искренним поэтическим переживанием («Танец нимф», 1851; «Порыв ветра», 1865–70). Коро создал также немало портретов («Женщина с жемчужиной», 1868–70), простых и поэтичных, персонажи которых (в основном дети и юные девушки) пребывают в мире просветлённого спокойствия и тишины.



К. Коро. «Собор в Шартре». 1830 г. Лувр. Париж



К. Коро. «Женщина с жемчужиной». 1868—70 гг. Лувр. Париж



Коро. «Церковь в Марисселе». 1866 г. Лувр. Париж

Многие качества живописи Коро сближают его с *барбизонской школой*. Стремление зафиксировать мгновенные, изменчивые состояния природы позволяет назвать этого художника предтечей импрессионистов.

КОРОВИН Константин Алексеевич (1861, Москва – 1939, Париж), русский живописец, пейзажист, портретист, театральный художник; представитель *импрессионизма*. Происходил из состоятельной купеческой семьи. В 1875 г., в возрасте 14 лет, поступил на архитектурное отделение *Московского училища живописи, ваяния и зодчества*, а через два года перешёл на живописное, где его учителями были В. Д. Поленов, В. Г. Перов, А. К. Саврасов. Поленов ввёл Коровина в *Абрамцевский художественный кружок*. В кон. 1880-х гг. художник совершил путешествие во Францию и Испанию, а потом на север Европы и России. В 1901–21 гг. он преподавал в МУЖВЗ. С 1905 г. – академик АХ. На протяжении всей своей творческой жизни

принимал участие в экспозициях Товарищества передвижных художественных выставок, «Мира искусства» и Союза русских художников. Во время Первой мировой войны Коровин исполнял обязанности консультанта по маскировке в штабе одной из русских армий, бывал на передовой. В 1923 г. уехал на лечение в Париж. Последние годы провёл во Франции.



К. А. Коровин. «На берегу моря». 1910 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

С 1885 г. Коровин много работал как театральный декоратор, оформляя спектакли Русской частной оперы С. И. Мамонтова; с 1900 г. был художником-оформителем Московской конторы Императорских театров, а с 1910 г. – главным декоратором и художником-консультантом Императорских театров Москвы и Санкт-Петербурга. Ему удалось совершить переворот в *театрально-декорационном искусстве*: художник теперь не просто украшал сцену, а становился одним из творцов, режиссёров спектакля. Коровин оформил более 100 спектаклей в Москве и Санкт-Петербурге, среди которых наиболее известны оперы «Снегурочка» и «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова, «Демон» Н. Г. Рубинштейна.



К. А. Коровин. «Рыбы, вино и фрукты». 1916 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Художник также принимал участие в декоративно-монументальных работах. В 1896 г. он оформил павильон Крайнего Севера на Нижегородской торгово-промышленной выставке, в 1900 г. – павильон Русского кустарного отдела на Всемирной выставке в Париже, за что был награждён медалями и орденом Почётного легиона.



К. А. Коровин. «Портрет Ф. И. Шаляпина». 1911 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Творчество Коровина неразрывно связано с импрессионизмом. В отличие от французских представителей направления, почти не

обращавшихся к натюрморту, художник создал серию великолепных произведений этого жанра («Рыбы, вино и фрукты», 1916). Неоднократно бывая в Париже, он открыл неповторимый облик этого города («Париж ночью. Итальянский бульвар», 1908). В воссозданном художником облике Парижа повседневность сочетается с ощущением вечного праздника жизни.

КРАКЕЛЮРЫ (франц. craquelure), трещины грунта, красочного слоя или лакового покрытия картин.

КРАМСКО́Й Иван Николаевич (1837, Острогожск Воронежской области – 1887, Санкт-Петербург), русский живописец, теоретик искусства, художественный критик. Родился в семье мелкого служащего, письмоводителя городской думы. Закончил Острогожское уездное училище (1850), с 13 лет работал писарем, подмастерьем у иконописца, ретушёром у фотографа, мечтая о профессии художника. Учился в *Петербургской академии художеств* (1857–63), считался одним из лучших учеников. Возглавил «*Бунт четырнадцати*», выразившийся в отказе студентов-выпускников писать дипломную картину на заданный мифологический сюжет. Покинув АХ вместе с товарищами, организовал *Петербургскую артель художников*.



И. Н. Крамской. «Некрасов в период “Последних песен”». 1877—78 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Раннее творчество Крамского – это и церковная живопись (в храме Христа Спасителя, 1863–66), и графические портреты товарищей, и заказные портреты. Крамской обладал удивительно «цепким» глазом, быстро достигал безупречного сходства, что привлекало заказчиков. В 1869 г. за ряд портретов он был удостоен звания «академика портретной живописи» АХ. Творческий метод Крамского основан на строгом следовании натуре, точном рисунке, стремлении найти, по выражению самого художника, «смысл лица» портретируемого.

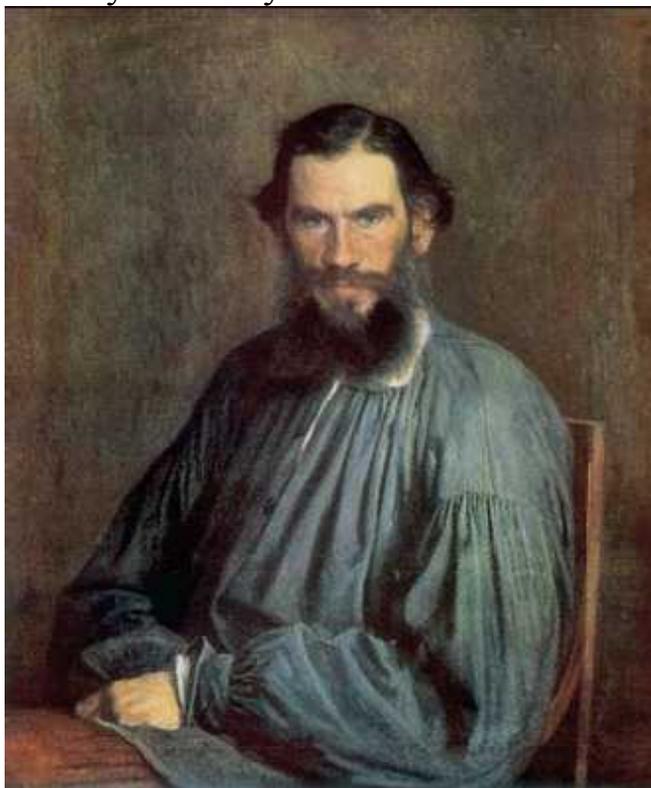


И. Н. Крамской. «Неизвестная». 1883 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

В 1870 г. Крамской стал одним из организаторов и членом правления Товарищества передвижных художественных выставок и оставался его активным участником до конца жизни. Особое значение для Крамского имела идейная борьба с академической рутинной, буржуазными вкусами, бездумным и поверхностным искусством.

Одно из самых значительных произведений Крамского «Христос в пустыне» (1872). Картина, представленная на второй передвижной выставке, была ещё до открытия экспозиции приобретена П. М. Третьяковым. В юности Крамской был потрясён картиной А. А. Иванова «Явление Христа народу», и с тех пор его серьёзно волновала проблема современного подхода к исторической теме. Художник выбрал евангельский сюжет «Искушение Христа в пустыне», тему трудного нравственного выбора, созвучную размышлениям современников. Евангельская тема решена не в отвлечённо-академическом ключе, а реалистически, скупыми средствами, без бурной патетики. Это редкий случай в исторической живописи, когда лаконичная композиция всего с одной застывшей фигурой волнует, задевает за живое, долго не отпускает зрителя. Работа над продолжением темы – картиной «Хохот. Радуйся, царю иудейский!», которой художник отдавал все свои душевные силы, длилась с перерывами ок. шести лет (1876–82), но полотно так и осталось незавершённым.

В 1870-е гг. Крамской пишет по заказу П. М. Третьякова серию портретов «лиц, дорогих нации» – крупнейших деятелей русской культуры: Л. Н. Толстого (1873), И. А. Гончарова (1874), Н. А. Некрасова (1877), М. Е. Салтыкова-Щедрина (1879) и др. Художника интересуют в портретируемых прежде всего те качества, которые были особенно дороги современникам – сила духа, самоотверженность, благородство. Созданные им образы внутренне значительны, современники даже сравнивали их с иконостасом, и вместе с тем выдающиеся люди у Крамского остаются живыми и страдающими, художнику важен не только результат их деятельности, но и трудный, подчас мучительный путь к нему.



*И. Н. Крамской. «Портрет Л. Н. Толстого». 1873 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*

Портреты Крамского сопровождал неизменный успех, часто он был завален заказами. Для художника, имевшего большую семью, шестерых детей, исполнение заказных портретов ради заработка становилось подчас мучительной необходимостью, не оставлявшей времени и душевных сил для создания картин, о которых он мечтал. Кроме того, художник сталкивался с трудностями «сочинения»

многофигурных композиций. Ему лучше всего удавались работы, замысел которых мог быть решён как портретная задача («Христос в пустыне», «Неизвестная», 1883; «Неутешное горе», 1884). Последняя связана с трагедией в семье Крамского, похоронившей двух маленьких детей.



И. Н. Крамской. «Христос в пустыне». 1872 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

«Неизвестная» стала со временем самым популярным произведением художника. Секрет её притягательности – в соединении чувственной красоты, горечи, скрытой под маской надменности, и загадки. Современники отнеслись к картине с живым интересом. В её героине видели то Анну Каренину, то девушку из подпольной революционной организации; некоторые осуждали художника, изобразившего, по их мнению, дорогую содержанку. Сочинённый образ, для которого позировали несколько женщин, оказался настолько убедительным, что по сей день не прекращаются попытки выяснить, кто был прототипом Неизвестной.

Крамской вошёл в историю искусства как создатель типа психологического портрета. Не только его живописное наследие, но и многочисленные статьи, письма, содержащие глубокие и точные

высказывания об искусстве, сама его личность стали значительным явлением русской культуры 19 в.

КРАНАХ (cranach) Лукас Старший (1472, Кронах, Верхняя Франкония – 1553, Веймар), немецкий живописец и график эпохи Северного *Возрождения*. Родился в семье художника. Учился, вероятно, у отца. В 1500–04 гг. работал в Вене, где сблизился с кружком гуманистов и испытал влияние А. Дюрера. В 1505 г. по приглашению курфюрста Саксонского Фридриха Мудрого переехал в его резиденцию Виттенберг и открыл мастерскую. Неоднократно избирался в муниципальный совет; в 1537 г. был правящим бургомистром города. В 1509 г. посетил Нидерланды. В 1550–52 гг. жил в Аугсбурге, в 1552–53 гг. – в Веймаре. Участвовал в движении Реформации в Германии. Был близким другом идеолога протестантизма (лютеранства) М. Лютера; неоднократно писал портреты его самого и членов его семьи (наиболее известен гравированный портрет Лютера 1521 г., разошедшийся огромным тиражом по всей Германии).



Л. Кранах Старший. «Венера и Амур». 1509 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

Ранние произведения, написанные в Вене, отличает свежесть замысла, поэтичная проникновенность в изображении природы и человека («Отдых на пути в Египет», 1504; «Портрет Иоганнеса Куспиниана», 1502–03). Его работы сыграли значительную роль в сложении т. н. дунайской школы (А. Альтдорфер, В. Хубер и др.). В Виттенберге Кранах писал большие алтарные композиции («Алтарь св. Екатерины», 1506; «Княжеский алтарь», 1510), картины на мифологические («Венера и Амур», 1509; «Нимфа источника», 1518; «Источник молодости», 1546) и религиозные («Мадонна с Младенцем», ок. 1527 г.) сюжеты. Независимо от сюжета, художник выражал в картинах свой идеал женской красоты. Его Венеры, нимфы и Мадонны – белокурые или рыжеволосые улыбающиеся красавицы с раскосыми глазами. Их удлинённые фигуры хрупки и подчас манерно изогнуты. Эти черты сближают искусство Кранаха с традициями поздней *готики* и в то же время предвосхищают *маньеризм*. В последние годы жизни художника производство картин и *гравюр* в его мастерской было пущено на поток; многие произведения создавались с участием сыновей и учеников. Вместо подписи Кранах помещал на них знак в виде крылатого дракона (в 1508 г. художнику был пожалован герб с изображением этого фантастического животного).



Л. Кранах Старший. «Портрет Иоганнеса Куспиниана». 1502–03 гг. Частное собрание

После смерти Кранаха его мастерская перешла к сыну Лукасу Кранаху Младшему. В Веймаре сохранился дом художника; в Дворцовом музее – галерея Кранаха.

КРЕМЛЬ, кром, до 14 в. детинец, центральная часть древнерусских городов, обнесённая крепостными стенами с башнями; комплекс оборонительных, дворцовых и церковных сооружений. Крепости возводили на возвышенных местах, обычно на берегу реки или озера. Кремль был ядром города, определял его силуэт и планировку. Внутри него находились соборы, княжеский дворец, дворы бояр и духовенства. Стены вокруг кремля первоначально были деревянными (между двумя рядами частокола насыпали землю вперемешку с камнями). Каменные и кирпичные стены начали строить с 11 в. (в Новгороде с 1044 г., в Старой Ладогe с 1116 г., в Изборске и Пскове с 13 в.). Великолепный архитектурный ансамбль кон. 15–17 в. представляет собой *Московский Кремль*.



Псковский кремль. 13–17 вв.

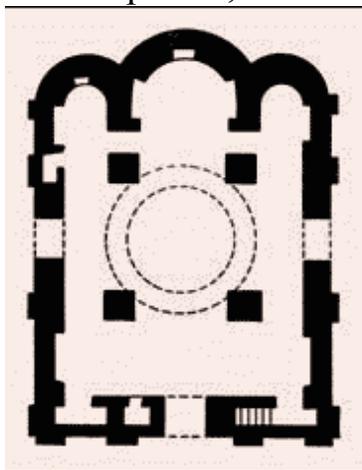


Псковский кремль. Стены и башни. 13–15 вв.

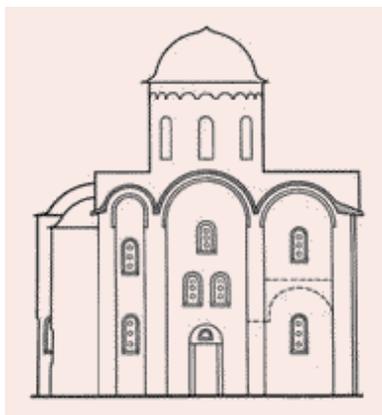
КРЕМЛЬ МОСКОВСКИЙ, см. *Московский Кремль*.

КРЕСТО́ВО-КУ́ПОЛЬНЫЙ ХРАМ, основной тип восточнохристианского храма, сложившийся в Византии и унаследованный архитектурой Древней Руси. Представляет собой квадратное в плане здание, внутри которого два пересекающихся рукава, перекрытых *сводами*, образуют крест. В средокрестии (месте пересечения рукавов) находятся четыре вертикальные опоры, соединённые *арками*. На них опирается *купол*, воздвигнутый на

цилиндрическом (реже многоугольном) *барабане*. Переходом от арок к цилиндрическому основанию барабана служат паруса (перекрытия в форме вогнутых треугольников, напоминающие по форме надутые ветром корабельные снасти) или тромпы (перекрытия в форме сегмента конуса). Угловые пространства между рукавами креста перекрываются сводами или небольшими куполами. Крестово-купольная система в общих чертах сложилась в Византии в 5 в.; окончательно сформировалась в 9–12 вв. В это время, помимо типичных крестово-купольных построек, возводились храмы с куполом, опирающимся на восемь колонн, на две стены и два столба и т. д. Крестово-купольные храмы могли быть как одноглавыми (с одним куполом; храм Покрова Богородицы на Нерли, 1165), так и многоглавыми (25-главая Десятинная церковь в Киеве, 990–96; 13-главый храм Св. Софии Киевской, 1037; пятиглавые Успенский собор во Владимире, 1189, и Успенский собор Московского Кремля, 1475–79).



Крестово-купольный храм. План



Крестово-купольный храм. Разрез



Успенский собор. 1158–89 гг. Владимир

Центричность крестово-купольного храма, восхождение ввысь его архитектурных объёмов зримо выражали символику здания как воплощения Божественного космоса. С 9 в. в Византии, а позднее на Руси была разработана символика троичности (трёхчастного деления) архитектурных форм и живописного убранства крестово-купольного храма как по вертикали, так и по горизонтали. В западной части храма располагался нартекс (притвор, преддверие), символизирующий землю. За ним следовала основная, центральная часть – наос, или неф (лат. *navis* – корабль), помещение для молящихся, символически соединяющее небо и землю и уподобленное спасительному судну в

греховном житейском море. Третья, алтарная часть – небо, место пребывания Бога. Так же чётко (в отличие от храмов-базилик) проводилось членение по вертикали, которому строго соответствовала система настенных росписей и мозаичного убранства. Верхняя зона – «небо» – включала в себя купола, своды верхнего уровня и конхи (полукруглые перекрытия) *апсид*; здесь находились изображения Христа, Богородицы и ангелов. Вторая зона – паруса (или тромпы) и верхние части стен, на которых помещали изображения ангелов и апостолов. И, наконец, третья зона – более низкие своды и нижние части стен. На столбах располагали строгие фигуры святых мучеников и воинов – «столпов церкви», подающих благой пример и укрепляющих в вере стоящих рядом людей.

КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ, художественноенаправление, возникшее в сер. 19 в. в ряде стран Европы и Америки и ставившее целью правдивое изображение повседневной жизни людей, прежде всего обездоленных и страдающих; обратившееся к злободневным современным сюжетам.



*В. Г. Перов. «Сельский крестный ход на Пасхе». 1861 г.
Государственная Третьяковская галерея. Москва*

Идеи критического реализма зародились в эпоху *Просвещения* (18 в.). Просветители (Д. Дидро, Ж. Ж. Руссо и др.) критиковали явления социальной несправедливости с точки зрения разума и нравственности. Черты критического реализма проявились во второй трети 19 в. во Франции в произведениях О. Домье и П. Гаварни, поражающих гражданским бесстрашием, глубиной социального анализа, остротой сатиры, перерастающей в трагичность. Позднее реалистические тенденции развили в своём творчестве Г. Курбе и Ж. Ф. Милле (Франция), А. Менцель и М. Либерман (Германия), М. Мункачи (Венгрия) и др. художники.

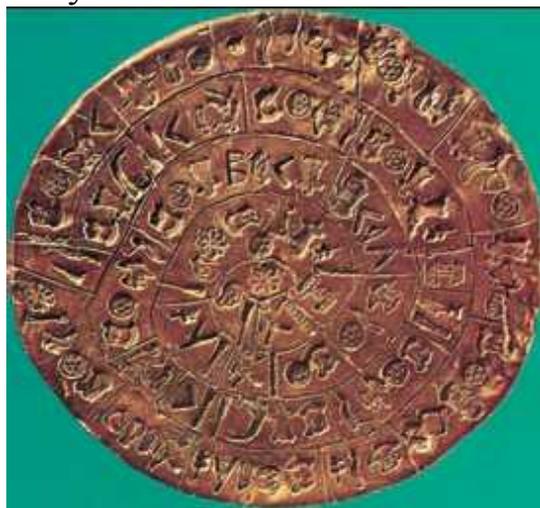


И. Е. Репин. «Крестный ход в Курской губернии». 1880—83 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва. Фрагмент

Наиболее ярко и полно критический реализм проявился в русском искусстве во второй пол. 19 в. в творчестве художников-«шестидесятников» В. Г. Перова, И. М. Прянишникова, Н. В. Неврева, стремившихся вынести своими картинами «приговор

современности», разоблачить социальную несправедливость, пробудить сострадание к «униженным и оскорблённым». В 1870-е гг. к ним присоединились Г. Г. Мясоедов, В. М. Максимов, К. А. Савицкий, А. И. Корзухин, В. Е. Маковский, Н. А. Ярошенко и др., объединившиеся в Товарищество передвижных художественных выставок (см. ст. *Передвижники*).

КРИ́ТО-МИКЕ́НСКОЕ ИСКУ́ССТВО (эгейское искусство), искусство, сложившееся на островах Эгейского моря и в южной части Балканского полуострова (3 – 2-е тыс. до н. э.). Искусство о. Крит и островов Кикладского архипелага – Парос, Наксос, Сирос, Фера (3-е – сер. 2-го тыс. до н. э.) принято называть минойским по имени мифического царя Миноса, сына бога Зевса и царевны Европы. Культуру, развивавшуюся на Балканском полуострове (1600–1100 гг. до н. э.), где жили грекоязычные племена ахейцев и где главенствующее положение занимали «златообильные Микены», город легендарного царя Агамемнона, именуют микенской.



«Фестский диск». Ок. 1800 г. до н. э. Археологический музей. Ираклион



«Маска Агамемнона». 16 в. до н. э. Национальный археологический музей. Афины

Минойская культура пережила яркий расцвет в первой пол. 2-го тыс. до н. э. Её памятники были открыты лишь в нач. 20 в. Английский археолог А. Эванс раскопал руины дворца в Кноссе на о. Крит, который он назвал «дворцом Миноса». Центром огромного, площадью более 8 тыс. м², комплекса был обширный прямоугольный двор; вокруг него на уровне нескольких этажей располагались парадные залы, святилища, склады, соединённые длинными извилистыми коридорами и лестницами. Нижние помещения вырубались в толще скалы, верхние возвышались над холмом. Восточная часть дворца открывалась в окружающий пейзаж колонными галереями. В западной части, где, по-видимому, находился парадный вход, помещения были защищены мощными стенами. Сложная планировка дворца, обилие запутанных ходов, внезапные спуски и повороты позднее напомнили грекам построенный мифическим зодчим и скульптором Дедалом *Лабиринт*, в подземелье которого обитал Минотавр. Окон не было. В коридорах царилась кромешная тьма. Лишь иногда за поворотом в местах т. н. световых колодцев сиял ослепительный столп света, лившегося сверху; для этого в плоских крышах были сделаны квадратные проёмы,

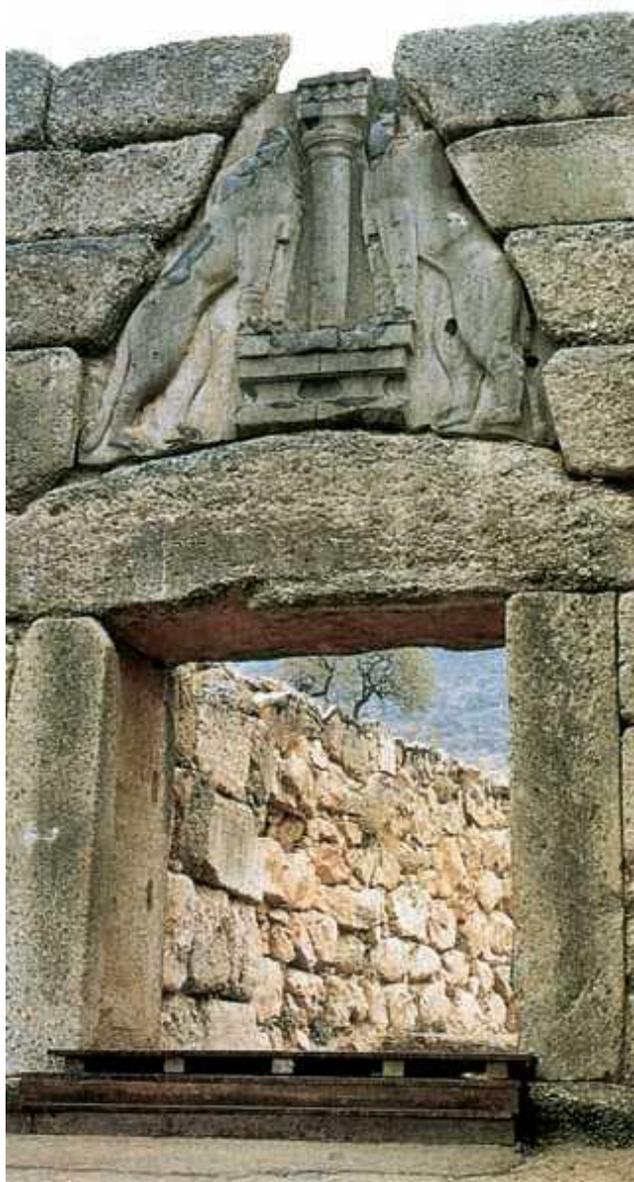
которым соответствовали такие же отверстия в нижележащих этажах. Вокруг открытого проёма вились лестницы, украшенные покрытыми ярко-красной обмазкой деревянными *колоннами*, сужавшимися книзу, что уподобляло их сталактитам, свисающим со сводов пещер. Позднее в Фесте и др. местах на Крите были также обнаружены руины дворцов и меньших по размеру комплексов (т. н. виллы). Во всех дворцах были зрелищные площадки – мощённые плитами дворы, обрамлённые каменными лестницами. Здесь происходили священные игры с быком, более опасные, чем испанская коррида, так как участвовавшие в них юноши и девушки были безоружными (фреска «Игры с быком», 17–16 вв. до н. э.). Бык считался священным животным Великой Богини, в образе которой критяне почитали природу. Изображения священных рогов и двулезвийных топоров-*лабрисов*, с помощью которых совершались жертвоприношения, – один из излюбленных мотивов минойских мастеров. Однако искусство критян словно «не знает» зла и смерти: в *вазописи* лабрисы «прорастают» лепестками лилий; поражают совершенством ритоны (фигурные сосуды) в виде головы быка, на лбу которого, в том месте, куда вонзается топор, расцветает цветок. Фресковые *фризы* с пейзажами и сценами празднеств опоясывают комнаты. Силуэты фигур и предметы очерчены гибкими, «бегущими» линиями («Собиратель шафрана», 17 в. до н. э.). Чарующе прелестна т. н. «Парижанка» (15 в. до н. э.), изображение одной из девушек в сцене празднества в оливковой роще. Критские мастера были знакомы с египетскими канонами изображения человеческой фигуры («Царь-жрец», 15 в. до н. э.), однако в целом минойское искусство не было связано жёсткими правилами: в нём воплотилось восторженное любованье природой, с которой органически слит человек. Образы природного мира воплотились и в пластичных, упругих формах и росписях критских сосудов (см. ст. *Вазопись*). На Крите не были обнаружены крупные статуи; скульптура представлена небольшими керамическими фигурками богинь (или жриц) со змеями в руках, с осиной талией, в пышных юбках с воланами и корсажах, открывающих пышную грудь.



*«Игры с быком». Фреска Кносского дворца. 17–16 вв. до н. э.
Остров Крит*



«Боксирующие мальчики». Фреска. 15 в. до н. э. Национальный археологический музей. Афины.



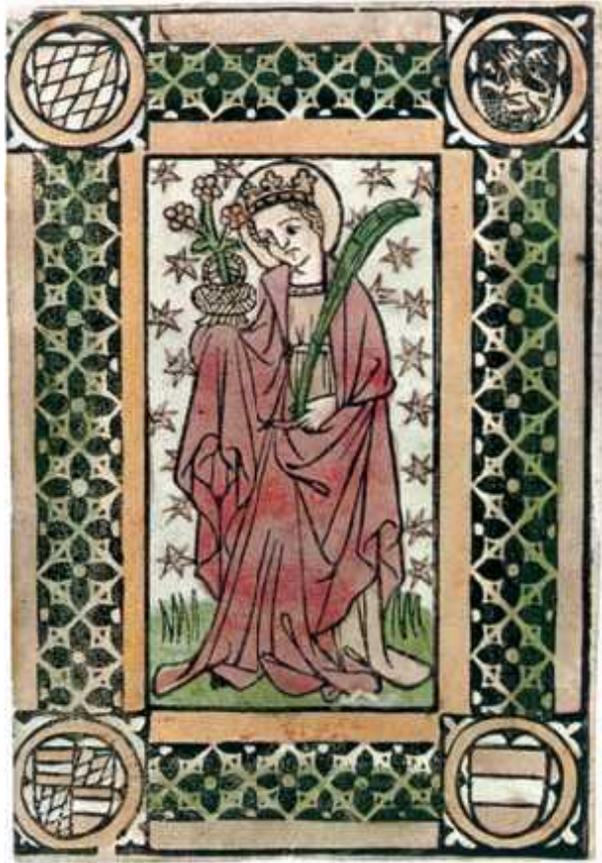
Львиные ворота в Микенах. 14 в. до н. э.

Упадок минойской культуры связывают с извержением вулкана на о. Фера (ныне Санторин), произошедшим ок. сер. 2-го тыс. до н. э., вызвавшим землетрясения и волну-цунами, обрушившуюся на Крит. Воспользовавшись ослаблением Кносса, ахейцы захватили остров, испытав при этом сильное влияние минойской культуры. Согласно другим версиям, ахейские правители, бравшие в жёны критских принцесс, постепенно завладели островом в период обострения там внутренних междоусобиц. С 15 в. до н. э. минойское искусство утратило живую непосредственность, стало суше и жёстче.

Появившиеся в нём новые черты отражали вкусы ахейских правителей, на которых, вероятно, работали в это время многие критские мастера. Расцвет микенской культуры приходится на 14–13 вв. до н. э. Города ахейцев – Микены, Тиринф, Афины, Пилос и др. – представляли собой суровые крепости, возводившиеся на склонах скал. Их центром был *акрополь* с дворцом правителя (мегароном). Мощные крепостные стены были сложены из огромных необработанных камней без скрепляющего раствора (т. н. «циклопическая кладка»: по преданию, тяжёлые глыбы поднимали одноглазые великаны-циклопы). Стены Тиринфа достигали толщины 17 м; внутри них располагались ходы, где помещались цистерны с водой, склады оружия и продовольствия. Входом в цитадель Микен служили Львиные ворота, украшенные плитой с изображением двух грозных львиц. В 1876 г. немецкий археолог Г. Шлиман обнаружил внутри крепости шахтовые (высеченные в скале) гробницы правителей Микен, которых он принял за Агамемнона и его сподвижников. Впоследствии было установлено, что захоронения гораздо древнее (16 в. до н. э.). Грудь умерших прикрывали золотые доспехи, на лицах лежали золотые маски. Выбитые на тонком золотом листе лики лаконично и убедительно передавали облик суровых вождей-воинов (т. н. «маска Агамемнона»). Обычай прикрывать лица покойных масками существовал в Древнем Египте, однако пока нет данных о заимствовании этого обычая ахейцами оттуда. В 15 в. до н. э. шахтовые могилы сменились величественными каменными гробницами – толосами. К т. н. «гробнице Атрея» (14 в. до н. э.) ведёт выложенный каменными плитами коридор-дромос длиной 36 м. Захоронение перекрыто полусферическим ложным сводом, образованным выступающими друг над другом рядами камней. В древности потолок был украшен позолоченными розетками (украшениями в форме цветка), олицетворяя звёздное небо. Из микенских дворцов лучше всего сохранился дворец в Пилосе, обнаруженный археологами в 1950-х гг. Строгая продуманность, симметрия плана просторных прямоугольных помещений – отличительная черта микенской архитектуры. В монументальной живописи и вазописи праздничное ликование минойского искусства сменилось прославлением торжества физической силы, героического духа и сурового мужества. Живописные изображения отличает строгая симметрия и жёсткость форм. В изобразительном и декоративно-прикладном искусстве преобладают

битвы и охоты (кинжал со сценой охоты на львов, золотой перстень со сценой битвы; оба – 16 в. до н. э.; кратер – сосуд для вина – с проводами воинов, 12 в. до н. э.). Троянская война (13 в. до н. э.) положила начало упадку микенской культуры. Ок. 1200 г. её развитие было прервано нашествием племён дорийцев. Возможно также, что дорийцы пришли на уже разорённые междоусобными войнами земли. Наступили «тёмные века», по прошествии которых искусство пережило новый расцвет в Древней Греции.

КСИЛОГРА́ФИЯ (от греч. *xύ lon* – срубленное дерево и *grá phō* – пишу, рисую), *гравюра* на дереве, самая древняя техника гравирования. Благодаря лёгкости выполнения была распространена и в Европе, и в странах Востока. Различают два вида ксилографии: обрезную и торцовую *гравюру*. Древнейшая разновидность – обрезная гравюра, в которой используют доски продольного распила. Мастер намечает рисунок на отшлифованной доске; затем каждая линия, штрих и пятно с двух сторон обрезаются острыми ножами (отсюда название «обрезная гравюра»); промежутки между ними выдалбливаются стамесками. На доску специальным валиком наносится типографская краска, затем делается оттиск на бумаге – вручную или с помощью специального станка-пресса. Изображение на оттиске всегда получается зеркальным, как и в др. видах гравюры. С одной доски можно сделать несколько тысяч отпечатков. «Обрезная» гравюра на дереве относится к высокой печати, так как изображение на оттиске отпечатывается с выступающих, выпуклых мест доски.



«Св. Доротея». Ксилография. Ок. 1430 г.



В. В. Кандинский. «Гусляр». Ксилография. 1907 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва



Г. Доре. Иллюстрация к сказке Ш. Перро «Кот в сапогах». 1862 г.

В Европе ксилография появилась в 15 в. (М. Шонгауэр, А. Дюрер и др.). В Германии продавались также бумажные «иконки» для людей из низших слоёв общества – отдельные листки-гравюры с изображениями святых или сюжетов из Священного Писания. Изобретение ксилографии позволило выпускать печатные книги. Для этого все буквы и иллюстрации каждой страницы вырезали на одной доске. В 1450 г. в Германии И. Гутенберг изобрёл печать «подвижными» буквами. Текст стали набирать из отдельных металлических букв, а иллюстрации ещё долгое время продолжали вырезать на дереве. Недостатком обрешной гравюры было то, что резать поперёк волокон доски было сложно; диагональные и округлые линии давались мастерам с большим трудом. Лишь в кон. 18 в. английский гравёр Томас Бьюик предложил использовать доски не продольного, а поперечного

распила. Так появилась «торцовая» гравюра, которая по своим возможностям приблизилась к гравюре по металлу. На доске поперечного распила линии получались тоньше, гибче и разнообразнее.

Вплоть до кон. 19 в. торцовую гравюру применяли главным образом для репродуцирования. В нач. 20 в., когда появилась возможность использовать в качестве репродукций фотографии, гравюра на дереве стала возрождаться как авторская техника (Э. Мунк, О. Бёрдсли, А. П. Остроумова-Лебедева, В. А. Фаворский и др.).

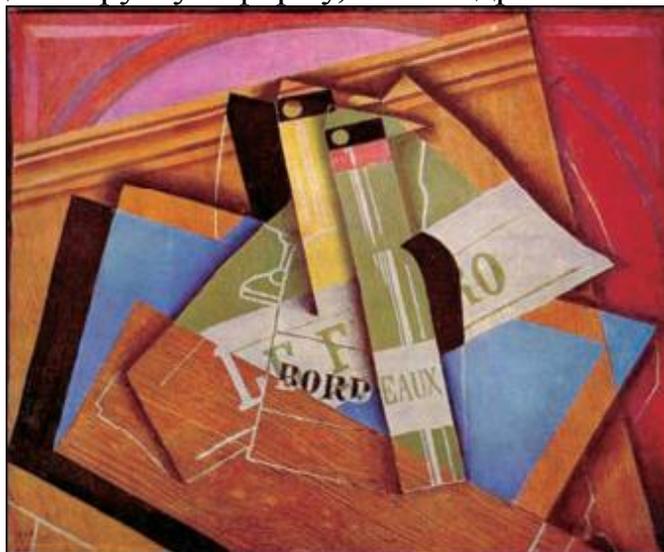
КУБИ́ЗМ (франц. cubisme, от cube – куб), направление в искусстве, зародившееся во Франции в 1907 г. и существовавшее до нач. 1920-х гг. Наивысшего расцвета достигло в 1911–18 гг. Для произведений кубистов характерно «разложение» фигур и предметов на составляющие их плоскости, уподобление форм видимого мира элементарным геометрическим телам (кубам, конусам, шарам и т. д.), преобладание прямых линий, острых граней. Кубизм, опираясь на завоевания постимпрессионистов, провозгласил принцип отказа от жизнеподобия. Образы выстраивались из отдельных, вырванных из естественного контекста элементов реальности. Объект изображался одновременно со многих точек зрения.



Х. Грис. Портрет П. Пикассо. 1912 г. Художественный институт. Чикаго

Термин «кубизм» впервые применил критик Л. Восель в 1908 г., описывая картины Жоржа Брака, в которых дом был изображён в виде куба, а дерево – в виде цилиндра. Одновременно с Браком к кубизму приходит П. Пикассо. Его картина «Авиньонские девицы» (1907) и последовавшие за ней произведения утвердили кубизм как новую пластическую систему. Вскоре к этому направлению присоединились Ф. Леже, Р. Делоне, Х. Грис, А. Глэз; скульпторы К. Бранкузи, А. Архипенко, Ж. Липшиц, О. Цадкин и многие др. Кубизм был попыткой разработки нового пластического языка, созвучного эпохе урбанизации и научно-технического прогресса. Так, Ф. Леже, архитектор А. А. Веснин и др. считали высшим воплощением красоты не человеческое тело, а машины и самолёты. Кубисты геометризировали, упрощали формы предметов и живых существ, делали их подобными частям машин и механизмов, а неживые предметы, напротив, наделялись человеческими чувствами и поведением (П. Пикассо. «Танец с

покрывалом», 1907). П. Пикассо говорил, что может изобразить предмет, имеющий округлую форму, как квадрат.



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

Кубизм прошёл через несколько периодов развития, отражающих разные эстетические концепции: сезанновский (1907–09), аналитический (1910–12) и синтетический (1912–14). На первой, «сезанновской», стадии, Ж. Брак и П. Пикассо стали буквально воплощать совет П. Сезанна приближать формы предметов к конусу, шару и цилиндру. Одним из источников в формировании кубизма стало первобытное и африканское искусство. Аналитический кубизм характеризуется исчезновением узнаваемых образов предметов и постепенным стиранием различий между формой и пространством. Для синтетического кубизма характерно акцентирование живописной поверхности: цвет, *фактура*, линия используются для конструирования (синтезирования) нового объекта. Зачастую применяется техника аппликации и *коллажа*.



Л. С. Попова. «Скрипка». 1915 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

К нач. 1920-х годов кубизм исчерпал себя, однако продолжал оказывать влияние на развитие искусства, в том числе русского. К. С. Малевич говорил о кубизме как об истоке своего творчества в книге «От кубизма к супрематизму». Одушевление неживых предметов и механизмов стало излюбленным приёмом изобразительного искусства, мультипликации, рекламы 20–21 вв. Элементы пластического языка кубизма продолжают использоваться современными мастерами.

КУЗНЕЦОВ Павел Варфоломеевич (1878, Саратов – 1968, Москва), русский живописец, график, театральный декоратор; представитель *символизма*. Родился в семье иконописца. Учился в *Московском училище живописи, ваяния и зодчества* у В. А. Серова и К. А. Коровина (1897–1904). Испытал влияние В. Э. Борисова-Мусатова. Один из организаторов выставки «Голубая роза» (1907). Председатель художественного объединения «Четыре искусства» (1924–29). Преподавал в Строгановском училище (1917–37 и 1945–48), руководил фресково-монументальным отделением живописного факультета во

Вхутемасе – Вхутеине (1924–29). Заслуженный деятель искусств России (с 1928 г.).

Кузнецов – наиболее яркий представитель второй (после М. А. Врубеля и В. Э. Борисова-Мусатова) стадии русского живописного символизма. Ранние картины напоминают утренние сны, грёзы. Художник стремится постичь величайшую тайну природы – рождение и материнство. В «Голубом фонтане» (1905) предстают некие призрачные существа, которые словно ещё не родились, не отделились от утреннего опалового тумана. Образы картины напоминают о лазурном царстве нерождённых младенцев в знаменитой пьесе «Синяя птица» бельгийского писателя-символиста М. Метерлинка.

К кон. 1900-х гг. художник переживает мучительный кризис, выход из которого обретает, отправившись в Заволжье и в Среднюю Азию. В стремлении очистить душу прикосновением к не тронутому цивилизацией, существующему словно вне времени Востоку, Кузнецов оказался последователем П. Гогена. В картинах пейзажной «Киргизской, или Степной, сюиты» («Спящая в кошаре», 1911; «Мираж», «Вечер в степи», «Стрижка овец»; все – 1912; «В степи за работой», 1913, и др.) предстал мир красоты и мудрости, о котором сам художник писал: «Быт их и костюмы чрезвычайно красочные, гармоничные, при всей яркости цветов, чистота и прозрачность воздуха с его миражами, величественные лебеди степей – верблюды, стада лошадей, бараны, пёстрые ковры кошар, простодушный и гостеприимный народ...» В бескрайних просторах киргизских степей всё разомкнуто в бесконечность и одновременно слито в единстве – люди и их жилища, животные, деревья, плавные очертания холмов и величественные видения-миражи. Проникновенный лиризм сочетается с эпически размеренным ритмом композиций. В сер. 1900-х гг. Кузнецов обращается к жанрам натюрморта и портрета («Утро», 1916; «Натюрморт с хрусталём», 1919). Подлинным шедевром является «Портрет Е. М. Бебутовой» (1922), в котором образ жены художника удивительно гармоничен, вознесён над повседневностью.

В советское время Кузнецов остался верен восточной теме, черпая вдохновение в новых поездках на юг, в Крым, Армению («Отдых пастухов», 1927; «Сортировка хлопка», 1931; «Цветы и виноград», 1953).

Художник работал также в области *театрально-декорационного искусства* (спектакль «Сакунтала» по драме древнеиндийского поэта Калидасы в Камерном театре А. Я. Таирова, 1914), создавал серии *гравюр* («Горная Бухара», «Туркестан»; обе – 1923).

КУЙНДЖИ Архип Иванович (1841, Мариуполь – 1910, Санкт-Петербург), русский живописец; пейзажист. Родился в семье грека-сапожника. Живописи обучался в мастерской признанного художника-мариниста И. К. *Айвазовского* под руководством его ученика А. И. Фесслера. Работал ретушёром в фотоателье. В 1866 г. переехал в Санкт-Петербург, начал посещать *Петербургскую академию художеств* в качестве вольнослушателя. В 1873 г. совершил первое заграничное путешествие в Германию, Францию, Англию, Швейцарию, Австрию. В 1875 г. вступил в Товарищество передвижных художественных выставок; в 1880 г. вышел из него. Принял участие во Всемирной выставке в Париже (1878), где его картины имели большой успех.



А. И. Куинджи. «Облако». 1895 г. Художественный музей. Самара



А. И. Куинджи. «Берёзовая роща». 1879 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва



А. И. Куинджи. «Днепр утром». 1881 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Творчество Куинджи стоит несколько особняком в русской пейзажной живописи 19 в. В отличие от большинства современных ему мастеров, он никогда не работал с натуры. Не интересовали его и проблемы *пленэра*. Свои картины он писал от начала до конца в мастерской, работая по памяти и по воображению. Для его полотен характерны чёткая построенность композиции, подчёркнутая декоративность, необычные эффекты освещения, солнечного или лунного («Украинская ночь», 1876; «Лунная ночь на Днепре», 1880). В картине «Берёзовая роща» (1879) летний, яркий солнечный свет заливает зелёную поляну, подчёркивая глубокие контрасты освещённых

и затенённых участков. Поражавшая современников светоносность пейзажей Куинджи во многом стала результатом его научных изысканий. Под руководством химика Д. И. Менделеева и физика Ф. Ф. Петрушевского он изучал влияние света на свойства красок в живописи.



А. И. Куинджи. «Лунная ночь на Днепре». 1880 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург



А. И. Куинджи. «Радуга». 1885—95 гг. Чувашский государственный художественный музей. Чебоксары

Куинджи активно занимался благотворительной деятельностью, организовав в АХ денежный фонд для поддержки неимущих студентов.

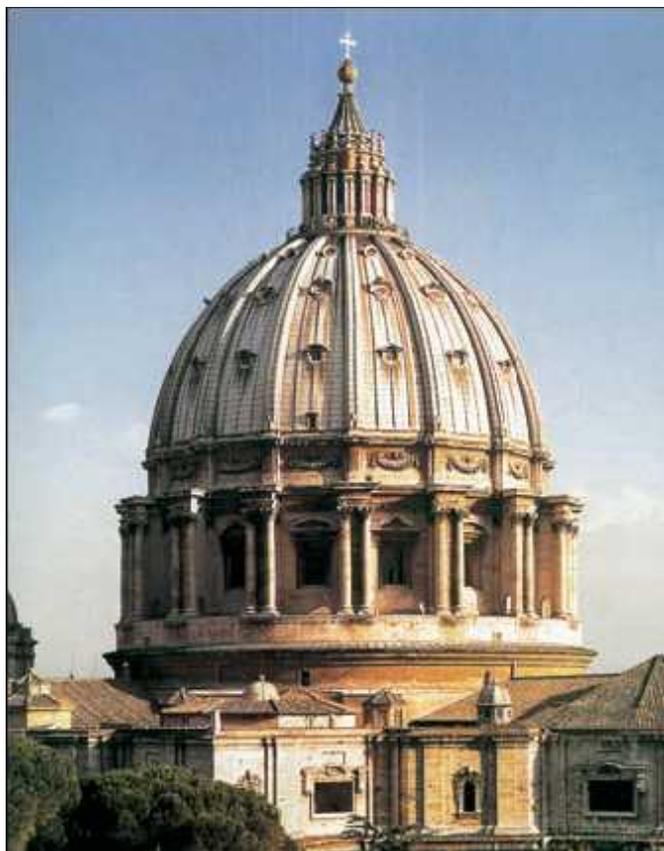
Руководил в Высшем художественном училище при Академии пейзажной мастерской. Среди его учеников были Н. К. *Рерих* и К. Ф. *Богаевский*. По инициативе учеников мастера было создано Общество художников им. А. И. Куинджи (1909–31). Куинджи пожертвовал в пользу Общества 150 тыс. рублей, большой участок земли в Крыму и завещал ему всё свое состояние и творческое наследие.

КУКРЫНИКСЫ (псевдоним по первым слогам фамилий), творческое содружество трёх художников-карикуристов и иллюстраторов: Куприянов Михаил Васильевич (1903, Тетюши, Татария – 1991, Москва); Крылов Порфирий Никитич (1902, деревня Щелкуново Тульской области – 1990, Москва); Соколов Николай Александрович (1903, Москва – 2000, там же). Учились в московском *Вхутемасе – Вхутеине* (1921–29). Действительные члены Академии художеств СССР (1947), народные художники СССР (1958). Познакомились во время совместной учёбы на графическом факультете Вхутемаса, тогда же начали работать втроём, создавая первые карикатуры для газет и журналов. С 1933 г. работали в газете «Правда».

Кукрыниксы проявили себя в разных жанрах: политическом *плакате*, *карикатуре*, книжной *иллюстрации*, исторической картине. В карикатурах Кукрыниксов всегда присутствует драматургически насыщенное действие, широко используется народный юмор, соединяются трагедия и фарс, слёзы и смех. Их яркие плакаты воодушевляли людей в годы Великой Отечественной войны («Беспощадно разгромим и уничтожим врага!», 1941, и др.). На основе личных впечатлений создано полотно «Бегство фашистов из Новгорода» (1944–46). Картина «Конец» (1948) написана в новаторском жанре сатирической исторической картины. В 1940–60-е гг. Кукрыниксы плодотворно работали в жанре книжной иллюстрации (к «Даме с собачкой» А. П. Чехова, 1945–46; к повестям М. Е. Салтыкова-Щедрина, 1937–39; стилизованные под лубок 19 в. иллюстрации к «Левше» Н. С. Лескова, к «Золотому телёнку» и «12 стульям» И. А. Ильфа и Е. П. Петрова, 1967–69, и др.). Создавая вместе многочисленные карикатуры и шаржи, художники никогда не прекращали работать индивидуально: писали живописные портреты и пейзажи.

Кукрыниксы оставили яркий и заметный след в истории советской карикатуры. Virtuозные рисовальщики, зоркие наблюдатели, они обладали непревзойдённым чувством юмора и стиля.

КУПОЛ (итал. cupola – купол, свод), разновидность *свода*; криволинейное перекрытие (крыша) зданий и сооружений, имеющее полусферическую, яйцевидную, луковичную и т. п. формы. Перекрывая без опор большие помещения, купола создают в интерьерах ощущение простора и торжественного величия. Т. н. ложные купола, выполнявшиеся из положенных кольцами рядов кирпича, постепенно сужавшихся к центру, появились уже в архитектуре Месопотамии (нач. 3-го тыс. до н. э.). Благодаря изобретению бетона, купола получили широкое распространение в Древнем Риме (*Пантеон*, ок. 125 г.). Купол является одной из главных конструктивных частей *крестово-купольного храма* (храм Св. Софии Константинопольской, 532—37; древнерусские церкви). В эпоху *Возрождения* купола, венчающие соборы, становятся архитектурной доминантой западноевропейских городов (купол собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции, 1420—36, архитектор Ф. Брунеллески). С 18 в. купола начинают использовать не только в церковных, но и в светских зданиях. Со второй пол. 19 в. купола изготавливают также из металлических остеклённых конструкций. В 20 – нач. 21 в., в результате развития металлических и железобетонных конструкций, а также применения новых материалов (полимеров и др.) архитекторы получили возможность возводить купола самых разнообразных форм и структур (ребристые, ребристо-кольцевые, волнистые, ячеистые и т. д.). В современной архитектуре купола широко применяются для перекрытия огромных общественных зданий – стадионов, бассейнов, ангаров, выставочных и зрительных залов (П. Л. Нерви, Р. Б. Фуллер и др.).



Микеланджело. Купол собора Св. Петра. 1546–1630 гг. Рим

КУПРИ́Н А. В., см. в ст. «Бубновый валет».

КУРБЕ́ (courbet)Гюстав (1819, Орнан, Франция – 1877, Тур-де-Пейльц, Швейцария), французский живописец, скульптор и график, один из основоположников *реализма*. Родился в семье богатого фермера. В 1837 г. поступил в Королевский колледж в Безансоне, одновременно посещал занятия в местной рисовальной школе. В 1839 г. отправился в Париж, где учился писать с натуры в частных художественных студиях. «Автопортрет с чёрной собакой» (1844), выставленный в Салоне, был замечен критикой. В Париже познакомился с поэтом Ш. Бодлером и философом П. Прудоном, общение с которыми помогло ему выработать собственный стиль в живописи. Утверждая, что «искусство живописи не может быть ничем иным, как изображением предметов, видимых и осязаемых художником», Курбе отказался от отвлечённых сюжетов, принятых в *искусствереомантизма* и *классицизма*. Живопись Курбе осязательно-предметна, он стремился запечатлеть реальность в её неприкрашенной

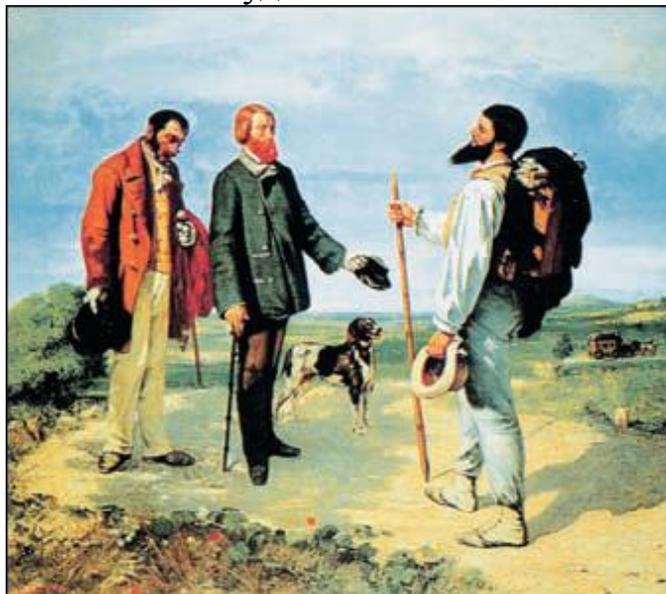
достоверности. Художник писал обыденные сцены, которые наблюдал в родном городе Орнате («Послеобеденный отдых в Орнате», 1848–49; «Похороны в Орнате», 1850), придавая им подлинный размах и монументальность. Сцены провинциального быта представлены как масштабные исторические события. Нередко в картинах Курбе изображены люди, занятые тяжёлым и безотрадным трудом («Дробильщики камня», 1849, не сохранилась; «Деревенские барышни», 1851). К лучшим произведениям художника принадлежат большие многофигурные композиции, центром которых становится он сам («Здравствуйте, господин Курбе!», 1854; «Ателье», 1855). Курбе написал немало портретов, в которых удивительно точно передан характер модели («Автопортрет», 1849; «Человек с трубкой», 1850; «Г-н А. Брюа», 1854; «Портрет Ш. Бодлера», 1849; «П. Прудон и его семья», 1865). Самая многочисленная группа картин – пейзажи, в том числе морские («Волна», 1870) и сцены охоты («Пирушка на охоте», 1857; «Бой оленей», 1859–61; «Олень и олениха в лесу», 1866).



Г. Курбе. «Похороны в Орнате». 1850 г. Лувр. Париж

Бунтарский дух Курбе побудил его к участию в революционных событиях. В 1871 г. он был назначен главой художественного отдела комиссии Парижской коммуны. После падения Коммуны художника обвинили в вандализме и разрушении статуи Наполеона на Вандомской площади. Решением суда он был приговорён к штрафу и шести месяцам лишения свободы. В 1873 г., опасаясь дальнейшего судебного

разбирательства и преследований, Курбе бежал в Швейцарию. В 1877 г. по решению суда были конфискованы и проданы с аукциона его картины. Вскоре после этого художник скончался.



Г. Курбе. «Здравствуйте, господин Курбе!». 1854 г. Музей Фабра. Монпелье

Творчество Курбе сыграло важную роль в становлении реализма в европейском искусстве.

КУРОС (греч. *kuí ros* – юноша), статуя обнажённого юноши в древнегреческой скульптуре периода архаики (7–6 вв. до н. э.). В облике куросов представляли богов, чаще всего Аполлона (Аполлон Тенейский, 6 в. до н. э.), и героев, в том числе атлетов – победителей спортивных состязаний (парные статуи Клеобиса и Битона, скульптор Полимед Аргосский, нач. 6 в. до н. э.). Иногда такие изваяния служили надгробными памятниками (надгробная статуя Кройса, ок. 520 г. до н. э.). В статуях куросов впервые в древнегреческой скульптуре была сделана попытка изобразить человеческое тело в движении. Левая нога у каждого из каменных юношей выдвинута – он словно делает шаг вперёд. При этом фигура остаётся строго фронтальной (чтобы сохранить её незыблемую прямизну, скульпторы делали левую «шагающую» ногу длиннее правой). Статуи куросов излучают уверенную силу, их лица озаряет загадочная «архаическая» улыбка.



*Надгробная статуя Кройса. Мрамор. Ок. 520 г. до н. э.
Национальный археологический музей. Афины*

КУСТОДИЕВ Борис Михайлович (1878, Астрахань – 1927, Ленинград), русский живописец, график, сценограф. Происходил из семьи учителя словесности. С детства занимался рисованием под руководством местного художника. Учился в *Петербургской академии художеств* (1896–1903) у И. Е. *Репина*, который привлёк начинающего художника к работе над полотном «Торжественное заседание государственного совета» (1901–03). Закончив АХ с золотой медалью,

отправился в качестве пенсионера Академии в Италию и Францию, однако уже на следующий год возвратился в Россию. С 1909 г. – академик АХ. Состоял в художественных объединениях «Союз русских художников» (с 1907 г.), «Мир искусства» (с 1911 г.), АХРР (с 1923 г.).



Б. М. Кустодиев. «Автопортрет». 1912 г. Галерея Уффици. Флоренция

На сложение творческой индивидуальности художника оказали большое влияние *лубок*, народное искусство. «Купчихи» Кустодиева естественно и органично живут в мире сказочного изобилия и яркой балаганной пестроты. Полотна художника воссоздают народный идеал красавицы – белолицей, румяной, золотоволосой и пышнотелой («Купчиха за чаем», 1918; «Красавица», 1915). Однако, любуясь красотой и полнокровной жизненной силой своих героинь, Кустодиев насыщает картины нотками тонкой иронии и одновременно печали, ностальгии по безвозвратно уходящему прошлому.



Б. М. Кустодиев. «Купчиха за чаем». 1918 г. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

На протяжении всей творческой жизни Кустодиева привлекала тема традиционного русского быта, народных праздников и гуляний. Он регулярно посещал провинциальные города, где ещё сохранялись в неизменном виде старинные обычаи. В картине «На ярмарке» (1906) легко и естественно соединяются натурные впечатления и условность изобразительного языка. Художник увлечённо передаёт атмосферу деревенского торжища с его сутолокой, пестротой красок, многообразием и яркостью человеческих типов. Кустодиев продолжал писать жизнеутверждающие полотна, даже когда страдал от тяжёлой болезни (с 1916 г. из-за паралича ног он мог передвигаться только на инвалидном кресле). В волшебном мире русской зимы в картине

«Масленица» (1916) всё пронизано радостью: мчатся тройки, мелькают пятна ярких красок, переливается множеством оттенков снег.



Б. М. Кустодиев. «Красавица». 1915 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Помимо бытового жанра, Кустодиев обращался к портрету. «Портрет И. Я. Билибина» (1901) стал первым произведением художника, получившим международное признание: на выставке в Мюнхене он был удостоен Малой золотой медали. В «Портрете Ф. И. Шаляпина» (1922) знаменитый певец представлен на фоне ярмарочного гулянья.

В послереволюционные годы Кустодиев участвовал в оформлении Петрограда к первой годовщине Октября, создавал плакаты, лубки и картины на темы революции («Большевик», 1919–20; «Праздник II конгресса Коминтерна на площади Урицкого», 1921), выполнил циклы иллюстраций к произведениям Н. С. Лескова «Штопальщик», 1922, и «Леди Макбет Мценского уезда», 1923. Важным аспектом деятельности Кустодиева была работа в театре (оформление спектаклей «Гроза», «Волки и овцы» А. Н. Островского, «Блохи» Е. И. Замятина во втором МХАТе, 1925).

КХАДЖУРАХО, средневековый индуистский храмовый комплекс (10–11 вв.) в Центральной Индии, к юго-востоку от г. Дели. Включал свыше 80 сооружений, из которых сохранились 24 храма. Возведённый в правление династии Чанделов, в следующие века был заброшен и предан забвению; искусственные водоёмы заросли, а леса поглотили некогда великолепную столицу. Лишь в 1838 г. Кхаджурахо был открыт учёными.



Кхаджурахо. Храм. 10–11 вв.

Храмы, сложенные из гранита и золотистого песчаника, возвышаются на постаментах. Ко входу, ориентированному на восток, ведут высокие ступени. В храмах Кхаджурахо, как и во всех индуистских культовых зданиях, за притвором (преддверием) следует многоколонный зал – помещение для молящихся, а за ним – кубическое святилище – вимана, увенчанное башней-шикхара. Внутри святилища выделялось небольшое внутреннее пространство, называемое гарбха-гриха («чрево храма»), в котором помещалась главная святыня, доступная лишь посвящённым. Комплекс Кхаджурахо состоит из храмов т. н. северного типа с округлыми, плавных очертаний башнями и волнообразными стенами. Башни завершаются ребристыми плоскими *барабанами*, увенчанными трезубцами (символ бога Шивы). Стены зданий как внутри, так и снаружи, сплошь покрыты скульптурным *декором*: резьбой, орнаментами, отдельными фигурами и скульптурными группами. Праздничные процессии, военные шествия, группы аскетов и воинов, боги и богини, мифические животные,

переплетающиеся растения и геометрические узоры сплошными лентами фризов опоясывают храмы сверху донизу.



Рельеф храма Кандарья Махадеви в Кхаджурахо. 10–11 вв.

Главный храм Кхаджурахо – Кандарья Махадеви – замечателен своим скульптурным оформлением. Особенно знамениты скульптурные группы, представляющие влюблённых, застывших в страстных объятиях. В фигурах женщин – полногрудых, с тонкой талией и массивными бёдрами, с руками и ногами, унизанными браслетами, гибких, исполненных чарующей грации, воплотился индийский идеал красоты.